

# Kontraformas: Craftivismo y co-diseño desde una perspectiva de género en la periferia

*Kontraformas: Craftivism and Co-Design from a Gender Perspective in the Periphery*

**Resumen.** Este artículo explora la relación entre diseño, feminismo y *craftivismo* como un medio para transformar comunidades, tomando como punto de partida la cultura material de la periferia y su papel en la construcción de identidades colectivas. Se propone reimaginar lo material no solo como objeto, sino como archivo tangible de memorias compartidas por mujeres, destacando sus narrativas y saberes populares.

De este modo, se presentan los resultados de Kontraformas: Laboratorio de co-creación, un proyecto de investigación-creación desarrollado entre 2022 y 2024 en la periferia sur de Santiago de Chile, en colaboración con la Fundación Ecolety en San Bernardo. A través de cuatro sesiones participativas, la instancia utilizó la cerámica como herramienta para representar gráficamente vivencias colectivas en un contexto periférico.

El proyecto propone una metodología aplicable en diversos espacios para la co-creación. Así, desde un enfoque que combina diseño como herramienta interdisciplinaria, feminismo popular como visualidad local, y *craft* como acto de resistencia, se diseñaron dinámicas que resignifican oficios y fortalecen identidades colectivas. Esto posiciona al *craft* como puente entre el diseño y su rol social, como una herramienta colectiva que comunica desde la periferia.

*Palabras clave:* feminismo popular, *craft*, co-diseño, cerámica, craftivismo

**Abstract.** This article explores the relationship between design, feminism, and craftivism to transform communities, using the material culture of the periphery as a starting point and examining its role in the construction of collective identities. It proposes reimagining the material not only as an object, but as a tangible archive of shared memories among women, highlighting their narratives and popular knowledge.

In this context, the article presents the outcomes of Kontraformas: Laboratorio de co-creación, a research-creation project developed between 2022 and 2024 in the southern periphery of Santiago, Chile, in collaboration with Fundación Ecolety in San Bernardo. Through four participatory sessions, the initiative used ceramics as a tool to graphically represent the participants' collective experiences within a peripheral context.

The project proposes a methodology applicable in various co-creation settings. From an approach that combines design as an interdisciplinary tool, popular feminism as a local visual language, and craft as an act of resistance, it developed dynamics that re-signify traditional crafts and strengthen collective identities. This positions craft as a bridge between design and its social role as a collective tool that communicates from the periphery.

*Keywords:* grassroots feminism, *craft*, co-design, ceramics, craftivism

---

Fecha de recepción: 14/01/2025

Fecha de aceptación: 19/05/2025

Cómo citar: Alarcón Riquelme, F. (2025).

Kontraformas: Craftivismo y co-diseño desde una perspectiva de género en la periferia.

*RChD: creación y pensamiento*, 10(18), 1-19.

<https://doi.org/10.5354/0719-837X.2025.77419>

---

*RChD: creación y pensamiento*

Universidad de Chile

2025, 10(18).

<http://rchd.uchile.cl>

1. Esta categoría de las artes aplicadas, además de la cerámica, agrupa a especialidades como el esmalte sobre metales y el trabajo en vidrio.

2. Johann Jakob Bachofen, sociólogo y teórico del matriarcado, propone la teoría del *Mutterrecht* para explorar la posibilidad de sociedades matriarcales donde la mujer es la principal articuladora del funcionamiento de la sociedad.

3. Debido a las asociaciones de género que históricamente posicionan a la mujer en la artesanía (como artes menores o como un *pasatiempo femenino*) y al hombre dentro del mundo de las bellas artes o artes mayores.

4. Proyecto de Título que formó parte del Proyecto Fondecyt Iniciación núm. 11231140  
*Arte e industria: una paradoja cultural chilena.*

## Introducción: El *craft* como herramienta colaborativa

La cultura material permite vislumbrar las identidades colectivas de un grupo en un espacio y tiempo específicos. Desde disciplinas como la antropología y la arqueología, el estudio de vestigios de objetos antiguos ha facilitado la comprensión de comportamientos de sociedades pasadas. Sin embargo, la evolución de los estudios en este ámbito ha permitido abordar un aspecto clave: la relación simbólica entre las creadoras y los objetos producidos.

La cerámica, como una de las prácticas más antiguas de las artes del fuego<sup>1</sup>, sirve como ejemplo clave para explorar estas dinámicas: históricamente, su producción ha estado vinculada tanto a necesidades funcionales como a expresiones culturales significativas. Desde una perspectiva antropológica, teorías como el *Mutterrecht*<sup>2</sup> exploran la posibilidad de comunidades donde la mujer, como principal artífice de la cerámica y deidad simbólica, ocupa un rol central en la sociedad (Vincentelli, 1999). Según Baumstark (2016), a pesar de este vínculo significativo, la relación entre oficio y género ha sido tradicionalmente excluida de las discusiones más amplias sobre arte.

Esta invisibilización se debe, en gran medida, a la predominancia masculina en la documentación histórica de los oficios. La feminización del *craft* ha llevado a considerar los aportes de mujeres como simples artes menores o decorativas, en contraposición a las llamadas artes mayores o bellas artes<sup>3</sup>.

En este marco, el presente artículo explora la relación entre la cerámica, el territorio y la experiencia colectiva de las mujeres involucradas en el proyecto Kontraformas: Laboratorio de co-creación<sup>4</sup>, donde el *craft*, entendido como una práctica de creación manual que entrelaza lo artístico y lo utilitario, al ser aplicado desde la perspectiva del diseño y el género, permite no solo fortalecer las identidades colectivas, sino también resistir las narrativas dominantes que subordinan los oficios a un rol de menor importancia.

En comunidades periféricas a las grandes ciudades, el alto costo del oficio de la cerámica limita que las personas lo exploren como una manera de aprendizaje o producción artística. Esto motivó el desarrollo del Taller Experimental de Platos Cerámicos, como una instancia piloto del proyecto Kontraformas. La elección de este medio no es casual: se fundamenta en su histórica asociación con el trabajo de las mujeres, dada la dicotomía del plato como un formato cerámico funcional dentro del espacio privado de la cocina y, a la vez, como una obra decorativa en forma de *display* que permite exhibir su ornamentación de manera pública. Así, existe una cultura material asociada a la cerámica dentro de estos hogares y para las mujeres que participaron de la instancia (Figura 1).

Como propone Vincentelli (1999), la decoración puede proveer un lenguaje alternativo para decir cosas que no pueden ser dichas abiertamente, lo que puede ser especialmente útil para mujeres en posiciones subordinadas que limitan su habilidad de hablar abiertamente (p. 79). Los relatos compartidos por las participantes en el taller, evidencian cómo estas dinámicas perpetúan e influyen en su desarrollo personal, privándolas de una autonomía y

Figura 1

*Relación y concepto ¿Por qué platos cerámicos?*

Nota: Las instancias de taller permiten la creación de los platos cerámicos como objeto doméstico que alberga memorias, para luego activarlos como objetos simbólicos al ser expuestos en muestras públicas. Gráfica de elaboración propia.

5. Como manifestación creativa, el *craftivismo* es una idea que expresa conceptualmente la unión entre arte-activismo en sus formas sociales de resistencia.

6. La co-creación refiere al trabajo conjunto realizado entre diseñadoras y personas no formadas en diseño, de forma colectiva, lo que lleva a la evolución de la *cliente/usuaria* a su calidad de *co-creadora* (Sanders y Stappers, 2008, p. 4).



sensación de autorrealización; mientras que “cualquier necesidad humana fundamental que no es adecuadamente satisfecha revela una pobreza humana” (Letelier, 1987, p. 172).

