

Fecha de recepción: abril 2026
Fecha de aceptación: junio 2026

Diseño y reescritura visual: prácticas críticas sobre la mirada y el imaginario social

José Rolando Jorquera Ramírez y
Cecilia Isabel Gómez Valdivia⁽¹⁾

Resumen: Este artículo propone comprender el diseño como una práctica capaz de intervenir en la organización de la mirada y en la producción de condiciones de visibilidad. Desde esta perspectiva, diseñar implica disputar los regímenes visuales que estructuran lo visible y lo decible, y que han contribuido históricamente a reproducir jerarquías, estereotipos y formas de violencia simbólica (Rancière, 2009). En diálogo con el pensamiento decolonial (Quijano, 2000; Walsh, 2009; Escobar, 2018), y con enfoques contemporáneos del diseño decolonial (Tunstall, 2000), el texto desarrolla el concepto de reescritura visual como estrategia crítica orientada a intervenir imágenes persistentes mediante operaciones materiales y simbólicas.

El análisis se articula en torno a la pintura *El naufragio del bergantín Joven Daniel* (1859) de Raymond Monvoisin, abordada como una imagen paradigmática en la construcción del imaginario moderno-colonial sobre los cuerpos indígenas en el Chile republicano. La obra es leída como un dispositivo visual que fija una escena de alteridad y amenaza, cuya eficacia se prolonga en el presente como matriz de interpretación social (Mitchell, 2005; Soto Calderón, 2020). La investigación se apoya metodológicamente en un laboratorio colectivo de creación audiovisual realizado en la Universidad de Antofagasta (Chile) en agosto de 2024, con la participación de integrantes vinculados a artes escénicas y diseño. A través de registros audiovisuales, bitácoras personales y discusiones colectivas, se experimentaron operaciones de fragmentación, opacidad, desplazamiento y reencuadre, orientadas a desestabilizar la autoridad del archivo visual.

Los resultados sugieren que la reescritura visual permite desplazar la imagen desde su estatuto de evidencia hacia un campo de disputa sensible, donde mirar se convierte en una práctica crítica y situada. En este marco, el diseño se plantea como una herramienta metodológica y política capaz de intervenir en la reproducción del imaginario social, abriendo fisuras en los modos heredados de percepción y memoria.

Palabras claves: diseño decolonial - reescritura visual - cultura visual - práctica colectiva, imaginario social.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 201]

(1) Ver CV en pág. 202

1.- Introducción

La escena se organiza en torno a un cuerpo femenino en peligro. En la superficie del agua, restos del naufragio flotan junto a figuras que habitan en un espacio incierto entre la vida y la muerte. En la orilla, un grupo observa e interviene. La tensión no se resuelve únicamente en la acción representada, sino en la disposición de la mirada: quién aparece como víctima, quién como amenaza, quién como testigo.

En *El Naufragio del bergantín Joven Daniel* (1859), Raymond Monvoisin retrata algo más que una representación pictórica de una tragedia real ocurrida en la región de Arauco, al sur de Chile. La obra configura un campo visual donde el cuerpo indígena queda inscrito dentro de una narrativa que oscila entre lo exótico y lo violento, una construcción que ha contribuido históricamente a fijar imaginarios sociales persistentes sobre los pueblos indígenas.

Esta inscripción no depende únicamente de lo representado, sino del modo en que la imagen organiza sus relaciones internas: gestos, posiciones, distancias, direcciones de la mirada. Lo que se despliega es una escena trágica, pero además una forma de ver. En este sentido, la violencia no requiere manifestarse como un acto explícito, pues se vuelve inteligible en la propia organización de lo visible.

Pensar esta obra desde el presente implica interrogar su eficacia histórica. Las imágenes no operan solo como documentos pasivos de una época, sino como agentes que participan en la configuración de modos de percepción, afecto y juicio. Su potencia no se agota en el momento de producción, se prolonga en las formas en que continúa siendo vista, reproducida y reinterpretada.

En este marco, la mirada deja de ser una experiencia individual para ser abordada como un espacio de disputa. Como sostiene Jacques Rancière (2009), lo visible se distribuye siempre según un orden que delimita qué puede aparecer, quién puede hacerlo y en qué condiciones. Este reparto no es neutral: organiza jerarquías, fija posiciones y condiciona la experiencia sensible.

Es en este punto donde el diseño adquiere una relevancia particular. Lejos de restringirse a la producción de objetos o soluciones formales, esta disciplina puede entenderse como una práctica que participa en la configuración de los marcos desde los cuales las imágenes se hacen legibles, visibles y significativas. Diseñar implica trabajar sobre relaciones: entre elementos visuales, entre imagen y contexto, entre formas de aparición y modos de interpretación. Desde esta perspectiva, el diseño se sitúa en el corazón de las condiciones de posibilidad de una imagen.

Este desplazamiento abre una pregunta central para el artículo: ¿de qué manera el diseño puede intervenir en los regímenes de visibilidad que han contribuido a la consolidación de ciertos imaginarios sociales? ¿Cómo actuar sobre imágenes que han fijado representaciones estereotipadas de los cuerpos sin limitarse a la denuncia o a su simple reinterpretación?

La propuesta que aquí se desarrolla se articula en torno a la noción de reescritura visual, entendida como una operación que no busca reemplazar una imagen por otra ni corregir su contenido, sino operar mediante prácticas que desestabilicen su estructura de sentido. La reescritura implica trabajar con la imagen, atravesarla, fragmentarla y volverla opaca en ciertos puntos, pero legible en otros. En este proceso, la relación entre imagen, palabra y experiencia se reconfigura, abriendo nuevas posibilidades de significación.

