



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes
Departamento de Artes Visuales

IMAGINARIO LOCAL FEMENINO

INFORME ESCRITO

PARA OPTAR AL TÍTULO PROFESIONAL DE

CERAMISTA

CAROLA COFRÉ MUÑOZ

Profesora Guía: Susana González Armijo

Santiago de Chile

2010

A María Helena.

Todos los sueños se cumplen.

AGRADECIMIENTOS

A Susana González,

Felipe Morales y

Juan Alfaro;

de quienes aprendí el oficio que llena mi vida.

A María de los Ángeles y sus hijas,

artesanas de Rari,

que generosamente me han regalado

su cariño y conocimientos.

A mi familia y amigos,

que acompañan el camino

en que voy alcanzando mis sueños.

ÍNDICE

PORTADA	i
DEDICATORIA	ii
AGRADECIMIENTOS	iii
I. ÍNDICE	1
II. INTRODUCCIÓN	2
III. DESARROLLO	7
• MOTIVACIÓN	7
❖ ALGUNAS PREMISAS	11
LO RURAL	11
LO IMAGINARIO	14
LA MATERIA	17
• METODOLOGÍA O PROCESOS	21
IV. CONCLUSIONES	29
V. BIBLIOGRAFÍA	33
• GENERAL	33
• PARTICULAR	34

II. INTRODUCCIÓN

Este proyecto, en el que se han realizado una serie de figuras escultóricas sugeridas por mujeres que viven en un entorno rural, particularmente en el pueblo artesanal de Rari, tiene su origen en la idea de hacer concreto un intercambio de imaginario. Por cierto, yo como artista no me siento lejana de esta realidad, ya que nací y viví hasta los 15 años a cuatro kilómetros de esta localidad, también en una aldea campesina de la misma comuna de Colbún.



Fig.1. Colbún. Desde el Portezuelo.

Tenemos entonces, por un lado, el abordaje del imaginario local desde el punto de vista de la mujer, pues es ella quien, al menos en estas pequeñas comunidades, conserva la memoria del colectivo no sólo con el relato oral, sino también a través de expresiones tangibles, como la artesanía, la confección de prendas de vestir, utensilios de casa, y hasta las comidas o las plantas que cultivan en sus jardines.



Fig. 2. Camino a Rari.

Por lo demás, se puede decir que su imaginario proviene de larga data. Consideremos por ejemplo, el oficio de las artesanas en crin de caballo de Rari. Aunque algunas de ellas innovan en sus figuras, todas siguen realizando aquellas formas que les enseñaron sus madres, y a éstas las suyas, y así sucesivamente hasta el origen de este hermoso oficio de más de doscientos años; objetos pequeños en tamaño, pero complejos en términos formales, técnicos y cromáticos.



Fig. 3. Jacintos de crin. María Toledo.

Y si quisiéramos ir más atrás aún, podríamos decir que el imaginario de estas mujeres permanece, firme y tácito a la vez, desde siempre. No hace muchos años se han descubierto en la cordillera de la comuna de Colbún varios yacimientos de petroglifos precolombinos, con una variedad impresionante de figuras abstractas y de carácter realista, entre estas últimas, una gran diversidad de imágenes fitomorfas y zoomorfas. Cabe entonces la pregunta de si la representación que hoy hacen las tejedoras de crin de flores y animales no proviene de un imaginario ancestral y, por lo tanto, de una profunda y permanente relación con su medio ambiente, entendido éste como el ambiente natural y cultural. La mujer de Rari, es contenedor y vehículo transmisor del imaginario de su pueblo. Imaginario que permanece y se actualiza en su memoria creativa.