Los objetos resultantes de la experiencia de taller se vuelven un soporte de las vivencias de las mujeres participantes, ya que, por medio de las herramientas de diseño implementadas, sus vidas y sentimientos de pertenencia se traducen a su propio lenguaje visual y material, pues quedan plasmadas en los platos cerámicos que elaboraron. Lo *craft*, además, posee una complejidad intrínseca, al transitar entre lo bello/sensible y lo utilitario. William Morris, una figura precursora en este ámbito, dice al respecto:

Proporcionarle a la gente placer con las cosas que por fuerza tiene que usar, esa es la gran tarea de la decoración; proporcionarle a la gente placer con las cosas que por fuerza tiene que hacer, esa es su otra gran utilidad. (Morris, 1877, p. 8)

El *craft* se utiliza aquí como una metodología colaborativa de diseño que explora la relación entre el elemento creado y su autora. Esta creación manual se expande más allá de su percepción tradicional, esto es, como una actividad del espacio privado; pues, a través del *craftivismo*<sup>5</sup> y la co-creación<sup>6</sup> se posiciona contemporáneamente como una práctica que puede trasladar las creaciones *feminizadas* desde lo doméstico y privado hacia lo público e insurreccional, resignificando los oficios como herramientas de resistencia cultural.

Así, descolonizar la noción de *craftivismo* se presenta como una estrategia creativa para abordar problemas de justicia social, además de fortalecer las conexiones comunitarias (Fitzpatrick, 2018). Por lo tanto, dentro del presente artículo, se opta por utilizar el término *craft*, en lugar de *artesanía*, para explorar más adecuadamente este fenómeno en la región latinoamericana, reconociendo su esencia creativa y su relación con las artes decorativas.

A partir de esta distinción, se plantea al *craft* como una acción social que busca ampliar las voces de las personas involucradas desde su contexto territorial, pues permite que las mujeres se apropien de su historia y la divulguen con una perspectiva emancipadora. Como afirma la investigadora Natalia Matzner (2022): “Saber contar la historia en primera persona y saber divulgarla, de por sí, ya es una herramienta revolucionaria”.

### **La cultura cotidiana como práctica de resistencia**

Los objetos juegan un papel crucial en la construcción de la identidad colectiva y en la visibilidad de los conflictos sociales. Este vínculo se hace evidente en los estudios de Cervio y Guzmán Romero (2017) sobre la protesta social en Buenos Aires, donde se analiza cómo estos objetos, entendidos como recursos expresivos que incluyen lo sonoro, lo olfativo, lo visual y lo táctil, no solo contribuyen a la construcción de la identidad de un grupo, sino que también definen audiencias y ayudan a distribuir el sentido social de la acción colectiva.

Desde la sociología, la teoría del actor-red de Bruno Latour (2008) profundiza esta idea al sostener que los objetos actúan como motores de acción en la red social, pues influyen en los modos de interacción. De esta manera, la cultura material de un territorio se entiende al observar los objetos que ese espacio produce y reproduce. Como señala Dan Hicks (2010), el *giro material* en los estudios culturales resalta la importancia de los objetos como agentes sociales con una perspectiva relacional y, como sostiene González Villarruel (2010): “Los objetos son una especie de textos a través de los cuales son construidos los significados y que mediante las relaciones de poder son modificados o reproducidos; además, estos textos poseen su propia gramática y vocabulario” (p. 67).

4

Por su parte, Katya Mandoki (2006) amplía esta visión al proponer que las prácticas cotidianas pueden ser entendidas como una producción artística, con el concepto de una *estética de lo cotidiano* que se desvía de los enfoques tradicionales de la estética, como lo *sublime* o lo *bello*. Así, estas formas de hacer trascienden al objeto material, al priorizar su influencia simbólica en la vida diaria y en las experiencias personales de las personas, dado que el significado del objeto posee una mayor relevancia que el objeto en sí mismo. De este modo, Mandoki (2006) introduce la idea de la *prosaica*, redefiniendo el arte como una expresión social intrínseca a la vida cotidiana, que se integra de manera natural en las dinámicas culturales de cada comunidad, al centro de las prácticas sociales, como un objeto de la cultura.

Para Michel de Certeau (2000), la identidad colectiva desde una perspectiva de resistencia se manifiesta en los territorios periféricos con las particularidades y maneras de hacer propias. Este autor introduce la noción de “repertorios cotidianos” (pp. 29-32), para destacar cómo las prácticas diarias de las comunidades y grupos minoritarios moldean sus propias construcciones sociales enraizadas en la memoria y las experiencias compartidas.

La integración de estos conceptos (prosaica, repertorios cotidianos) permite establecer un vínculo hacia el término clave de la investigación:

7. La instauración de una *cultura oficial* en el contexto de la dictadura cívico-militar en Chile y la abolición de cualquier visualidad previa impulsó la idea de la resistencia cultural, siendo este “el nombre con que artistas y trabajadores culturales identificaron sus prácticas en un discurso que implicaba al arte no solo dentro [de sus espacios], sino como una forma de enfrentar y crear alternativas al orden social imperante” (Cristi y Manzi, 2016, p. 50).

8. El movimiento Arts and Crafts se originó como respuesta a la producción en masa de bienes de consumo, creada por la Revolución Industrial. Así, este movimiento emergió para mejorar la calidad de los interiores domésticos mediante la renovación de las artes aplicadas, la ornamentación y la producción artesanal.

9. Desde la cultura popular, el ornamento puede ser una expresión auténtica de la comunidad y una resistencia al predominio de la estandarización y la industrialización, como Morris sostenía en el periodo de la Revolución Industrial.

el *craftivismo*. Tal Fitzpatrick (2018a), reconocida artista e investigadora, lo define como un modo de *hacer tú misma* la ciudadanía; una forma de resistencia que no depende de instituciones poderosas existentes, sino que involucra a individuos y grupos pequeños que intervienen en lo público, en lo privado y en espacios virtuales, de manera creativa (p. 19). Al entender la estética cotidiana como un acto de resistencia y co-creación, en el *craftivismo* los objetos se convierten en herramientas de transformación social (Van der Velden, 2019).

### **Descolonizar el *craft*: Redefiniendo el activismo hecho a mano**

El análisis preliminar de este estudio revela que la terminología relacionada con feminismo, periferia y *craft* se encuentra mayormente enmarcada dentro de un contexto anglosajón, con escasa mención del término *craftivismo* o un símil de este en la bibliografía latinoamericana. Tal fenómeno es significativo, dado que Latinoamérica cuenta con una rica tradición de manualidad y arte popular, lo que genera interrogantes sobre la falta de aquel concepto en las prácticas locales. Aunque existen traducciones como “resistencia cultural”<sup>7</sup>, es fundamental comprender las complejidades que conlleva la definición de *craft* en el contexto chileno, dada su traducción literal como *artesanía*, debido a que esta última se asocia a nuestra cosmovisión y nuestro territorio, al patrimonio cultural y a la identidad de los pueblos originarios.

Al analizar el término *craft*, este se traduce literalmente al español como artesanía. No obstante, el significado original de la palabra *craft* se refiere más específicamente a la habilidad para hacer un objeto, generalmente a mano (Van der Velden, 2019), por lo que, al analizar al *craftivismo* desde esta mirada, se abre una puerta para repensar el término como un vehículo que articula habilidades manuales y activismo con las realidades sociales y políticas de América Latina, en cercanía al arte popular.

Al hablar del arte popular en Chile, debe considerarse que esto no solo se refiere a aspectos materiales y morfológicos, sino también a su dimensión política, como actor social que posee una identidad comunitaria (Cristi y Manzi, 2016). Asimismo, “el pueblo ha creado su propio vocabulario artístico-expresivo a lo largo de la historia, según las concretas características de su medio, necesidades y concepto de belleza” (Álvaro, 1996, p. 320).

De igual forma, es importante recordar el uso del término *arte* en el debate entre lo bello y lo útil. William Morris (2013), impulsor del movimiento Arts and Crafts<sup>8</sup>, argumentaba que la utilidad y la estética no son mutuamente excluyentes, en defensa de la ornamentación<sup>9</sup> y la producción artesanal. Así, las artes menores, artes aplicadas o artes decorativas se definirán como prácticas que incorporan creatividad y decoración a objetos de uso diario, de manera general. Según María Isabel Álvaro (1996), investigadora y experta en cerámicas, “la distinción entre lo industrial y lo bello no tiene sentido alguno [...] la ornamentación de cualquier objeto no fue jamás obstáculo para su utilidad práctica” (p. 287).