Para explorar esta hipótesis, este trabajo se apoya en el desarrollo de un laboratorio colectivo de creación audiovisual, concebido como un espacio de experimentación crítica. Allí, la imagen de Monvoisin funciona como punto de partida y como materia prima. A través de diversas operaciones (observación detenida, segmentación, escenificación), los participantes buscan activar otras formas de relación y representación, convirtiendo a la imagen en un objeto abierto: un campo de intervención.

A partir de este recorrido, el artículo propone pensar el diseño como una práctica crítica capaz de intervenir en la producción de condiciones de visibilidad, operando como un agente implicado en la organización de lo sensible. En este sentido, actuar sobre la mirada supone alterar las formas en que las imágenes se inscriben en la experiencia común.



Figura 1. *El naufragio del bergantín Joven Daniel* [1859]. Fotografía de Viviana Rivas (2017). Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR), Chile (N° de registro 7-180)

2. Imágenes como arquitectura de lo sensible

La escena representada por Monvoisin no permanece en el siglo XIX, continúa activa, ofreciendo un orden de lectura: un modo de distribuir la violencia, de asignar roles y estabilizar la diferencia. La pintura insiste. Su permanencia no es únicamente material; es sensible. Lo que en ella se dispone –cuerpos, distancias, gestos, direcciones de la mirada– configura un campo que organiza la percepción incluso cuando la obra deja de ser observada de

manera directa. Ahí reside la hipótesis decisiva para este trabajo: las imágenes registran una época y participan activamente en la producción del mundo.

Esta afirmación no debe entenderse como una metáfora. Una imagen se vuelve eficaz no porque sea capaz de convencer por sí sola, sino porque actúa en la superficie donde se organizan los criterios de inteligibilidad: aquello que hace que algo parezca evidente, natural, o simplemente visible. Incluso es innecesario que la imagen enuncie un contenido explícito para producir efectos. Basta con que disponga una escena, administre la atención y delimite qué aparece como relevante y qué queda reducido a ruido. En ese sentido, lo que se disputa en una imagen –y lo que disputa la obra de Monvoisin– es la posibilidad misma de que ciertos cuerpos puedan ser percibidos fuera de las categorías que ya los fijan, antes de ser mirados.

2.1.- La imagen como agente: el deseo y la vida social de lo visible

Mitchell (2005) propone una torsión incómoda: dejar de preguntar qué significan las imágenes o qué hacen para desplazar el problema hacia el deseo y preguntarse qué es lo que las imágenes quieren. Al comienzo de su ensayo reconoce el carácter extraño de esta pregunta y su cercanía con el fetichismo o el animismo, pero insiste en que el punto no es regresar a una superstición premoderna, sino comprender que la subjetivación de los objetos no es un accidente, más bien es un síntoma persistente. Las imágenes, afirma, están marcadas por:

“(...) el estigma de la personalidad”, “exhiben cuerpos tanto físicos como virtuales; ellas hablan con nosotros, a veces literalmente. Presentan no solo la superficie, sino una cara que confronta al espectador” (Mitchell, 2005).

La imagen, entonces, no opera solo como vehículo de sentido: se comporta como una entidad que reclama atención, que captura y sostiene la mirada. En uno de los pasajes más relevantes, Mitchell cita a Michael Fried para describir el deseo primordial de la pintura:

“atraer al espectador, capturarlo y fascinarlo, sostenerlo allí como hechizado” (Mitchell, 2005).

En este marco, la imagen produce una relación específica: no se limita a ser observada, pues organiza un vínculo donde el espectador queda implicado.

Este desplazamiento permite comprender la dimensión política de la mirada sin reducirla a propaganda o manipulación. La eficacia de ciertas imágenes no se explica por un contenido ideológico evidente, se explica por la forma en que configuran una situación de visibilidad: una disposición del espacio sensible en donde el espectador aprende a mirar, a temer, a compadecer, a desear y reconocer. La imagen entrena una forma de habitar el mundo. Opera como una tecnología de distribución afectiva, silenciosa, acumulativa, difícil de señalar con precisión, porque actúa allí donde la percepción se vuelve automática. Mitchell advierte además que el gesto crítico de “demoler” el poder de las imágenes suele ser fácil e inefectivo:

“(...) los regímenes escópicos pueden ser anulados repetidamente sin ningún efecto visible tanto en la cultura visual como en la política” (Mitchell, 2005).

Esta advertencia obliga a desplazar el enfoque: no basta con desenmascarar. Es necesario intervenir en la forma en que una imagen se sostiene socialmente, en su modo de persistir y reproducirse.

2.2.- Aparición y reparto: la imagen como orden de lo sensible

Si la imagen produce mundo es porque actúa sobre el terreno donde lo común se hace perceptible. Ese terreno es político. Rancière (2009) llama *“reparto de lo sensible”* al sistema de evidencia que define simultáneamente qué puede ser visto, qué puede ser dicho y quién tiene derecho a aparecer como sujeto de experiencia. Soto Calderón sostiene que esta idea reaparece formulada con precisión cuando afirma:

“Aparecer no es equivalente a ser visible, así como tampoco la imagen es sinónimo de visibilidad” (Soto Calderón, 2020).

Este matiz abre una puerta decisiva. Una imagen puede exhibir un cuerpo y, sin embargo, negar su aparición. Puede hacerlo hipervisible y al mismo tiempo impedir que sea reconocido como parte de un mundo común. Puede mostrarlo en exceso, encerrándolo en una función: salvaje, víctima, amenaza, objeto de compasión, figura exótica. El problema no es que falten imágenes; el problema es que muchas de ellas operan como dispositivos de clausura, distribuyendo lo sensible de tal manera que la alteridad sólo puede ser leída dentro de un marco ya previsto.

Soto Calderón recupera aquí una formulación de Rancière que resulta central para pensar el diseño como intervención:

“el poder del pueblo [...] es la reestructuración de un universo sensible y visible, en donde lo que no es pensable deviene pensable, porque el orden de lo visible [...] cambia completamente” (Soto Calderón, 2020).