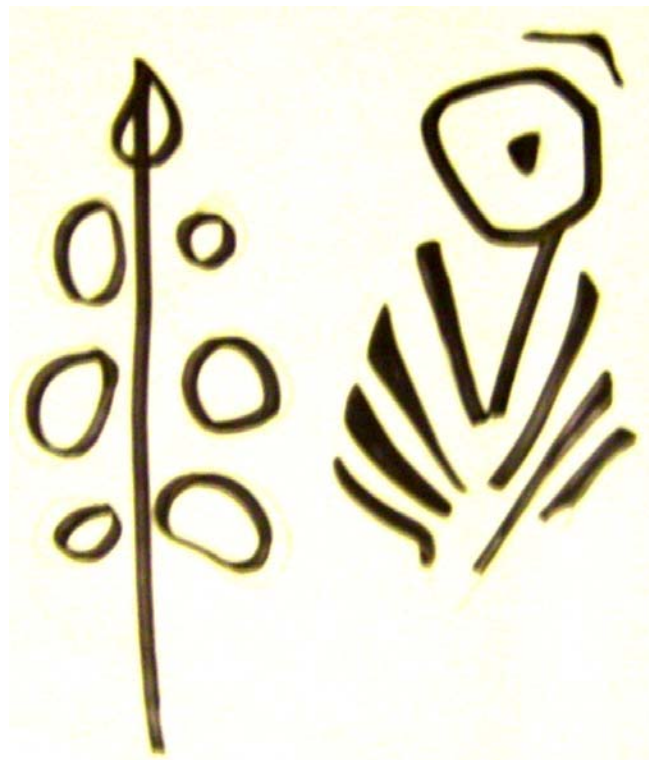


Fig. 4. Petroglifos Estilo Guaiquivilo. Figuras fitomorfas.

Otra peculiaridad de las piezas escultóricas de este proyecto creativo es el material. Para la elaboración de algunas de estas figuras se tomó barro del mismo lugar de residencia de las mujeres participantes del proceso. *La mujer campesina no posee tierras ni animales,*

*salvo los domésticos, es dueña de casa, del espacio cerrado y cercado*¹. La casa es el lugar donde ella reina, donde toma decisiones, donde el hombre se ve sometido al ritmo vital femenino. Sin duda ha sido provocador transformar el barro de sus dominios en objeto perenne y bello.



Fig. 5. Adobes.

Se trabajó mezclando el abanico de imágenes sugerido por las mujeres participantes con mi propio imaginario, situándome ante este ejercicio creativo desde una relación estética, donde el punto de partida ha sido el intento de representación fiel de las sugerencias recibidas, y desde allí he tomado estas creaciones como base para una búsqueda estética propia, a través del modelado directo del barro.

¹ Museo de Rancagua; del Río Pereira, Carmen; Gruzmacher Gallo, María Luisa; Vidal Díaz, Marcelo; 2009, “El Rol de la Mujer y lo Femenino en la Música Tradicional”.



Fig. 6. Modelado directo. Encargo 1.

Para la antropología existen dos formas de mirar (o interpretar) la realidad: *EMIC* y *ETIC*. En la primera, los observadores emplean conceptos y distinciones que son significativos y apropiados para los participantes; y en la segunda, conceptos y distinciones significativos y apropiados para los observadores². Normalmente lo que se aplica en investigaciones antropológicas es una combinación de ambas perspectivas.

Es lo que ha ocurrido con este trabajo plástico, la primera parte se realizó siguiendo las ideas de lo que las artesanas creían debía transformarse en escultura; y la segunda, a partir de estas mismas ideas, yo me tomé la libertad de interpretar la *realidad* sugerida por las mujeres según mi propia subjetividad y herramientas creativas.



Fig. 7. Proceso de secado.

² Marvin Harris. Aspectos Emic y Etic de la Cultura.

III. DESARROLLO

- MOTIVACIÓN

Todo mi trabajo plástico se ha desarrollado siempre con un énfasis autobiográfico. En este sentido, este proyecto cumple con una profunda aspiración, la de realizar una obra no sólo arraigada a mi topografía vital, sino vinculada directamente a su gente y a su forma particular de ver la vida. Puede resultar que mi imaginario sea también el de estas mujeres, en el proceso hemos encontrado puntos de inflexión que nos han llevado al diálogo, y que ha sido muy interesante poner en evidencia a través de estas piezas escultóricas.



Fig. 8. Instalación del mural "Identidad Colbunense", con Eitelvina.