10. El concepto de interseccionalidad fue utilizado por Kimberlé Crenshaw en 1989 para señalar las distintas formas en las que la raza/etnia-género-clase interactúan. La perspectiva interseccional estudia cómo las categorías biológicas, sociales y culturales compuestas por temáticas de género, clase, discapacidad, orientación sexual, religión, nacionalidad, se relacionan en distintos niveles.

El entendimiento de lo decorativo *craft*, como parte de una expresión artística popular, se puede aplicar para visualizar los aspectos estéticos que presenta la periferia y, así, aportar a la configuración de un “diseño periférico”, ya que este “se compone de elementos de bajo costo (accesibles dentro del mercado local) y confecciones realizadas por los mismos sujetos que transitan los bordes de la capital” (Alegria Montano, 2018, p. 238).

La idea de lo colectivo resuena al ser parte de la historia gráfica del país, como un motor para la resistencia social y la visualidad chilena. Tal como expone Betsy Greer, activista gráfica, la creación de cosas hechas a mano nos lleva a un mejor entendimiento de la democracia, porque nos recuerda que tenemos poder (2007, pp. 401-402).

### Arte decorativo, una estética ligada al género: Debates sobre la *Girlie Culture*

En el marco del feminismo, persiste una dicotomía de clases sociales que perpetúa una segregación en torno a los oficios. Desde la época medieval, la ejecución de estas prácticas ha tenido significados distintos dependiendo de si era realizada por mujeres blancas aristocráticas o por mujeres de clase trabajadora. A partir de esta premisa, emerge un debate conceptual en torno al *craftivismo*, ya que las problemáticas de interseccionalidad han dado pie a una de las principales críticas hacia este movimiento: la feminización del oficio como un acto político de carácter personal.

Frecuentemente, se señala que el *craftivismo* se manifiesta como una práctica individualista, que, en lugar de desafiar los roles de género tradicionales, tiende a reforzarlos al centrarse en la producción autónoma. En este contexto, y considerando la cuestión de clase social, el acceso material que demanda el *craftivismo* genera una contradicción importante como movimiento reivindicativo del papel de la mujer, ya que pone en tensión las perspectivas del feminismo popular y el que deviene de la academia (Alkenbrack, 2018).

Betsy Greer, quien acuñó el término *craftivismo*, lo define como “a way of looking at life where voicing opinions through creativity makes your voice stronger, your compassion deeper and your quest for justice more infinite” [una forma de ver la vida en la que expresar opiniones a través de la creatividad hace que tu voz sea más fuerte, tu compasión más profunda y tu búsqueda de la justicia más infinita] (como se citó en Van der Velden, 2019, p. 7). No obstante, esta definición carece de un enfoque que contemple las dimensiones sociales del concepto, pese a su inherente carácter activista. Por su parte, Sara Corbett, también activista del *craft*, reflexiona sobre las relaciones que surgen con otros al practicar el *craftivismo*, aunque ambas autoras han enfrentado críticas por su falta de enfoque interseccional<sup>10</sup>.

En esta línea, Laura Portwood-Stacer ofrece una crítica al *craftivismo* en su obra *Do-It-Yourself Feminism* (2007), en que analiza cómo esta práctica se vincula con la *Girlie Culture*. Este concepto se refiere a la intersección del feminismo con la cultura entendida como *femenina*. De este modo, la controversia radica en que “to say that girlie culture is about letting women enjoy the pleasure of femininity is to presume an essential gender identity

11. DIY se define como una forma de producción contracultural que enfatiza el trabajo manual.

Esta ideología, promovida por pensadores europeos como Guy Debord, se oponía al consumo capitalista, al que denominaban el *espectáculo*. El movimiento situacionista liderado por Debord desarrolló el concepto de *détournement* o desvío, una forma de subversión cultural que transformaba elementos de la cultura popular para crear nuevos significados y establecer un espacio de resistencia artística frente a la cultura dominante.

12. Se expone al *craftivismo* como una técnica, más que como un movimiento en sí mismo, dado que, desde la perspectiva ligada al *Do-It-Yourself* y *Do-It-Together*, se permite reconocerlo como una práctica que trasciende materiales específicos, ampliándose a diversas maneras de expresar este tipo de activismo, tanto en sus condiciones como en lo respectivo a las sujetas activas diferentes que lo llevan a cabo.

for women" [decir que la cultura *girlie* es acerca de dejar a las mujeres disfrutar el placer de la femineidad, es presuponer una identidad de género esencial para las mujeres] (Portwood-Stacer, 2007, p. 5), y, en el fondo, promover la construcción patriarcal de lo que la mujer es y los estereotipos de género. Para esta autora, las normas sociales tienden, de este modo, a reforzar y recompensar roles femeninos heteronormados: "It's not that I wish to deny girls the pleasure they might derive from patriarchy-approved activities, but this pleasure cannot uncritically be called political in itself" [No es que quiera negar a las mujeres el placer que puede derivar de prácticas aprobadas por el patriarcado, pero este placer no puede acríticamente ser llamado político por sí mismo] (Portwood-Stacer, 2007, p. 11).

Así, frente a la complejidad que emerge de la intersección entre feminismo y *craftivism*, diversas teóricas proponen la co-creación colectiva como una alternativa a esta problemática. Una respuesta clave a este debate se encuentra en el concepto del *hazlo tú misma* (DIY)<sup>11</sup>, que permite comprender el contexto histórico del *craft*, consolidándolo como una técnica fundamental en estas prácticas manuales. En tal sentido, Fitzpatrick (2018a) en *Craftivism: A Manifesto/Methodology*, ofrece una visión más amplia de este ámbito, señalando que debe evitar reforzar roles de género retrógrados, ya que ser consciente de la historia de género no basta para erradicar estas dinámicas de subordinación (p. 19). Así, el *hazlo en conjunto* (DIT) destaca la relevancia del trabajo colectivo como una estrategia recíproca y horizontal para generar redes de colaboración entre sus participantes (Matzner, 2022).

### Objetos subversivos: *Craftivism* y la dicotomía del objeto creado

7

El *craftivismo*, entendido como una técnica<sup>12</sup>, más que como un movimiento, transita desde la práctica individual a la colectiva. Esto permite concebirlo desde sus interacciones sociales, más allá de materialidades específicas, ya que su alcance se expande a diversas condiciones y a las sujetas activas que lo producen. Mazanti (2011), clasifica los objetos *craft* en dos categorías principales: semi-autónomos y super-objetos, que les confieren una dimensión tanto activista como de resistencia. Lo semi-autónomo significa que lo *craft*, por un lado, responde a la idea fundamental de que el arte existe en un espacio autónomo —referido a su propia lógica estética—, y, por otro lado, se refiere al objeto cotidiano más profano, teóricamente enmarcado en los estudios de cultura material y el discurso general del diseño. El super-objeto, simplemente, materializa lo que podría llamarse la dicotomía entre el arte y la vida, refiriéndose simultáneamente a ambas esferas (pp. 62-63).

Así, el objeto *craft* se define como semi-autónomo debido a su capacidad para mantenerse independiente como objeto artístico, mientras conserva la facultad de ser un objeto cotidiano como platos, jarrones o textiles. Aunque podría argumentarse que todo arte tiene algún propósito (sea comunicativo o decorativo), lo *craft* añade la posibilidad de ser empleado en entornos domésticos, como elemento utilitario (Baumstark, 2016).