Lo político no ocurre solamente en la confrontación institucional. Ocurre también en la reconfiguración de lo que puede aparecer como mundo compartido. Y es allí donde las imágenes actúan como una arquitectura silenciosa, sosteniendo o impidiendo esa reconfiguración. En este sentido, no es posible reducir la pintura de Monvoisin a un registro de la tragedia, pues instala una economía sensible donde ciertos cuerpos quedan asignados a una posición dentro del relato moderno capitalista.

2.3.- Superficie y consistencia: la imagen como lugar de constitución

En *La performatividad de las imágenes*, Soto Calderón insiste en una crítica decisiva: abandonar la oposición entre verdad y apariencia. La apariencia no es un velo que oculta una profundidad, es parte constitutiva de lo real.

“La noción de apariencia no es algo que se opone a lo real, ni a lo verdadero, sino que forma parte de su constitución” (Soto Calderón, 2020).

Esta afirmación desplaza radicalmente el modo de abordar el archivo visual, la búsqueda de una verdad escondida en la imagen queda superada y se traslada hacia preguntas sobre cómo esa superficie organiza lo que será considerado verdadero, plausible u evidente. Por esto Soto Calderón puede afirmar:

“lo más profundo que tenemos es la piel”. Las superficies sostienen lo que aparece *“no como capa que oculta una profundidad por descubrir, sino como superficie de conversión en donde la formación y la transformación acontecen”* (Soto Calderón, 2020).

La imagen, en consecuencia, no es un objeto secundario que se agrega a una realidad previa, es un espacio donde lo real se estabiliza y se vuelve compatible. Este punto es crucial para el marco de este trabajo porque permite comprender que las imágenes coloniales no producen efectos solo por lo que narran, sino porque intervienen en la configuración de un régimen de percepción que se vuelve habitual. Son una pedagogía sensible: entrenan al ojo, entrenan el juicio, entrenan la distancia y hacen de ciertas relaciones una evidencia natural.

2.4.- Persistencia y reproducción; cuando la imagen continúa mirando

Si la imagen produce mundo, también produce duración. Su potencia no se agota en el instante de su aparición. Las imágenes insisten en el tiempo: reaparecen en formas derivadas, sobreviven en el archivo, retornan en la prensa, se reeditan en museos, se traducen en imaginarios pedagógicos. En esa repetición no hay neutralidad, lo que se reproduce no es solo una obra, es un orden de lectura.

Mitchell lo formula con claridad cuando advierte que la pregunta por el deseo de las imágenes no debe confundirse con el deseo del artista o del espectador:

“lo que quieren las imágenes no es lo mismo que el mensaje que comunican o el efecto que producen; ni siquiera es lo mismo que dicen querer” (Mitchell, 2005).

Esta autonomía parcial de la imagen explica por qué ciertas representaciones se vuelven difíciles de desmontar. Su eficacia no depende únicamente de la intención original sino también de la circulación histórica y de las formas en que siguen organizando la mirada. Soto Calderón ofrece una clave complementaria cuando afirma que las imágenes no se limitan a representar, también *“componen el mundo”*, citando a Godard: para realizar un filme:

“no solo hay que crear un mundo, sino la posibilidad de un mundo” (Soto Calderón, 2020).

La imagen abre o clausura posibilidades de mundo. Esa posibilidad es justamente lo que se pone en juego en la persistencia del archivo colonial: la continuidad de ciertas imágenes no es solo un problema de memoria y sino también de horizonte.

De ahí que la mirada sobre el trabajo con Monvoisin no pueda reducirse a la crítica iconográfica, técnica o a la denuncia histórica. El problema es mucho más íntimo: la imagen continúa operando como una forma de organización sensible. Permanece porque sigue ofreciendo una gramática para mirar a los cuerpos indígenas, para ubicarlos en un relato y hacerlos aparecer bajo un régimen de inteligibilidad que parece natural.

En consecuencia, intervenir una imagen consiste en alterar su modo de persistir. La tarea no es reemplazarla por otra versión “correcta”, más bien abrir en ella una zona de fricción: un espacio donde su distribución de roles deje de funcionar con la facilidad de lo obvio. Allí comienza la reescritura visual, en ese momento en que la imagen deja de ser evidencia y se convierte en un problema común.

3.- Diseño como campo de intervención en lo visible

Pensar el diseño en relación con las imágenes implica abandonar cierta idea cómoda de neutralidad. No porque el diseño sea necesariamente propaganda o manipulación, más bien porque interviene en las mediaciones que permiten que una imagen circule como evidencia, se establezca en el archivo y se vuelva legible como sentido común.

Una imagen puede ser comprendida como obra, como documento, como representación; sin embargo, su eficacia histórica se disputa en otro nivel: en la forma en que organiza la percepción y en cómo se inserta dentro de un entramado social que ya dispone jerarquías de lectura. Allí el diseño opera como una práctica que produce objetos visibles, pero además administra el modo en que lo visible se constituye como un campo de sentido.

Peter Burke ofrece una advertencia útil para situar este problema. La historiografía dice, ha tendido a pensar sus documentos como “fuentes”, como si el pasado pudiera ser recogido de un flujo de verdad. Esa metáfora es engañosa porque sugiere que el acceso a lo real sería cada vez más puro en la medida en que uno se acerca al origen. Frente a ello, Burke sugiere reemplazar la noción de fuente por la idea de “*traces*”, rastros; marcas del pasado en el presente que incluye manuscritos, paisajes, objetos y también “*paintings, statues, engravings, photographs*” (Burke, 2001).

La palabra “rastro” desplaza la discusión desde la verdad hacia la mediación. Un rastro no es una garantía, es un residuo que exige interpretación. Este giro impide concebir la imagen como ventana transparente y obliga a leerla como parte de un proceso de construcción histórica. Burke insiste en que muchos historiadores utilizan imágenes como ilustración, reproduciéndose en sus libros “*without comment*” (Burke, 2001).