Por otro lado, viviendo en la comuna de Colbún, he podido comprobar empíricamente lo invisible que es el mundo rural para el país. No existimos en los pronósticos del clima, mucho menos en encuestas políticas o proyecciones económicas. Ver las noticias televisivas o leer el diario es para mí entrar al inhóspito mundo de lo urbano,

específicamente capitalino, que a tan enorme distancia se encuentra de esta pequeña comuna cordillerana de 17.000 habitantes.



Fig. 9. Local de artesanía en Rari.

Más invisible aún es la mujer campesina. Incluso en la Región del Maule existe sólo en las nóminas de los huertos de exportación durante los meses de cosecha. Espero, con este trabajo, lograr al menos una incipiente visibilización estética de esta realidad, particularmente desde el punto de vista femenino que, sin duda, posee un rol relevante en lo cultural, que me es necesario poner en relieve.

En la comunidad rural, la tradición oral femenina se ocupa de mantener vigente muchos elementos del patrimonio intangible, es así como se representan en la mujer los rezos, el canto, leyendas, medicina, recetas, etc. La mujer campesina crece en contacto con plantas, hierbas, conoce los secretos de la tierra, está en directa comunicación con los elementos que para el hombre parecen extraños, puede cantar y hablar de sentimientos, sin

despertar mayor atención, puede bendecir y a la vez maldecir, puede ser virgen y puede ser bruja, ocupa el espacio de lo esotérico y también lo divino, puede hacer música y ser cantora. Es en este espacio donde el hombre se retira, para ser sólo espectador o auditor. Lo no concreto, lo impalpable es para él lo desconocido, allí construye ella respeto, más allá de ser hija, madre o esposa, ser mujer con habilidades, para sanar, divertir, emocionar, bendecir, es ella quien bendice con parabienes un nuevo matrimonio, quien corona en la parva de paja con su canto una trilla, quien despide un angelito, quien entrega el espacio sensible a un rodeo³.



Fig. 10. Margarita Parada Arévalo. Cantora popular de Panimávida.

Este párrafo, escrito en relación a las cantoras populares campesinas, interpreta perfectamente la realidad de las mujeres artesanas de Rari, que además de tejer sus figurillas, cumplen con todos esos roles aquí descritos. A través de su artesanía, la mujer narra una historia paralela al mundo masculino. El marido, el hijo, el hermano, permanece al margen, ocupado en las labores del campo. Resulta peculiar, por ejemplo, descubrir cómo las

³ Museo de Rancagua; del Río Pereira, Carmen; Gruzmacher Gallo, María Luisa; Vidal Díaz, Marcelo; 2009, “El Rol de la Mujer y lo Femenino en la Música Tradicional”.

mujeres rarinas manejan una economía paralela en el hogar con los recursos obtenidos por la venta de sus figuras.

Estas particularidades de la vida campesina y artesana se me hacen muy interesantes como desafío a ser plasmado a través de una forma plástica.

Por otro lado, es para mí también necesario relevar el quehacer cultural rural. El progreso nos trae avances, pero nos considera a los habitantes de Chile como si todos perteneciéramos al contexto urbano. A través de expresiones artístico culturales promovidas desde el corazón del mundo rural, podemos demostrar que nuestra realidad es peculiar, y merece ser atendida. Esta comuna en particular, que tiene una tan grande expresión del arte popular, en su folclor musical, y más aún en su artesanía, única en el mundo, tiene mucho que decir al respecto.



Fig. 11. Seminario "El crin como material didáctico". Biblioteca Pub. de Colbún, 2009.

❖ ALGUNAS PREMISAS

1. LO RURAL

Las manifestaciones sociales y culturales son portadoras, voluntaria o involuntariamente, de los rasgos de una sociedad. Las condiciones políticas, económicas y sociales, especialmente desde una lectura de lo local, están atravesadas por la dimensión cultural como factor eje, ya que los diversos sectores de desarrollo necesitan dialogar permanentemente con la cultura como espacio identitario, de expresión y manifestación cotidiana de los habitantes de un lugar.



Fig. 12. Fiesta de San Sebastián. Panimávida, 2010.

En este sentido, la ruralidad es el contexto de esta comuna. Las relaciones que sus habitantes establecen con su entorno se fundan en una determinada forma de ver, situarse y explicar el mundo que los rodea. Esta especificidad permite reconocer un “modo de ser rural”, y distinguir una cierta racionalidad campesina, que se funda en una praxis del “saber hacer” que está vinculada, entre otras cosas, a una relación directa y vital con la naturaleza.