A su vez, el carácter de super-objeto de los objetos *craftivistas* permite comprender esta semi-autonomía como dos elementos de un mismo conjunto, lo que resulta clave para su utilización como herramientas de activismo, en

13. Una característica distintiva de Ecolety es su uso de un lenguaje inclusivo y separatista, manifestado en adjetivos femeninos como *ñaña, grupa* y *bacana* para referirse a los roles dentro de la fundación. Esta práctica refuerza el enfoque feminista del espacio y su carácter separatista.

14. Christopher Frayling clasifica la investigación en diseño y arte en tres tipos: para, sobre y a través del diseño. La investigación para el diseño produce un artefacto final; la investigación sobre el diseño proviene de disciplinas externas, siguiendo métodos científicos; y la investigación a través del diseño usa la práctica del diseño como método, generando conocimiento a partir de la reflexión y los resultados del proceso de diseño (Frayling, 1993).

base a “the ability of craft to “attract, combine, and relate” to other discourses as a specific asset in creating new “coalitions of resistance” [...]” [la habilidad del *craft* para “atraer, combinar y relacionar” discursos como un elemento esencial en la creación de nuevas “coaliciones de resistencia”] (Baumstark, 2016, p. 37).

### Reconfigurando lo doméstico: Acción feminista desde la Cooperativa Ecolety

En el libro *Disputar la ciudad*, de Pía Montealegre y Valentina Rozas-Krause (2018), se expone un proyecto realizado por la investigadora Diane Soles que evidencia cómo el trabajo colaborativo de mujeres en zonas periféricas fue crucial para articular organizaciones ciudadanas de resistencia durante la dictadura cívico-militar en Chile (1973-1990). Soles argumenta que estas tácticas de resistencia cuestionan y rompen la distribución tradicional de género entre lo privado y lo público, al trasladar el espacio *cocina* (desde la privacidad del hogar) hasta los patios y pasajes como *olla común* (2008).

Estas dinámicas sociales no se limitan al pasado, sino que se manifiestan en proyectos contemporáneos como la Cooperativa y Fundación Ecolety, ubicada en San Bernardo. Según relatan Leticia Silva, fundadora, y Jana Huaiquian, colaboradora, la iniciativa se basa en principios de autogestión, cooperativismo y no violencia; se concibe como una respuesta activa frente a la violencia de género (Cooperativa y Fundación Ecolety, 2022).

Entre 2022 y 2024, se llevó a cabo un proceso de inmersión en la cooperativa Ecolety. Este incluyó la realización de etnografías, trabajo colaborativo y, posteriormente, una participación directa como *profra*<sup>13</sup> tallerista en el espacio. Desde un enfoque de *research through design*<sup>14</sup>, esta investigación buscó comprender la relación entre las integrantes de la cooperativa y sus producciones visuales, analizando las dinámicas particulares de la periferia.

8

Figura 2

Jornada de Autodefensas en Kasa Ecolety, 2024  
Nota: A la izquierda: fotografía de participantes de Ecolety en una muestra y taller de autodefensa para mujeres. Registro propio, marzo de 2024. A la derecha: lienzo textil de protesta elaborado en talleres colectivos de la cooperativa. Registro propio, 2022.

La estética de los trabajos producidos en Ecolety está profundamente arraigada en su contexto geográfico y social. Se emplean materiales locales, como retazos textiles, papeles reciclados, pinturas acrílicas y elementos decorativos adquiridos en ferias de barrio. Sus motivos visuales, que incluyen ornamentos florales y un estilo recargado, reflejan una combinación entre el arte popular y las realidades del entorno, en que funcionalidad y ornamentación coexisten para expresar narrativas de resistencia e identidades colectivas (Figura 2).



15. Riot Grrrl fue un colectivo punk feminista que emergió en la costa oeste de Estados Unidos a principios de los años 1990, en la ciudad de Olympia, gracias a la apertura de una nueva universidad de artes experimentales. Así, a través de la música y las habilidades manuales, este espacio desató un nicho de lucha feminista entre sus estudiantes, quienes adoptaron la ética *craft* y la incorporaron con irreverencia a través de la escena punk, como expresión libertaria y una forma de oposición a las reglas establecidas.

La periferia, según Montealegre y Rozas-Krause (2018), es más que un espacio geográfico que representa una metáfora de exclusión socioeconómica y política. Asimismo, estos territorios exhiben características materiales particulares, dado que “las artes decorativas pueden reflejarnos y, por tanto, permitirnos reconstruir” (Álvaro Zamora, 1996, p. 318). Esto implica un resurgimiento de lo hecho a mano como una práctica colectiva que permite una relación intersubjetiva entre las creadoras, para impulsar nuevas formas de activismo cultural. Como sostienen Cristi y Manzi (2016): “La cultura, en tanto medio de lucha, se concibe como práctica productiva y, de ahí en más, liberadora” (p. 53).

### Metodología *craft*: El cuaderno de co-creadora

Si hay un punto de inflexión y cruce entre el feminismo y el *craft*, es dentro de la corriente del punk con el movimiento Riot Grrrl<sup>15</sup>. Así, es pertinente entender este modo de hacer como un recurso expresivo dentro de dicho movimiento, desde un feminismo que alberga “carteles, lienzos, disfraces, cánticos y escenificaciones [...] que son utilizados por las manifestantes para expresar sentimientos contenidos, narrar sufrimientos compartidos, interpelar a adversarios y democratizar el campo de visibilidad” (Cervio y Guzmán Romero, 2017, p. 43).

Esto configuró la idea de una estética ligada al género con una difusión propagandística característica: los Angry Girl Zines. Estos fueron un set de fanzines *craft* que se utilizaron como un medio político *DIY* (o para hacer tú misma la política), dado que “en un mundo anterior a Internet, Riot Grrrl se difundió principalmente en papel: folletos, revistas, calcomanías y cartas” (Sánchez Barbeito, 2019, p. 4).

Bajo este contexto, e inspirado en los fanzines *riot*, dentro de la metodología de este proyecto se diseñó a partir de las bases teóricas planteadas por Katya Mandoki en *Prosaica II* (2006), un cuaderno de co-creadora, a modo de bitácora, para el registro personal del proceso de creación, como herramienta de diseño feminista y, a la vez, *craft*.

El cuaderno de co-creación es una bitácora de trabajo que contiene actividades de escritura, lluvia de ideas, preguntas guía, conversación y bocetaje, con la finalidad de generar un proceso acompañado de conceptualización e ideación para el taller, con conceptos que serán elegidos por las participantes y que, finalmente, serán el hilo conductor de la experiencia. En ese sentido, como criterio de validez para su elaboración, se utiliza la matriz LASE propuesta por Mandoki: una guía cartográfica para analizar la vida cotidiana desde la perspectiva estética. Así, esta guía se basa en los intercambios estéticos, entendidos como “las relaciones que establece el sujeto consigo mismo, con los otros y con el entorno a través de enunciados que juegan con el valor de las identidades individuales y colectivas” (Mandoki, 2006, p. 18).

Dichos intercambios se dividen, según Mandoki (2006) de dos maneras: dramática, que se refiere a los elementos simbólicos del intercambio; y retórica, que se refiere a los signos dados en dicho intercambio, donde se encuentran las morfologías y visualidades.