Este gesto, aparentemente menor, es decisivo: presupone que la imagen acompaña y refuerza un conocimiento ya establecido, relegándola a un rol subordinado. Sin embargo, lo que se pierde allí es la posibilidad de comprenderla como un dispositivo activo de producción de mundo. Burke lo formula de manera precisa cuando afirma que las imágenes son:

“testimonies of past social arrangements and above all past ways of seeing and thinking” (Burke, 2001).

La imagen testimonia una escena y testimonia también un régimen perceptivo: un orden de mirada que se normaliza en el tiempo. En ese punto, el diseño deja de ser una cuestión formal para convertirse en una práctica que interviene en los modos de ver. Implica abandonar la “decoración” de la historia para comprenderla como una operación que actúa sobre la estructura sensible que organiza la experiencia. Cuando una imagen colonial se instala como evidencia, se consolida una forma de percepción que se vuelve hábito. Se aprende a mirar. Se aprende a reconocer. Se aprende a clasificar.

El archivo colonial opera precisamente mediante esa repetición: insistiendo en figuras y escenas que fijan qué cuerpos pueden aparecer como plenamente humanos y cuales quedan atrapados en posiciones secundarias. Para comprender esta persistencia, la noción de colonialidad del poder de Aníbal Quijano resulta fundamental. Quijano sostiene que el patrón moderno de poder se articula a partir de una clasificación social global que organiza la población mundial mediante *“la idea de raza”* (Quijano, 2000). No se trata de un rasgo superficial del colonialismo, más bien es un principio estructurante: una jerarquía de humanidad.

Esa jerarquía no se sostiene únicamente a través de instituciones, leyes o violencia directa. Necesita producir evidencia, fabricar un sentido común que vuelva natural la diferencia. En ese proceso, las imágenes cumplen un rol silencioso pero persistente, presentando la clasificación racial como si fuera una distribución evidente del mundo. Lo indígena se vuelve un signo, una categoría visual disponible. El cuerpo indígena aparece como vestigio, como resto, como exterioridad histórica, mientras la modernidad ocupa el lugar del presente.

En este contexto, el diseño participa en la estabilización de esa distribución incluso cuando no lo pretende. Cada vez que se organiza una escena, se recorta un cuerpo, se define un encuadre o se decide un orden de lectura, se contribuye a la construcción de un régimen de visibilidad. Y cada vez que ese régimen se reproduce, el archivo colonial se fortalece.

Catherine Walsh permite profundizar esta idea cuando insiste en que la colonialidad no es un episodio cerrado y que, por el contrario continúa estructurando las sociedades contemporáneas. Walsh se refiere a los:

“diseños del poder aún colonial y la estructuración social que este poder cimienta” (Walsh, 2009).

La palabra “cimenta” es clave, sugiere que lo colonial opera como base, como fundamento invisible, sosteniendo instituciones, discursos y prácticas. El racismo no es únicamente un prejuicio social, es una forma de ordenamiento del mundo.

Por ello Walsh insiste en la interculturalidad como proyecto y la define como:

“proceso y proyecto social, político, ético y epistémico” (Walsh, 2009).

Esta formulación no remite solamente a convivencia cultural, sino a una práctica de transformación estructural que interviene directamente en las condiciones que convierten diferencia en jerarquía.

Desde este marco, el diseño puede pensarse como un campo de intervención política en el plano sensible. Si el régimen colonial se reproduce en los modos de percepción, entonces actuar sobre el campo visual adquiere una dimensión que no depende de la intención del autor sino de la posibilidad de alterar condiciones de aparición, desplazar aquello que parecía natural e introducir un quiebre en la lectura automática de una imagen.

En *Designs for the Pluriverse*, Arturo Escobar propone comprender el diseño como una práctica ontológica. Recupera a Winograd y Flores para afirmar que:

“in designing tools we are designing ways of being” (Escobar, 2018).

Esta idea desplaza el diseño desde el objeto hacia la existencia: cada artefacto, cada interfaz, cada estructura visual modifica un horizonte de posibilidades, instala rutinas y produce hábitos que reorganizan la relación entre los cuerpos y el mundo.

Escobar profundiza esa dimensión cuando afirma que el diseño no actúa de manera unilateral, los humanos diseñan herramientas, pero esas herramientas los diseñan de vuelta. Cita la fórmula de Anne-Marie Wills:

“we design our world, while our world acts back on us and design us” (Escobar, 2018).

En este sentido, la imagen colonial es un producto cultural del siglo XIX, pero también una estructura que continúa diseñando el presente, ordenando afectos, configurando expectativas y participando activamente en la producción cotidiana de subjetividad.

La colonialidad, leída desde Escobar puede comprenderse como una ontología impuesta: una forma de mundo que se presenta como única y que subordina otras formas de existencia. Por ello, el horizonte que propone es el pluriverso y en este punto la pregunta ya no gira únicamente en torno a cómo representar mejor, sino en torno a qué mundos quedan anulados cuando una imagen estrecha la relación entre cuerpo, historia y poder.

La disputa del régimen de visibilidad se vuelve entonces una disputa por el archivo, Burke lo plantea cuando recuerda que las imágenes han cumplido funciones diversas (religiosas, estéticas, políticas) y han jugado un papel decisivo en la *“cultural construction”* de la sociedad (Burke, 2001). La imagen produce un sentido de evidencia capaz de sostener una ficción durante siglos, hasta que esa ficción opera como verdad histórica.