Las relaciones que la ruralidad establece con su entorno; profundamente sintéticas, de naturaleza analógica, con una gran riqueza de metáforas e imágenes para comprender el mundo que los rodea, con un conocimiento fundado en el sentido común, con prevalencia de lo intuitivo por sobre lo racional, con una percepción espacio temporal que transcurre en un tiempo cíclico vinculado a la estacionalidad de las cosechas y a la progresión del día; tienen mucho que enseñar, pues, no obstante el enorme “saber hacer” que han acumulado los campesinos en estos últimos años, vinculando exitosamente experiencia y adelantos tecnológicos, aún persiste la lectura estereotipada que asocia al hombre rural con lentitud de mente, marginalidad, pobreza e incapacidad.



Fig. 13. Torniquete ornamental. Los Boldos.

Es necesario cambiar la mentalidad, no del campesino, sino de quienes lo observan desde el mundo urbano. Es urgente considerar que hoy está naciendo una nueva ruralidad, que se funda en el ingreso paulatino de la modernidad y en el profundo aprecio por un

conjunto de manifestaciones culturales que han modelado por siglos el perfil de lo rural y son resignificadas por las nuevas generaciones.



Fig. 14. Medialuna de San Dionísio. Alumno de la Escuela Rural de Artes y Oficios Ayekantún.

El discurso y la praxis artístico-cultural no operan en la ruralidad sobre un terreno baldío, sino sobre una matriz cultural establecida, fundada en valores, metáforas y representaciones simbólicas que configuran su modo de “estar” y de “explicar” el entorno, insertándose significativamente en este proceso de conformación de identidad individual y colectiva del mundo campesino, y femenino en particular.

2. LO IMAGINARIO



Fig. 15. Proceso de trabajo del proyecto.

Se ha tomado el concepto de *imaginario* como hilo conductor de este trabajo plástico, porque este es el espacio de la representación simbólica, desde el cual se consolida la realidad individual y la colectiva. Lo que imaginamos como real, es lo que creemos, lo que proyectamos, lo que entendemos como el deber ser, o lo que quisiéramos ser.

Es en el imaginario en donde también aparecen aquellas aspiraciones más profundas, que no siempre son racionales, como el deseo de hacer perenne una relación, resucitando incluso a quienes ya no están a través de los recuerdos selectivos.

En el imaginario “re-ligamos” lo acontecido, que sentimos como verdad, aquello que conserva nuestra memoria, o lo reconstituye con algo de fantasía; y lo unimos con nuestras nuevas experiencias, reinterpretando voluntaria o involuntariamente los hechos,

creando imágenes a nuestra semejanza, transformándolas en sagradas, dignas de ser conservadas, contadas y transformadas en obras de arte. Es un acto de apropiación del mundo, haciéndolo comprensible, ordenando su sentido y transformando en sagrada su función.



Fig. 16. Autorretrato seccionado 2. Carola Cofré M. 2005

Las identidades individuales re-ligadas selectivamente en torno a lo afectivo y emocional generan micro-relatos de la historia, que aunque fluctuantes y precarios, dan testimonio de quienes son hoy los individuos que forman las sociedades postmodernas. La irrealidad, la ficción de lo imaginario, integra al grupo social y le da consistencia, si se comparten los imaginarios individuales es posible tomar conciencia de los sentimientos comunes, de esas imágenes inateriales comunes, que nos dan identidad social, donde lo material se transforma en símbolo de aquello espiritual que está en nuestro interior más profundo.



Fig. 17. Virgen del Portezuelo. Colbún.

El hombre es un ser *imaginante*, de sus fantasías surgen sus convicciones de realidad. Las mujeres de Rari, al hacer sus sugerencias para las futuras esculturas, imaginan personas que aman, tal vez porque sus más profundas aspiraciones están ligadas a hacer perdurar en el tiempo, románticamente, aquel momento en que aman.