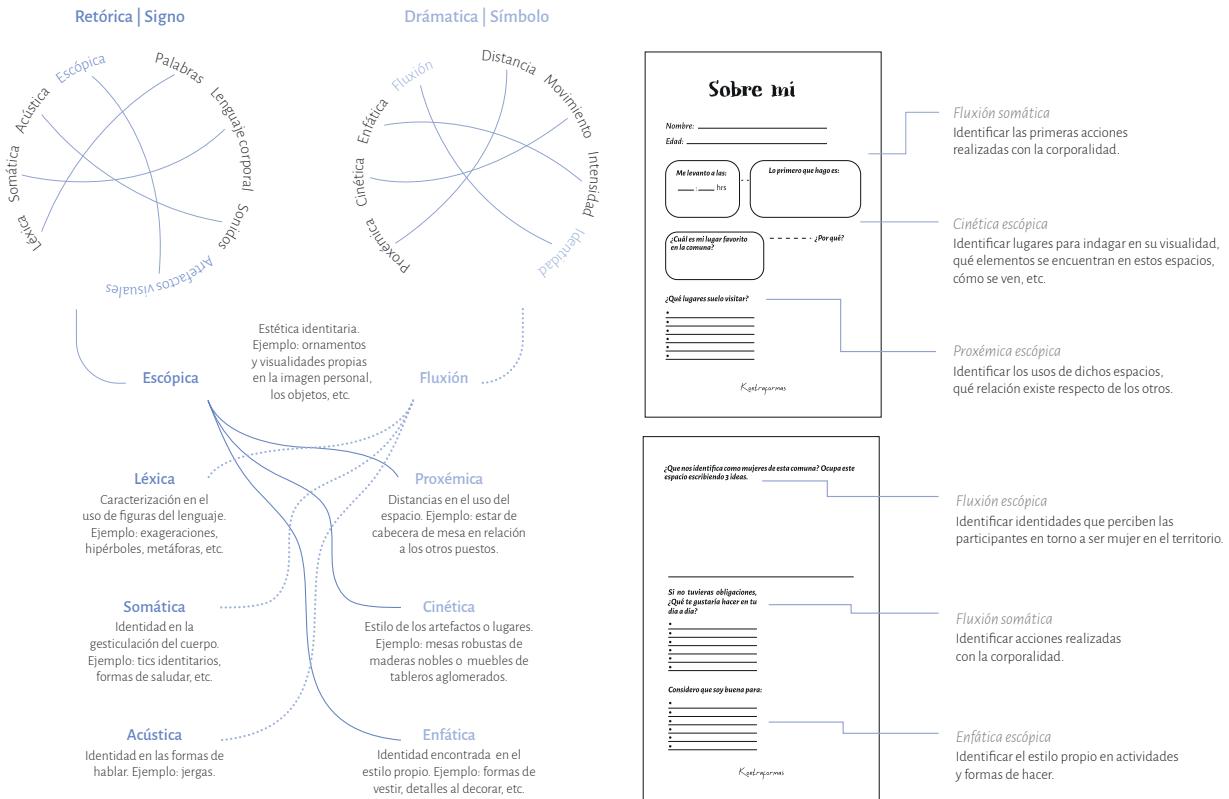


Figura 3

Categorías electas de la Matriz LASE: la escópica y la fluxión

Nota: Gráfica de elaboración propia, a partir de Mandoki (2006).

Figura 4

Parte del cuaderno de co-creadora

Nota: En la visualización se exponen los objetivos de cada ejercicio para cualificar el cotidiano en ítems particulares. Gráfica de elaboración propia.

16. Adjetivo que significa *visual* o con la *mirada*, para referirse a los artefactos visuales.

17. La fluxión es una modalidad de la *dramática*, que permite abrir o cerrar, tensar o relajar la materia o tiempo, a través del significado del lenguaje. Así, la fluxión puede entenderse como los caracteres identitarios y las construcciones sociales.

Para la metodología *craft* se utilizan dos cruces de esta matriz: la escópica<sup>16</sup>, por parte de la *retórica*; y la fluxión<sup>17</sup>, por parte de la *dramática* (Figura 3). De este modo, se generan y diseñan una serie de actividades dentro del cuaderno de co-creadora que impulsan un proceso de co-diseño, donde las participantes logran llevar a cabo un proceso complejo de conceptualización/ideación, prototipado, resultados y evaluación (Figura 4).

Sanders y Strappers (2008) entienden al co-diseño en relación con el trabajo conjunto a partir de la creatividad de las diseñadoras y de las personas no formadas en diseño (p. 4), de una manera colectiva a lo largo de todo el proceso de creación. Según este enfoque, las usuarias desempeñan un papel activo como expertas en su experiencia, contribuyendo al desarrollo de conceptos e ideas desde las primeras etapas del proceso, en que las diseñadoras y las participantes trabajan juntas en la generación de soluciones de diseño.

Como sostiene la diseñadora mexicana Nora Morales, el co-diseño promueve una mayor inclusión y diversidad en la elaboración de soluciones de diseño, desde una visión más colaborativa y holística: “Un nuevo enfoque está emergiendo en donde invitamos a las personas a las que buscamos servir a través del diseño a participar con nosotros en el acto de diseñar” (Morales, s.f., p. 4).

18. En diseño, la contraforma es el espacio interno de una letra, que no se rellena. Es decir, es el hueco blanco que rodea una letra, o la parte interior que no está en negro. Es fundamental para la legibilidad de un texto, ya que el ojo humano no puede ver el negro de la tipografía (o figura) sin que esté en contraste con una contraforma de color o blanca (o fondo). El nombre del proyecto adopta la *k* inicial como una alusión a la jerga feminista propia de la Fundación Ecolety.

19. El engobe es una pasta de arcilla coloreada que se aplica a piezas de cerámica antes de la cocción para darles diferentes acabados.

## Mapeo *craft*: Desarrollo y resultados de Kontraformas

Para el desarrollo del proyecto, llevado a cabo en marzo de 2024, las mujeres participantes fueron invitadas a crear una pieza cerámica que representara tanto sus historias personales como colectivas. El taller fue diseñado con el propósito de promover una autopercepción basada en la identidad cultural compartida de un grupo de mujeres cuya experiencia cotidiana representa una fuerza vital en la vida comunitaria. La muestra se conformó estratégicamente por mujeres *jefas de hogar, cuidadoras y trabajadoras independientes*, una selección que se vio facilitada por el horario del taller, que coincidía con un momento del día más accesible para participantes que, por sus responsabilidades, no están vinculadas a trabajos dependientes tradicionales. Este espacio permitió conectar con quienes sostienen, desde lo cotidiano, la vida en la periferia.

La metodología del taller combinó cuatro sesiones teórico-prácticas de dos horas y media (aproximadamente) de duración, estructuradas desde el diseño *craft*, que abordaron etapas como la conceptualización, ideación, prototipado y creación final de los platos a través del uso del cuaderno de co-creadora como herramienta central. Las dinámicas se planificaron de manera que se integraran en la rutina diaria de las participantes, tomando elementos de su entorno cotidiano como fuente de inspiración para la ideación y los conceptos trabajados.

Como parte de la metodología *craftivista*, la segunda, tercera y cuarta sesión incluyeron la creación de “contraformas”<sup>18</sup> para intervenir objetos y transformarlos en contenedores de memorias colectivas. Estas intervenciones se llevaron a cabo a través del uso de técnicas como la impresión de volúmenes en arcilla, el esgrafiado de engobes<sup>19</sup> y la aplicación de elementos *craft*, que permitieron la creación de piezas con diferentes materialidades. Este enfoque permitió la elaboración de objetos con medios mixtos, alejados de las formas tradicionales de la cerámica, y vinculados a una visualidad que refleja el contexto periférico.

El resultado final evidenció visualidades similares y conceptos compartidos entre las mujeres de San Bernardo. Los platos fueron personalizados con materiales como hilos, mostacillas y botones, lo que promovió un enfoque de trabajo libre y creativo, en que cada participante exploró nuevas formas de expresión. El ambiente colaborativo favoreció el aprendizaje y fortaleció la interacción entre las integrantes del grupo, permitiendo que madres e hijas compartieran historias y experiencias a través de su trabajo.

La reflexión conjunta reveló un fuerte sentido colectivo, evidenciado en las piezas cerámicas que incluyeron elementos simbólicos de fortaleza, libertad y conexión con la naturaleza. Este ejercicio no solo amplió el vínculo de las participantes con la cerámica, sino que también despertó su interés por visibilizar aspectos de su identidad cultural y por continuar en la exploración de este oficio como medio de expresión en el futuro (Figura 5).