La violencia colonial se vuelve eficaz precisamente cuando deja de percibirse como violencia. Cuando se transforma en régimen de percepción y se instala como escena repetida, disponible, estable y archivada. Allí el diseño puede convertirse en un actor de mediación fundamental: organizando la circulación, decidiendo los formatos de

visibilidad, determinando qué se reproduce y cómo se reproduce, qué se recorta y qué se omite. Incluso el acto aparentemente inocente de “presentar” una imagen forma parte de ese proceso.

Desde Walsh, esta disputa no se agota en la crítica, la autora insiste en la necesidad de prácticas capaces de “intervenir y transgredir” la colonialidad como estructura vigente (Walsh, 2009). Esa intervención se juega en el territorio de lo sensible, allí donde los cuerpos se vuelven legibles, donde se fijan identidades y donde se administra el derecho a aparecer. En este sentido, el diseño puede entenderse como una práctica de fricción, capaz de producir inestabilidad en imágenes que han funcionado históricamente como evidencia, obligando a la mirada a reconocer la violencia inscrita en su aparente normalidad.

Si Quijano permite comprender la colonialidad como estructura global de clasificación, Walsh permite entenderla como un orden persistente en el presente, y Escobar permite situar el diseño como intervención ontológica en formas de vida. Estas perspectivas sostienen el núcleo de este trabajo: entender el diseño como un campo en disputa que actúa sobre los marcos de percepción que definen lo visible, marcos históricamente organizados por la colonialidad.

El régimen de visibilidad no es un simple conjunto de imágenes circulando. Es una economía sensible, una pedagogía de la mirada, una política de lo evidente. En esa economía, el diseño es una práctica capaz de reorganizar la escena y abrir una grieta en la continuidad del archivo. Esa grieta es el lugar donde la reescritura visual se vuelve posible.

4.- Una tragedia real como matriz visual

En 1859, Raymond Monvoisin realizó el díptico pictórico que retoma una tragedia ocurrida una década antes en las costas de la Araucanía, al sur de Chile. El naufragio del bergantín *Joven Daniel* y el destino de sus sobrevivientes circularon ampliamente en la prensa chilena de la época, consolidando un relato donde el horror del accidente se articulaba con una idea persistente: que lo indígena constituía una amenaza para el proyecto moderno-capitalista del Estado chileno.

El episodio adquirió fuerza por el destino ficticio que comenzó a circular en distintos centros urbanos del país: el asesinato de los sobrevivientes, el rapto y la violación de mujeres blancas por “indios salvajes”. Como señala Josefina De la Maza (2013), esta información, teñida de sensacionalismo fue reiterada de manera insistente, complejizando las ya tensas relaciones entre el Estado chileno y los grupos indígenas. En este sentido, el caso del *Joven Daniel* no puede comprenderse únicamente como acontecimiento marítimo, sino como una producción cultural que instala una narrativa disponible para justificar formas de violencia política y territorial.

Monvoisin, de origen francés, retoma el relato y lo traduce al lenguaje de la pintura académica. En ese gesto no se limita a representar un acontecimiento: contribuye a fijar una versión visual estabilizada de la tragedia, produciendo la imagen “oficial” de la tragedia.

El resultado es una puesta en escena que organiza jerarquías de sensibilidad, distribuye afectos y define posiciones: quién padece, quién amenaza y quién observa.

El díptico está compuesto por dos obras: *El Naufragio del bergantín Joven Daniel* y *Elisa Bravo Jaramillo de Bañados, mujer del cacique*. En ambas imágenes se activa el motivo del rapto de una mujer blanca en territorio mapuche. La figura femenina, construida con los atributos de la feminidad civilizada, opera como centro emocional de la escena y como dispositivo de contraste. Su presencia intensifica la dimensión trágica y además completa la economía visual del conjunto: la víctima se configura como emblema de la fragilidad moderna frente a un entorno que el imaginario colonial codifica como barbarie.

La escena, por tanto, no se organiza únicamente en torno al acontecimiento del naufragio. Se organiza en torno a un reparto de roles que excede el hecho histórico: la mujer blanca como figura vulnerable; el territorio mapuche como espacio de amenaza; y lo indígena como alteridad peligrosa. Esta distribución produce un régimen de lectura donde el conflicto se vuelve moralmente inteligible incluso antes de ser explicado.



Figura 2. Elisa Bravo Jaramillo de Bañados, mujer del cacique (1859). Fotografía de Viviana Rivas (2017). Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR), Chile (N° de registro 7-179)

La tragedia y su circulación mediática marcaron un punto de inflexión para la relación entre el Estado-nación chileno y el mundo mapuche, operando como justificación simbólica para la campaña de ocupación militar que el Estado de Chile desarrolló posteriormente sobre los territorios indígenas, comúnmente conocida como: “La pacificación de la Araucanía”. En este contexto, la escena del naufragio no aparece como un hecho aislado, sino como una representación que condensa un imaginario nacional en formación.

El historiador José Bengoa define la tragedia como un momento decisivo para la sociedad chilena del siglo XIX:

“para la sociedad chilena – santiaguina especialmente – se corroboró la imagen de bárbaros y brutales que ya poseían los mapuches” (Bengoa, 2000).

Desde esta perspectiva, la historia del conflicto mapuche no puede entenderse sin considerar cómo el Estado chileno construyó progresivamente al indígena como figura problemática para la nación y como obstáculo para el progreso. El relato del Joven Daniel se inserta dentro de esa genealogía: transforma un accidente en un argumento político.

A su vez, Jorge Muñoz Sougarret (2010) ha señalado que el caso del Joven Daniel ha sido reescrito y tergiversado durante casi un siglo y medio, mostrando cómo la historiografía y la memoria nacional han modificado el lugar de sus actores de acuerdo con necesidades ideológicas del presente. Esta persistencia demuestra que el episodio funciona para reforzar posiciones políticas sobre el territorio, la frontera y la identidad nacional.