3. LA MATERIA

“Después de muchos años, cuando sea un montoncito de polvo callado, jugad conmigo, con la tierra de mi corazón y de mis huesos” (Motivos del Barro, Gabriela Mistral).



Fig. 18. Tierra de Rari. Preparación de pasta para modelar.

La arcilla no es para mí un material aleatorio. Cuando, en primer año de universidad me di cuenta de que tenía habilidad para modelar la greda, fue una sorpresa, un descubrimiento. Me sentí familiar al barro, como si desde siempre hubiera sido parte de mí. El modelado es algo que me ocurre, como si no dependiera de mí. Como satisfacer una necesidad básica, simplemente lo hago. A voluntad puedo modelar aquello que está en mi cabeza, sin esfuerzo, como hablar, o soñar.



Fig. 19. Modelado directo. Proceso de trabajo del proyecto.

El barro ha sido hasta ahora para mí la única puerta de entrada a la escultura, mi puerta natural. He experimentado con otros materiales, pero es sólo con éste con el que el diálogo es fluido, constante, armonioso. Tal vez porque provengo de una familia campesina para quienes la tierra, aunque a veces presentaba dificultades para entregar el sustento, era siempre generosa y acogedora.

La docilidad de este material, su firmeza y textura, me son familiares. Modelo sin mirar, tocando, y como dice Francisco Gazitúa, *me metí en la realidad tridimensionalmente*⁴, con textura, grosor, volúmenes diversos, con gravedad. No es la greda para mí un material auxiliar, es sujeto de mi acción plástica, sujeto al que es necesario hacer con las manos, aunque sea hoy el oficio manual despreciado por la industrialización o los conceptos.

⁴ Francisco Gazitúa. Bauhaus Editorial. Santiago – Chile 1995. Pág. 39

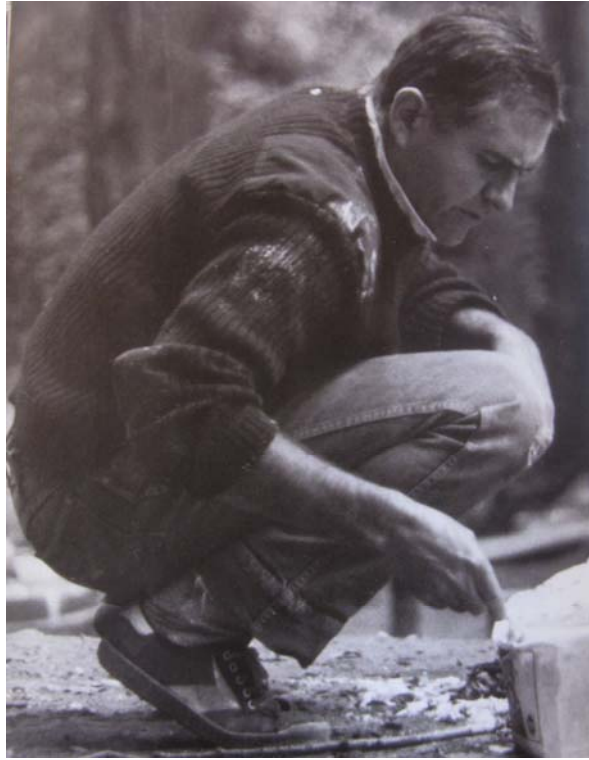


Fig. 20. Francisco Gazitúa.

Lo que deseo comunicar con mis esculturas, tiene también que ver con el barro, con mi vínculo a la tierra, con mi bisabuela que hacía loza de greda, con la Toyita (amiga vieja de mi madre) que me enseñó a pisar la greda. Puede que sea un lenguaje básico, elemental, pero es genuino, sin mediaciones ni adornos.



Fig. 21. Figura prensada. Proceso de trabajo del proyecto.

La tierra es como la mujer campesina, llena de vida, pero para quien la muerte tampoco es ajena. Serenamente conviven en ella el nacer y el morir, porque antes de que alguien fuera capaz de transformar esta materia en obra de arte o en objeto utilitario, ella estaba en los cerros y en los campos, viendo nacer y viendo morir.