Figura 5

*Etapas de la metodología aplicadas en el Taller**Experimental de Platos Cerámicos*

*Nota:* Las etapas de la instancia taller responden a categorías del Design Thinking, pero llevadas de manera colectiva en el acto de diseñar. A su vez, la gráfica expone el momento en que se aplican las contraformas, las cuales son instancias cruciales que otorgan el simbolismo y el carácter *craftivista* a los objetos creados, ya que fomentan la dimensión social del objeto al recoger memorias y consignas y, a la vez, utilizan la decoración *craft* como manera de expresar dichas ideas. Gráfica de elaboración propia.

**Análisis: Co-creación como catalizador de identidad colectiva**

El análisis del proyecto se organiza en torno a varios aspectos clave: como arte popular, estética cotidiana, morfologías y tipologías, y etnografía. Las participantes, sin conciencia de ser artistas, se identificaron principalmente como madres (33,3%), cuidadoras (16,7%) y trabajadoras independientes (50%), lo que refleja el perfil de mujeres con otras obligaciones. La creación cerámica, impulsada por su propia vivencia cotidiana, permitió que las piezas reflejaran una identidad personal y colectiva, sin influencias externas o académicas. En cuanto a lo popular, el proyecto mostró tendencias conservadoras, como la identidad colectiva evidenciada en las respuestas comunes sobre lo que las identifica como mujeres de la comuna: creatividad, espacio propio, libertad, naturaleza, y la utilidad de los objetos. Además, un carácter recargado se evidenció en el diseño de los platos, con

Figura 6

Resultados obtenidos de los ejercicios 1 y 2: "Sobre mí" y "Qué me gustaría hacer", del cuaderno de co-creadora

Nota: Gráfica de elaboración propia.

Ejercicio 1 Sobre mí	Ejercicio 2 Qué me gustaría hacer
<ul style="list-style-type: none"> <li>◆ <b>Lo primero que hago es</b> Fluxión Sómatica: Identificar las primeras acciones realizadas con la corporalidad</li> <li>57,1% Habitán su cuerpo en velocidad y estado de alerta</li> <li>◆ <b>¿Cuál es mi lugar favorito de la comuna?</b> Cinética Escópica: Identificar lugares para indagar en su visualidad, qué elementos se encuentran en estos espacios o cómo se ven</li> <li>33,3% Prefieren espacios con plantas y áreas verdes</li> <li>◆ <b>¿Qué lugares suelo visitar?</b> Proxémica Escópica: Identificar los usos de dichos espacios, qué relación existe respecto de los otros</li> <li>57,1% Adoptan una actitud de recorrido en los espacios</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>◆ <b>¿Qué me gustaría hacer?</b> Fluxión Sómatica: Identificar acciones realizadas con la corporalidad</li> <li>71,4% Prefieren realizar hobbies que impliquen la práctica de la destreza manual</li> <li>◆ <b>Considero que soy buena para...</b> Enfática Escópica: Identificar el estilo propio en actividades y formas de hacer</li> <li>Como estilo propio identifican las formas orgánicas y detalles florales. Mantienen formatos análogos para organizarse y, a la vez, los objetos domésticos operan con múltiples funciones para solucionar problemas. Se expresan de manera informal y buscan espacios de aprendizaje.</li> </ul>

ornamentaciones y detalles florales. Aunque las técnicas cerámicas no eran de dominio anterior para ellas, las participantes mostraron habilidades manuales previas, como el bordado y tejido, adaptadas a la cerámica.

En los ejercicios del cuaderno de co-creadora, las participantes expresaron un fuerte vínculo con la naturaleza (42,8%), el deseo de libertad, y la preferencia por hobbies manuales (71,4%) (Figura 6). Así, en cuanto a su estética, las formas orgánicas y detalles florales fueron clave, junto con la necesidad de objetos domésticos funcionales, en los que la creatividad cotidiana se evidenció en la personalización de las piezas (Figura 7).

13

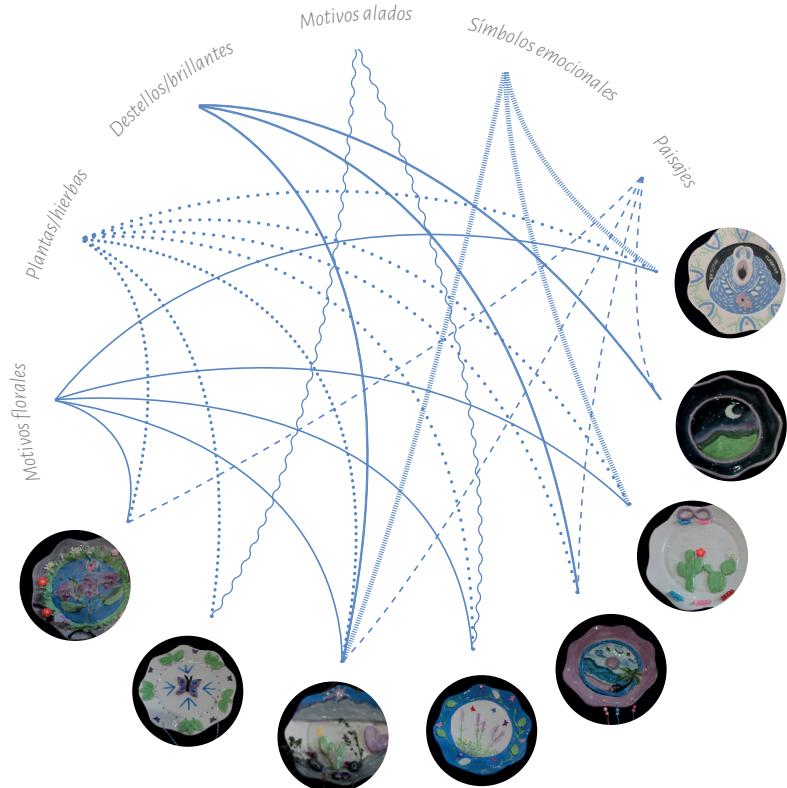


Figura 7

Motivos gráficos presentes en los objetos creados dentro de la instancia de taller

Nota: Se realizó un análisis de motivos gráficos para identificar si existía una visualidad identitaria y transversal entre las participantes del taller, pero también en torno a las características del arte popular y ciertas tipologías expuestas en relación con la configuración de un *diseño periférico*. Se evidencia así la repetición de motivos naturales como plantas/hierbas, paisajes y motivos florales como las categorías más representativas. Gráfica de elaboración propia.

20. Tras cinco años de exposición, el 18 de julio de 2024 se realizó el cierre de la muestra *Mujeres Públicas*, la que destaca la vida y aportes de mujeres relevantes en la historia chilena en relación con el despliegue feminista de mayo de 2018. Dentro del cierre, y como parte del último recorrido guiado de la exposición, se añadió a la muestra Kontraformas: Laboratorio de co-creación, donde se presentó el proyecto frente al público asistente y se reflexionó en torno a la instancia. También se compartió con mujeres que participaron del taller como agentes claves, quienes se hicieron parte del recorrido y lograron visualizar sus propias obras expuestas en la sala (San Martín, 2024).

Figura 8

*Exposición de los platos cerámicos creados en el Taller Experimental de Platos Cerámicos*

Nota: A la izquierda: Sala Museo Gabriela Mistral, Universidad de Chile, 18 de julio de 2024. A la derecha: sector Óvalo en Kasa Ecolety, San Bernardo, 30 de marzo de 2024. Registro propio.

Al final del taller, las participantes reflexionaron sobre su experiencia. Comentaron acerca de cómo el taller les permitió conectarse con su identidad, tanto personal como colectiva, y cómo la cerámica se convirtió en una forma de terapia, de expresión de lo vivido y de construcción de comunidad. Estas reflexiones, sumadas a los comentarios sobre la creación de los platos, indicaron un proceso de fortalecimiento de la confianza y la autopercepción.