“el naufragio del Joven Daniel corrió el velo que mantenía la clase política sobre el indígena y permitió admitir abiertamente un plan de integración territorial de la Araucanía junto a un desprecio explícito por sus ocupantes” (Muñoz, 2010).

La obra de Monvoisin actúa, así como una matriz visual porque condensa en una escena una estructura narrativa moderno-colonial: un cuerpo civilizado en peligro; un territorio representado como hostil y una alteridad racializada como amenaza. Esta composición se vuelve eficaz precisamente porque no requiere demostración: se ofrece como evidencia sensible. Su fuerza reside en que produce un sentido común visual que organiza afectos y legitima un orden de interpretación del conflicto territorial.



Figura 3. Conferencia performática: Reescribir las imágenes (2023). Registro propio

En este sentido, el díptico conserva la memoria de un hecho trágico, pero además fija un modo de mirar que continúa filtrándose en la relación entre chilenos y mapuche, reproduciendo la sospecha como si fuera una lectura natural del territorio. La pintura no permanece como objeto patrimonial, sobrevive como archivo político instalando un reparto de lo sensible que sigue operando en el presente.

5.- Reescritura visual: operar sobre la imagen sin reemplazarla

La reescritura visual surge como respuesta a un problema específico: la persistencia de ciertas imágenes que, aun perteneciendo a un pasado histórico delimitado, continúan funcionando como matriz de interpretación en el presente. En el caso de *El naufragio del bergantín joven Daniel*, la imagen contiene una eficacia particular porque condensa una narrativa moderno-colonial en una composición que se presenta como evidente: una mujer blanca vulnerable, un entorno hostil y un peligro que aparece como casi natural. Esa estructura se ofrece como sentido común sin requerir explicación. Allí se ubica el punto de partida de este trabajo: cuando una imagen se vuelve estable y comienza a operar como infraestructura de lo sensible, su efecto deja de ser únicamente estético y se transforma en una fuerza política que participa en la producción de realidad.

Frente a ese tipo de imágenes, la reescritura no puede confundirse con una corrección o por el reemplazo de una representación “falsa” por una “verdadera”. Tampoco consiste en producir una nueva imagen que venga a ocupar el lugar de la anterior. Esa lógica de sustitución suele repetir el mismo gesto que se busca cuestionar: la necesidad de instalar una escena definitiva que cierre el conflicto.

La reescritura visual se sitúa en otro registro. Su objetivo es interrumpir la naturalidad con que el archivo continúa operando y volverla problemática. En lugar de negar una imagen, se trabaja con ella, sobre su superficie y contra su estabilidad. La reescritura reconoce la potencia de las imágenes y se instala precisamente allí donde esa potencia se vuelve peligrosa, en el momento en que la imagen deja de ser una obra y se convierte en argumento. Reescribir implica aceptar que el conflicto está en lo que la imagen muestra, pero sobre todo en cómo lo hace aparecer. La imagen domina por la manera en que organiza posiciones: quién es víctima, quién es amenaza, quién observa, desde dónde se mira, qué emociones se activan. La reescritura visual apunta a ese tejido interno. No persigue la destrucción del cuadro ni su cancelación simbólica; busca su desarme. Se trata de abrir la imagen, de exponer sus costuras y evidenciar sus operaciones. En ese sentido, la reescritura se vuelve una práctica de lectura activa: mirar ya no como contemplación, sino como intervención. Este carácter interventivo obliga a comprender la reescritura como una operación material y simbólica al mismo tiempo. Material, porque implica tocar la imagen en su superficie: recortar, reproducir, reenmarcar, intervenir con otros soportes, trasladarla al cuerpo y al espacio. Y simbólica, porque ese trabajo sobre la superficie altera el régimen de sentido que la imagen ha consolidado. La reescritura actúa desde dentro reordenando la escena,

reorganizando sus jerarquías y produciendo nuevas formas de proximidad. En lugar de añadir un discurso explicativo que “aclare” el significado, introduce fricción, discontinuidad y ruido en el circuito de reconocimiento automático.

El núcleo metodológico se despliega mediante operaciones concretas:

La primera es la observación detenida. Se trata de un gesto simple y a la vez exigente, mirar una imagen proyectada permitiendo que revele su composición, su teatralidad y sus jerarquías internas. Mirar sin apuro, sosteniendo la atención en los elementos que la componen.

La segunda operación es fragmentar, lo que equivale a desactivar la unidad narrativa que vuelve estable a la imagen. Una pintura como *“El naufragio del bergantín joven Daniel”* se sostiene por su composición total, por la manera en que el conjunto conduce la mirada hacia un centro emocional. Fragmentar implica interrumpir esa conducción, aislar elementos, cortar el flujo de lectura. Al separar un gesto de su contexto, al extraer un rostro, al insistir en un detalle marginal, se altera el equilibrio general de la escena. Lo que parecía coherente se vuelve extraño. El fragmento abre la posibilidad de ver la imagen de otro modo, abandonando la totalidad cerrada y asumiéndola como un campo de tensiones.

La tercera operación es opacar. Opacar es resistir la transparencia del documento. La mayoría de las imágenes moderno-coloniales funcionan porque parecen claras, muestran, explican, evidencian. Esa claridad es parte de su violencia. Opacar consiste en introducir zonas de silencio visual, velar aquello que el archivo exhibe en exceso e impedir que el espectador consuma la escena como espectáculo. La opacidad también funciona como gesto ético: reconoce que ciertas imágenes han sido históricamente utilizadas para dominar y que su exposición directa puede reproducir el mismo mecanismo. Al opacar se produce un límite, un obstáculo, una interrupción de la mirada. La imagen ya no se ofrece por completo: obliga a detenerse.