- METODOLOGÍA O PROCESOS

Este proceso creativo se inició explicando a las artesanas participantes lo que yo podría realizar a través del modelado directo en barro, se les mostró algunos ejemplos de obras anteriores y de obras de otros artistas, además de objetos cotidianos en cerámica que ellas mismas tenían en sus casas. Luego, se les pidió sugerencias de imágenes que ellas quisieran ver materializadas a través de esta técnica.



Fig. 22. "Marcia de Chile". Última obra realizada. Carola Cofré M. 2009.

Desde este punto de partida se procedió inmediatamente al trabajo práctico. Se acopió material del patio de la casa y se realizó el primer boceto, que fue presentado a su gestora intelectual. En seguida se preparó el material, se tamizó la tierra, y se mezcló con arcilla y arena, para mejorar un poco su plasticidad y facilitar la realización de las obras definitivas.



Fig. 23 - 24. Acopio de material del patio. Preparación de pasta.

La metodología de trabajo utilizada proviene de las ciencias sociales, es una *Investigación Participante*, cuya sistematización serán las obras resultantes. Ni yo, como artista, ni las mujeres escogidas conocen el resultado de este proyecto, sino que lo imaginamos. Es un buen punto de partida para esta metodología, donde el objeto de conocimiento es una práctica social o una experiencia de intervención en la cual el que investiga ha jugado roles protagónicos.



Fig. 25. Trabajando en casa de María de los Ángeles. Rari.

En una investigación participante, la persona que sistematiza forma parte de su objeto de conocimiento, que es una experiencia en la que ha participado y con la cual está involucrada afectivamente. En este caso, yo formo parte de esta comunidad rural, y no sólo me encuentro vinculada significativamente con mi oficio y el oficio que se realiza en este sector de la comuna, sino también con las artesanas y su entorno.

Como correlato de las obras escultóricas, ha resultado interesante presenciar los efectos del proceso en las participantes, el cómo se generaron y sustentaron las relaciones, el impacto de las obras realizadas en su alta o baja fidelidad a la idea propuesta, etc. La *devolución*, paso altamente necesario en esta metodología y referido al momento en que el investigador presenta los resultados de su investigación a los mismos participantes, se realizó de forma inmediata, ya que cada paso del proceso fue vivido en conjunto, la artesana como observadora del trabajo escultórico, y yo como artista/intérprete de la idea recibida, y luego creando a partir de lo solicitado mis propias obras.



Fig. 26 - 27. Momentos de *devolución*.

Las tres mujeres participantes me solicitaron realizar retratos de personas muy queridas para ellas. La primera, señora María de los Ángeles, artesana experimentada, pidió

una escena cotidiana: Carola y ella tomando mate en su casa; como en tantas ocasiones en que la he visitado y nos hemos pasado la tarde conversando al calor de la estufa o el brasero.



Fig. 28 - 29. Imagen inicial y final del primer pedido.

Margaret, artesana de 29 años especialista en miniaturas (figurillas de no más de 1,5 cm.), ha pedido un retrato de la “tía Conche” con guitarra. María Concepción era una cantora popular tía de su madre. Y Leila, la más joven, de 24 años, solicitó un retrato de su padre como minero. Él, como tantos hombres de la comuna de Colbún, se ha visto obligado a trabajar fuera de la región y en labores ajenas a la agricultura para poder sustentar a su familia.



Fig. 30 – 31. Imagen inicial y final del segundo pedido.



Fig. 32 – 33. Imagen inicial y final del tercer pedido.

Después de realizadas las esculturas solicitadas por cada una de las artesanas, me dediqué a la creación de nuevas obras a partir de estas ideas de retratos.

Se realizaron seis esculturas y cinco series no idénticas siguiendo la idea contrapuesta a lo que solicitaron las artesanas, es decir, se trabajó bajo la premisa del “no retrato”. Figuras que se asemejan a alguien, pero no son nadie; figuras inspiradas en alguien, pero que podrían representar a cualquiera. Como la imagen estereotipada de los campesinos, “personajes típicos”, sin nombre ni identidad, aunque estas esculturas tengan algunos rasgos característicos, tal como las cabezas monumentales Olmecas, o las distintas piezas del Ejército de Terracota.