El proyecto culminó con una muestra pública de las piezas en la *Kasa Ecolety* y una exposición de cierre en la Sala Museo Gabriela Mistral de la Universidad de Chile<sup>20</sup>, lo que permitió la socialización del trabajo. Se realizaron esfuerzos en cuanto a la gestión cultural, reflejados en la creación de gráficas de difusión y en la organización de la muestra de los platos en proceso de elaboración, en el contexto de una Jornada de Autodefensas de la Cooperativa Ecolety (Figura 8).



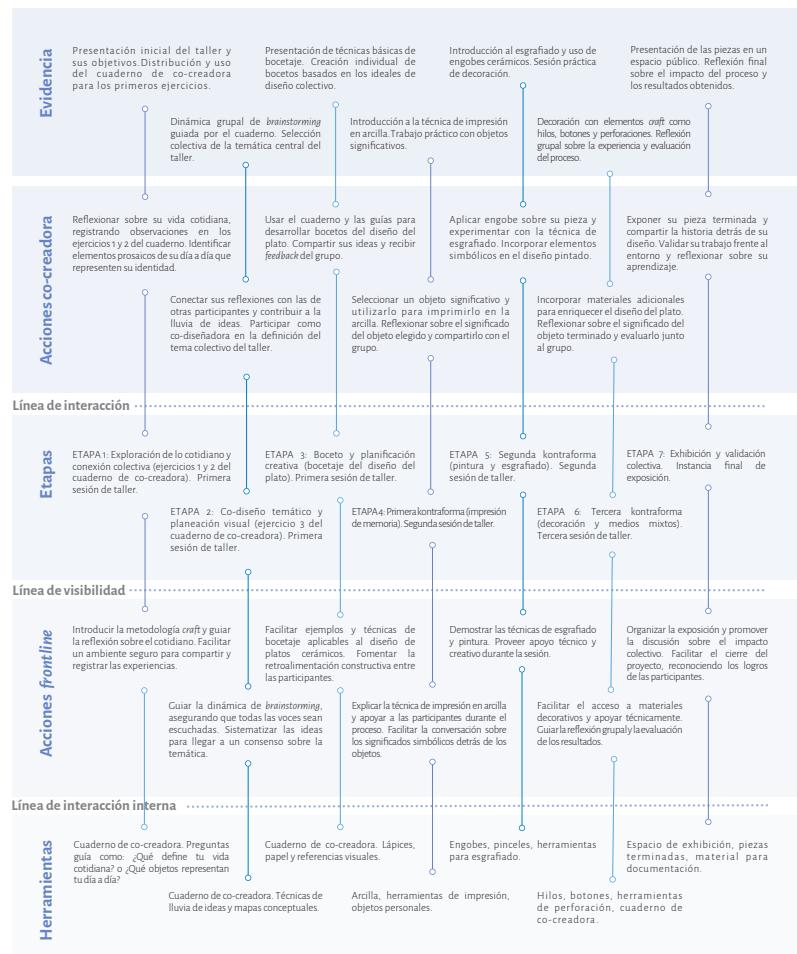
14



Figura 9

Blueprint de diseño: matriz de aplicación de la metodología *craft* Kontraformas

Nota: Gráfica de elaboración propia.



Este diseño de co-creación ofrece una estructura para guiar el proceso creativo y colaborativo entre participantes y facilitadoras, enfocado en la construcción colectiva de significado. Sin embargo, el producto final de este proyecto no es solo el objeto de cerámica, sino la metodología en sí, una matriz de diseño que puede ser replicada en diversas comunidades y contextos, siempre con el objetivo de explorar y poner en valor las identidades colectivas. A lo largo de cada fase se establecen momentos clave de reflexión, exploración y prototipado, a fin de que las participantes se conviertan en co-creadoras activas. El enfoque está centrado en crear una narrativa compartida que resuene con sus experiencias y sentidos de pertenencia, mientras que las herramientas utilizadas facilitan tanto la expresión individual como colectiva (Figura 9).

## Conclusiones

Este proyecto ha brindado una oportunidad para explorar el *craft* como una herramienta para fortalecer las identidades colectivas de las mujeres en la periferia, integrando elementos de feminismo, cultura popular y resistencia. La reinterpretación del *craft* como un acto subversivo, más

allá de la artesanía tradicional, fue clave para generar un espacio donde las participantes pudieran compartir y visibilizar sus historias y experiencias. Este enfoque permitió ver el diseño como un mediador en el proceso de co-creación, facilitando la colaboración activa de las mujeres, quienes, desde su rol de expertas en sus propias vidas, contribuyeron a la materialización de productos que reflejaban su identidad colectiva.

Las sesiones de co-creación introdujeron la cerámica como un nuevo oficio y, al mismo tiempo, generaron un espacio de diálogo sobre sus vidas y territorios. Este proceso favoreció el desarrollo de habilidades manuales y promovió un sentido de comunidad y pertenencia. Así, la integración del *craftivismo*, en este contexto, demostró que la resistencia no solo se expresa de manera directa, sino también en formas sutiles y profundas que emergen en el día a día de la colectividad y la creación manual.

Algunas dificultades presentadas durante el proceso del proyecto corresponden, por ejemplo, a la constancia de participación en el taller, dado el estilo de vida de las mujeres involucradas, entendiendo que en sus vidas los espacios de ocio no son una prioridad, sino una forma añadida de autorrealización que es compleja de adoptar completamente. Esto supone una futura iteración para el proceso, en la búsqueda de crear un espacio más flexible y con horarios a convenir, para que así no interfiera en demasiado con su cotidiano.

A su vez, la realización piloto de este proyecto fue limitada en tiempo y recursos, al tratarse de un trabajo final de pregrado. Esto implicó no solo un esfuerzo de autogestión y colaboración entre facilitadora, colectiva y participantes, sino que, además, un tiempo acotado para desglosar e iterar la metodología propuesta.

16

El desafío de replicar este proceso en otros territorios periféricos constituye una oportunidad para seguir reforzando identidades colectivas a través de la creación, en espacios que favorezcan tanto la reflexión como la visibilidad del trabajo *craft*, dado que las proyecciones posibles trascienden los límites locales. Su potencial de replicabilidad sugiere que la matriz generada por la co-creación y el diseño colaborativo puede ser un modelo útil para activar procesos similares en diferentes territorios, con respecto a las particularidades de cada comunidad. De este modo, el principio de horizontalidad en la enseñanza y la creación seguirá siendo fundamental, al asegurar que el proyecto continúe amplificando las ideas y obras de las participantes sin recurrir a prácticas extractivas.

Bajo la mirada feminista del proyecto, manteniendo un enfoque ligado a las mujeres periféricas y su visualidad identitaria, la metodología *craft* puede ser aplicada y expandida hacia otros oficios mediante un aspecto clave: la investigación de la comunidad para identificar qué oficio se vuelve inaccesible y, así, el cómo lograr acercarlo a las mujeres participantes, con el fin de propiciar una experiencia nueva tanto en aprendizaje como en experimentación material.

La contraforma, como una metáfora que expone una mirada diferente del hacer, propone también el hilo conductor de toda esta experiencia, la que, más allá de ser enormemente enriquecedora, permitió develar un imaginario oculto de quienes no siempre tienen la oportunidad de autoexplorarse, conocerse y generar comunidad. Así, la identidad colectiva, sobre todo en relación con los comentarios de salida de las participantes, constituye un refuerzo positivo y una forma de activismo *craftivista*, que se adecúa a las participantes como un feminismo obrero, cercano y validador de su experiencia personal.

Esta salida creativa a partir de toda la información recabada es un camino nuevo para comprender las formas de hacer arte, diseño y la misma contracultura en territorios periféricos, para, así, desde la disciplina, pero también la experiencia colectiva, practicar el diseño con una mirada más consciente sobre lo que hacemos, para quién lo hacemos y qué sentido le damos.

### **Financiamiento**

ANID/Fondecyt Iniciación 11231140.