La cuarta operación es desplazar. Desplazar implica alterar la distribución de fuerzas dentro de la imagen. Muchas escenas moderno-coloniales se sostienen porque fijan un centro y una periferia: un cuerpo que importa y otros cuerpos que orbitan como amenaza, paisaje o decorado. Desplazar consiste en modificar esa jerarquía. El desplazamiento puede ser formal –cambiar el punto de atención, reorganizar el montaje, invertir la secuencia–, pero también simbólico: desplazar la pregunta desde la tragedia hacia la maquinaria que convirtió esa tragedia en mito. En lugar de aceptar el relato del cuadro, el desplazamiento obliga a leerlo como parte de una cadena de producción histórica. La escena deja de ser natural y comienza a mostrar su artificio.

La quinta operación es reencuadrar. El encuadre es una decisión política porque define qué entra en la escena y qué queda fuera. Reencuadrar implica modificar la distancia, alterar el punto de vista, cambiar la posición del espectador. En una pintura como la de Monvoisin, el espectador ocupa una posición privilegiada, observa desde fuera con una mirada que juzga y que conmueve. Reencuadrar busca perturbar esa comodidad. Puede acercar el plano hasta volver insoportable la evidencia del gesto moderno-colonial o alejarlo hasta mostrar la escena como construcción teatral, puede insistir en los márgenes donde la composición intenta ocultar su violencia. El reencuadre no inventa un nuevo contenido, reorganiza la mirada para producir otro régimen de percepción.

La última operación es reescribir. Reescribir significa devolver a la imagen su espesor histórico y su condición de archivo en disputa. Una imagen moderno-colonial suele operar como si fuera autosuficiente, como si hablara por sí misma. Reescribir implica introducir en la imagen otras capas de sentido que el archivo ha neutralizado. Esto puede hacerse mediante la palabra, el montaje audiovisual, testimonios, documentos judiciales, recortes de prensa, gestos performáticos o cuerpos que reescenifican la escena. Reescribir es alterar el modo en que la imagen se sostiene como evidencia, haciendo visible que no es origen sino síntoma, no es testimonio directo, sino construcción cultural.

Estas operaciones no funcionan de manera aislada, forman parte de una misma lógica: producir discontinuidad en el archivo visual. La reescritura visual trabaja con la imagen como si se tratara de un texto, pero sin reducirla al lenguaje. La imagen es una superficie sensible donde se inscriben jerarquías históricas y, por tanto, reescribir implica intervenir esa inscripción. La pregunta central es cómo interrumpir el modo en que una representación se vuelve estable y repetible.

En esta metodología, la importancia de la relación entre imagen, palabra y experiencia es fundamental. La palabra en la reescritura visual no aparece como explicación externa ni como interpretación definitiva. Su función se acerca más al montaje: produce conexiones, introduce fricción e instala contradicciones que tensan la superficie de la imagen y abren un espacio donde la mirada pueda dudar.

La experiencia, por su parte, deja de ser contemplación pasiva. El espectador no ocupa únicamente el lugar de quien observa, sino que se convierte en participante de un proceso donde la imagen se manipula, se reconstruye y se discute, dejando de ser un objeto cerrado y transformándose en material de trabajo.

Por eso la reescritura visual debe entenderse como práctica crítica, porque busca intervenir un archivo y alterar un régimen de visibilidad; y como práctica colectiva, porque la mirada está formada por hábitos culturales, por pedagogías visuales, por regímenes de representación que exceden al sujeto individual. Trabajar colectivamente permite que la imagen sea disputada desde múltiples posiciones, que su lectura se fracture y se debilite su evidencia.

En el laboratorio, el proceso de la reescritura se activa como un espacio donde la imagen puede desmontarse desde la experimentación sensible, evitando reducir la discusión a un juicio moral. Trabajar con una imagen como la de Monvoisin implica producir un desplazamiento: pasar de la ilustración de un acontecimiento a la imagen como dispositivo que organiza memoria y percepción social. La reescritura no elimina la condición de la imagen de archivo, pero tampoco la conserva intacta. Al intervenirla, interrumpe la continuidad de una escena que durante décadas ha contribuido a fijar un imaginario social. En este sentido, reescribir es alterar un pasado que continúa apareciendo en el presente.

6.- El laboratorio como forma de pensamiento práctico

Si la reescritura visual propone intervenir la eficacia persistente de ciertas imágenes, el laboratorio colectivo emerge como su materialización práctica y metodológica. *Reescribir las imágenes* LAB, concebido como un laboratorio de creación audiovisual realizado en la Universidad de Antofagasta (Chile) en agosto de 2024, puso en práctica la hipótesis de que las imágenes no pueden ser comprendidas únicamente desde el pensamiento discursivo, sino desde el cuerpo, el gesto, el montaje y la experiencia situada.

El laboratorio fue desarrollado en cuatro sesiones de cuatro horas cada una, y contó con la participación de doce integrantes, provenientes de las áreas de artes escénicas y diseño. El grupo estuvo compuesto por egresados y profesores de la facultad, lo que permitió articular miradas diversas entre experiencia pedagógica, reflexión crítica y exploración creativa. En este laboratorio, el pensamiento no se separa del hacer, la teoría deja de operar como marco externo para aplicarse en la práctica en el proceso de producción. La imagen deja de funcionar como objeto estable de interpretación y se convierte en un material de trabajo sometido a tensión, manipulación y disputa colectiva.

El taller se estructuró en sesiones consecutivas que articularon análisis visual, teoría crítica y experimentación artística. Cada sesión funcionó como una fase metodológica orientada a activar operaciones específicas de lectura e intervención del archivo. El proceso fue registrado mediante grabación audiovisual y mediante bitácoras personales elaboradas por los participantes, así como registros escritos producidos por los profesores que guiaron la experiencia. Estos materiales constituyen la base documental del análisis posterior. En la primera sesión, “Imagen y archivo”, los participantes confrontaron un conjunto de materiales visuales que históricamente han contribuido a construir un relato hegemónico sobre los habitantes americanos. Se trabajó con dos imágenes del libro de grabados, “*América*” de Theodore de Bry. (2007). Esta etapa se basó en una observación detenida y descentrada, orientada a reconocer cómo ciertas formas visuales organizan una percepción normativa, y cómo dicha organización se reproduce posteriormente en prácticas culturales e imaginarios contemporáneos.