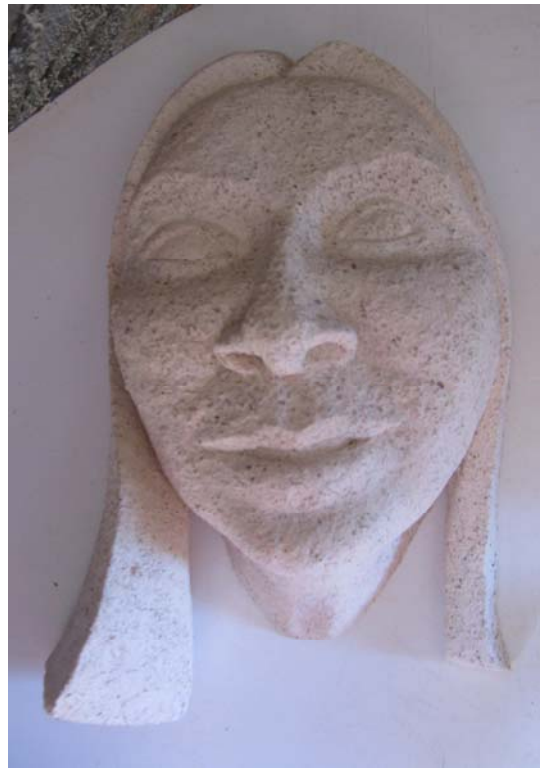


Fig. 34 – 35. No retratos. Inspirados en Leila.



Fig. 36 - 37. No retratos. Inspirados en Margaret.



Fig. 38. No retratos. Inspirados en Margaret.



Fig. 39. No retratos. 5 series no idénticas de 13 piezas cada una.

IV. CONCLUSIONES

Resulta peculiar que las tres mujeres hayan coincidido en sus solicitudes. Retratar personas que para ellas son significativas, y realizarlas en actividades que podríamos llamar cotidianas.



Fig. 40 - 41 - 42. María de los Ángeles. Margaret. Leila.

Hace un tiempo realicé una serie de autorretratos en poses cotidianas, desdramatizadas. Entonces lo que buscaba era poner en relevancia el cuerpo en los momentos ordinarios. Al recibir estas sugerencias para esculturas, pienso en cómo estas mujeres sienten que es necesario elevar lo cotidiano a un nivel de sagrado, hacerlo eterno, a través de la estetización de sus imágenes rutinarias. Ahora, no hay que olvidar que es un cotidiano cargado de afectividad por las personas que ellas quieren ver retratadas.



Fig. 43. Ser el Cuerpo 1. Carola Cofré M. 2004

Aquello sagrado, respetable, inamovible de las relaciones significativas es lo común en este imaginario, y es lo que le da comunión social a estas propuestas creativas. Una trascendencia que ellas sienten necesario hacer material a través de la escultura que yo puedo realizar desde mi ser artista, para mantener sus propias convicciones, que si las miramos en conjunto se transforman en identidad social.



Fig. 44. Amigos de Rari. Conjunto de proyección folclórica.

Lo imaginario en estos casos, se materializaría *barroquizando* estas relaciones significativas, transformándolas en objeto de culto, figuras arquetípicas, dignas de devoción, conservación y admiración.

Conservar lo significativo de estas relaciones, imagen mental interpretada por un tercero, se revaloriza en la producción de un objeto estético. He aquí la comprobación empírica de la eficacia social de lo imaginario.

Estas mujeres perciben su realidad profundamente ligada a sus relaciones humanas, cuando se les pide que imaginen algo significativo que merezca la pena ser representado a través de la escultura, piensan en aquellas personas, y aunque esto ocurre como proceso mental, es lo que afirma su realidad. Las relaciones con estas personas para ellas en verdad son sagradas, y viven desde esta convicción.

¿Por qué el retrato y no una figura metafórica que pudiera representar esas relaciones? Sólo puedo pensar en las imágenes religiosas, lugar común para estas mujeres, aquello que es importante y que cuenta con lugares especiales en iglesias y casas son los retratos de santos. Y en el caso de las familias campesinas, los retratos de abuelos y padres, son tratados con la misma veneración, en una especie de altar familiar en el que no hay problemas en mezclarlos con figuras de santos y vírgenes.