### **Agradecimientos**

Proyecto de Título en el marco del Proyecto Fondecyt Iniciación N° 11231140  
*Arte e industria: una paradoja cultural chilena.*

### **Conflicto de interés**

La autora no tiene conflictos de interés que declarar.

17

### **Declaración de autoría**

Fernanda Alarcón Riquelme: conceptualización, investigación, metodología, administración del proyecto, supervisión, visualización, redacción – borrador original, redacción – revisión y edición.

### **ORCID iD**

Fernanda Alarcón Riquelme  <https://orcid.org/0009-0006-5436-3319>

## Referencias

Álvaro Zamora, M. I. (1996). Artes decorativas. En J. F. Esteban Lorente, G. M. Borrás Gualis, & M. I. Álvaro Zamora, *Introducción general al arte* (pp. 281-497). Istmo.

Alegria Montano, J. (2018). *Fantasías floreadas - aladas: catálogos de stickers cuir como forma de diseño periférico* [Memoria para optar al título de Diseñador Gráfico, Universidad de Chile]. Repositorio Institucional de la Universidad de Chile. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/173170>

Alkenbrack, K. (2018). Craftivism! The possibilities and problems of craft as a mode of feminist community building and social action. *I@Q Conference Proceedings*, 4 (Session xi: Art reflecting life). <https://doi.org/10.24908/1qurcp.8442>

Baumstark, M. C. (2016). *Craftivist clay: Resistance and activism in contemporary ceramics* [MA Thesis, OCAD University]. [https://openresearch.ocadu.ca/id/eprint/738/1/Baumstark\\_MaryCallahan\\_2016\\_MA\\_CADN\\_THESIS.pdf](https://openresearch.ocadu.ca/id/eprint/738/1/Baumstark_MaryCallahan_2016_MA_CADN_THESIS.pdf)

Cervio, A. L., & Guzmán Romero, A. (2017). Los recursos expresivos en la protesta social: El caso del “acampe villero” en Buenos Aires. *Iberoforum*, 12(23), 36-64. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=211053027002>

Cristi, N., & Manzi, J. (2016). *Resistencia gráfica. Dictadura en Chile: APJ-Tallersol*. LOM.

Cooperativa y Fundación Ecolety. (2022). Fundación Ecolety. <https://ecolety.cl/cooperativa-y-fundacion-ecolety/>

De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano: 1. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana.

Frayling, C. (1993). Research in arts and design. *Royal College of Arts Research Papers*, 1(1), 1-5. [https://researchonline.rca.ac.uk/384/9/frayling\\_research\\_in\\_art\\_and\\_design\\_1993 OCR.pdf](https://researchonline.rca.ac.uk/384/9/frayling_research_in_art_and_design_1993 OCR.pdf)

Fitzpatrick, T. (2018a). *Craftivism as DIY citizenship: The practice of making change* [PhD Thesis, University of Melbourne]. <https://hdl.handle.net/11343/219289>

Fitzpatrick, T. (2018b). *Craftivism. A Manifesto/Methodology*. Blurb Books.

García Canclini, N. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados: Mapas de la interculturalidad*. Gedisa.

González Villarruel, A. (2010). La vida social de los objetos etnográficos y su desalmada mercantilización. *Alteridades*, 20(40), 65-76. <https://www.scielo.org.mx/pdf/alte/v20n40/v20n40a6.pdf>

Greer, B. (2007). Craftivism. In G. L. Anderson, & K. G. Herr (Eds.), *Encyclopaedia of Activism and Social Justice* (Vol. 3, pp. 401-402). Sage. <https://doi.org/10.4135/9781412956215.n218>

Hicks, D. (2010). *The material cultural turn: event and effect*. En D. Hicks, & M. C. Beaudry. (Eds.), *The Oxford handbook of material culture studies* (pp. 25-99). Oxford University Press.

Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social: Una introducción a la Teoría del Actor-Red*. Manantial.

Letelier, L. (1987). *Collage-Mujeres: Representaciones sociales de las mujeres de sectores medios-dueñas de casa*. CENECA, serie identidad cultural y sociedad, (86), 12-80. [http://www.archivoceneca.cl/wp-content/uploads/2018/1987/12\\_1987.pdf](http://www.archivoceneca.cl/wp-content/uploads/2018/1987/12_1987.pdf)

Mandoki, K. (2006). *Prácticas estéticas e identidades sociales: Prosaca II*. Siglo XXI.

Matzner, N. (8 de febrero de 2022). *Capítulo 09: Una historia del fanzine* [Video]. Aula ARTV. [https://www.youtube.com/watch?v=TpmC27C\\_SWs&ab\\_channel=canalartv](https://www.youtube.com/watch?v=TpmC27C_SWs&ab_channel=canalartv)

Mazanti, L. (2011). Super-Objects: Craft as an aesthetic position. In M. E. Buszek. (Ed.), *Extra/Ordinary: Craft and contemporary art* (pp. 59-82). Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11cw76n>

Montealegre, P., & Rozas-Krause, V. (2018). *Disputar la ciudad: Sometimiento, resistencia, memorialización, reparación*. Editorial Bifurcaciones.

Morales, N. A. (s.f.). *Escenarios de co-creación a partir de la experiencia*. Universidad Autónoma Metropolitana. [https://www.academia.edu/23709397/Escenarios\\_de\\_co\\_creaci%C3%B3n\\_a\\_partir\\_de\\_la\\_experiencia](https://www.academia.edu/23709397/Escenarios_de_co_creaci%C3%B3n_a_partir_de_la_experiencia)

Morris, W. (2013). *Escritos sobre arte, diseño y política*. Gegner.

Moreyra, C., & Alves Mateus Ventura, M. de G. (2020). Introducción al Dossier “Historia de la cultura material: Objetos, agencias y procesos”. *Anuario de la Escuela de Historia Virtual*, 11(18), 1-10. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7693673>

Portwood-Stacer, L. (2007). Do-it-yourself feminism: Feminine individualism and the girlie backlash in the “craftivism” movement [Conference Paper]. In *International Communication Association Convention*: San Francisco, California, 2007. [https://www.researchgate.net/publication/283986056\\_Do-It-Yourself\\_Feminism\\_Feminine\\_Individualism\\_and\\_the\\_Girlie\\_Backlash\\_in\\_the\\_Craftivism\\_Movement](https://www.researchgate.net/publication/283986056_Do-It-Yourself_Feminism_Feminine_Individualism_and_the_Girlie_Backlash_in_the_Craftivism_Movement)

Sánchez Barbeito, E. (2019). *The Riot-Grrrl feminism of the early '90s in North America—The punk scene* [Trabajo final de Grado, Universidade da Coruña]. [https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/24686/Sanchez%20Barbeito\\_Elena\\_TFG\\_2019\\_01de2.pdf](https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/24686/Sanchez%20Barbeito_Elena_TFG_2019_01de2.pdf)

Sanders, E. B. N., & Stappers, P. J. (2008). Co-creation and the new landscapes of design. *CoDesign*, 4(1), 5-18. <https://doi.org/10.1080/15710880701875068>

San Martín, M. (25 de julio de 2024). *Tras cinco años se despide la exposición "Mujeres Públicas" en la Sala Museo Gabriela Mistral*. Universidad de Chile. <https://uchile.cl/noticias/218677/tras-cinco-anos-se-despide-la-exposicion-mujeres-publicas->

Soles, D. (2008). Reconfigurando lo público y lo privado en el Santiago de Pinochet: un análisis de género. *Bifurcaciones*, (8), 1-25. [https://www.bifurcaciones.cl/oo8/pdf/bifurcaciones\\_oo8\\_Soles.pdf](https://www.bifurcaciones.cl/oo8/pdf/bifurcaciones_oo8_Soles.pdf)

Van der Velden, C. (2019). *Crafting protest: Craftivism as soft feminist activism* [MA Thesis]. Utrecht University. <https://studenttheses.uu.nl/handle/20.500.12932/32714>

Vincentelli, M. (1999). *Women and ceramics: Gendered vessels*. Manchester University Press.