Fig. 45. Altar familiar campesino.

Por lo tanto, el retrato tiene un significado simbólico, representa aquella realidad más sagrada a la que ellas tienen acceso. Un retrato mantendrá perenne la memoria, no dejará morir jamás la relación y se transformará en objeto de culto. Podríamos explicar esto con el fenómeno actual de la *documentofilia*, una forma de culto a la memoria, que requiere de un objeto tangible que certifique la existencia de un fenómeno, como las fotografías antiguas o, en este caso, un retrato escultórico.

Muy peculiar me resultaron los comentarios de las artesanas cuando vieron mis series de “no retratos”. Sin yo haberles explicado de qué se trataba, ellas empezaron a encontrarles parecido con personas que conocen.

Desde lo imaginario, con su componente de ilusión, estas mujeres han dinamizado esta realidad, abriendo sus expectativas, haciendo trascender los límites de su mundo espiritual a lo concreto. Este proceso ha hecho posible extender el horizonte de lo real más allá de las fronteras de lo establecido.

Lo imaginario, entonces, es capaz de penetrar lo real, darle vida, dinamizarlo, hacerlo nuevo anticipando y generando posibles realidades, creando mundos estéticos que se tornan vitales a través de una experiencia creativa vinculada a la emoción y la afectividad.



Fig. 46. De la Serie 3 de No Retratos.

V. BIBLIOGRAFÍA

- GENERAL

- CANALES, Manuel. La Nueva Ruralidad en Chile: Apuntes Sobre Subjetividad y Territorios Vividos. Revista Desarrollo Humano, PNUD, junio 2002.
- CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES, REGIÓN DEL MAULE. Definiciones de Política Cultural Región del Maule 2005 – 2010. 2005.
- CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES. Diagnóstico de la Gestión Cultural de los Municipios de Chile.2006.
- FAO, PESA en Centroamérica. Guía Metodológica de Sistematización. FAO, PESA en Centroamérica. 2004.
- GUERRERO, Iván. El Híbrido Rural: Nuevas Distinciones, Nuevos Significados. Fundación Comunicología. 2000.
- JARA, Oscar. Dilemas y Desafíos de la Sistematización de Experiencias. Centro de Estudios y Publicaciones Alforja, Costa Rica. 2000.
- MISTRAL, Gabriela. Desolación. Editorial Andrés Bello. Santiago, Chile. 2007.
- PNUD. Nosotros los Chilenos, un Desafío Cultural. Informe Desarrollo Humano. 2002.
- RODRÍGUEZ TORRENT, Juan Carlos; SALAS QUINTANAR, Hernán. Lecturas Antropológicas para la Ruralidad Latinoamericana: Diagnóstico del Mundo Rural. U. de Playa Ancha, Chile / UNAM, México. 1998.
- <http://antropologia.suite101.net/article.cfm/la-primera-civilizacion-en-mesoamerica>
- <http://platea.pntic.mec.es/~jalvar4/yano/emic.htm>
- http://es.wikipedia.org/wiki/Emic_y_etnic
- http://es.wikipedia.org/wiki/Guerreros_de_terracota

- PARTICULAR

- BOURRIAUD, Nicolas. Estética Relacional. Adriana Hidalgo Editora S.A. Buenos Aires. 2006.
- CARRETERO PASIN, Ángel Enrique. Postmodernidad e Imaginario. Una Aproximación Teórica. <http://aparterei.com>. Paste Rei 26 2009.
- DEL RÍO PEREIRA, Carmen; GRUZMACHER GALLO, María Luisa; VIDAL DÍAZ, Marcelo. El Rol de la Mujer y lo Femenino en la Música Tradicional. Museo de Rancagua. 2009.
- GAZITÚA, Francisco. Francisco Gazitúa. Bauhaus Editorial. Museo Nacional de Bellas Artes, Chile. 1995.
- PEREIRO, Xerardo. Apuntes de Antropología y Memoria. Universidad de Tras-os-Montes e Alto Douro.
- ROJAS MIX, Miguel. El Imaginario. Civilización y Cultura del S.XXI. Prometeo Libros. Buenos Aires. 2006.