Figura 4. Laboratorio de creación audiovisual: Reescribir las imágenes (2024) Registro propio

En esta sesión se introdujo la noción de cartografía performativa, en la cual los participantes exploraron las imágenes proyectadas seleccionando detalles específicos, amplificadas mediante un marco blanco móvil. Esta operación permitió interrumpir la lectura totalizante del grabado y habilitar una lectura fragmentaria, donde el detalle adquiere fuerza interpretativa. El ejercicio derivó en un diálogo colectivo sobre símbolos, gestos y composiciones, así como sobre las emociones y resonancias afectivas que estas imágenes provocaban en cada participante. En esta primera fase, la imagen dejó de ser un documento ilustrativo para convertirse en un campo de tensiones.

A partir de esa exploración, la segunda sesión titulada “De la imagen al cuerpo”, profundizó el laboratorio como forma de pensamiento práctico. En esta instancia las imágenes se activaron mediante prácticas performativas y corporales que situaron el cuerpo como presencia vivida frente al archivo visual. Los grabados dejaron de ser contemplados a distancia para convertirse en escenas actuables. La escenificación colectiva (montaje de gestos, posicionamiento de cuerpos, reorganización de distancias) hizo visible la gramática de poder que la imagen naturalizaba: quién mira, quién es mirado, desde qué posición y con qué efectos afectivos.

Al poner en movimiento la escena, la imagen reveló su carácter no neutral. La organización de posturas, jerarquías y relaciones espaciales emergió como una construcción histórica, y no como evidencia espontánea. Esta fase permitió comprender que la violencia simbólica se instala en lo representado y en la forma en que el cuerpo es dispuesto dentro del régimen de visibilidad.

En la tercera sesión, titulada “Reescritura visual” la imagen de Monvoisin fue intervenida mediante discusión colectiva y cartografía como método de apropiación visual. Bajo una guía conjunta, el grupo exploró operaciones de fragmentación, desplazamiento y reencuadre, orientadas a alterar el régimen de visibilidad dominante. La pintura dejó de funcionar como ilustración de un relato histórico y se transformó en una superficie susceptible de ser tensada y puesta en conversación con los saberes situados de los participantes.

La reescritura final se realizó en la última jornada, mediante operaciones performativas y corporales, donde la escena fue reorganizada para producir una alternativa sensible a la imagen original. En este proceso, los participantes abordaron la práctica artística como un sistema combinado en el que la imagen podía ser interrumpida, retorcida e interpelada. Cada decisión (qué fragmentar, qué repetir, qué suspender, qué mostrar) operó como un enunciado crítico situado, evidenciando que las imágenes no solo representan el mundo, sino que lo organizan.

Los criterios de análisis utilizados para reflexionar sobre el proceso fueron principalmente cualitativos y se basaron en reflexiones colectivas durante cada sesión, la discusión final y el análisis del material audiovisual registrado. El material producido se encuentra actualmente en proceso de organización y montaje, con el objetivo de derivar en un cortometraje experimental que sintetice la experiencia del laboratorio como práctica de reescritura visual.

Esta lógica rompe con la idea de que el análisis crítico se realiza desde fuera del material. Por el contrario, en el laboratorio de creación la crítica se manifiesta dentro del circuito de producción estética, entendiendo la creación como una forma de conocimiento en el acto. El trabajo colectivo no busca cerrar el conflicto mediante una obra final unívoca,

sino abrir un espacio de experimentación donde la imagen sea discutida como archivo en disputa.

Desde esta perspectiva, el laboratorio puede leerse como un dispositivo de diseño crítico que altera las condiciones de aparición de la imagen. El diseño no opera aquí como producción comunicacional unidireccional, sino como práctica situada que transforma la relación entre espectador e imagen, entre archivo y experiencia, y entre historia y contemporaneidad.



Figura 5. Laboratorio de creación audiovisual: Reescribir las imágenes (2024). Registro propio

7.- Conclusión y discusión

Este artículo permite situar la pintura de Monvoisin más allá de su condición patrimonial o artística. *El naufragio del bergantín Joven Daniel* no opera únicamente como representación de una tragedia real: funciona como una imagen clave dentro de una economía visual que ha contribuido a fijar una forma de mirar el conflicto territorial en Chile. Su potencia reside en la capacidad de condensar una narrativa moderno-colonial en una escena que se ofrece como evidencia.

La obra se inscribe en un contexto republicano donde la consolidación del Estado-nación requiere producir relatos de frontera y figuras de alteridad. En ese marco, la imagen actúa como tecnología de legitimación: organiza la sensibilidad pública, distribuye afectos, delimita la empatía y vuelve verosímil un orden jerárquico de lectura. El cuerpo femenino blanco aparece como centro emocional y figura de inocencia, mientras el territorio mapuche es construido como espacio hostil y lo indígena como amenaza. Esta distribución no opera mediante una declaración explícita de violencia, sino a través de una estructura perceptiva que naturaliza la sospecha. El caso confirma que la violencia simbólica puede instalarse sin necesidad de proclamarse como tal: basta con que la escena sea repetida y culturalmente validada.

En este punto, la discusión sobre el archivo resulta central. Tanto el análisis del expediente judicial como la persistencia del rumor y su fijación pictórica permiten sostener que el archivo no constituye un espacio neutral de conservación. Por el contrario, opera como infraestructura de repetición: selecciona, estabiliza y reproduce determinadas versiones del pasado, volviéndolas socialmente legibles. En esa continuidad, el conflicto se reorganiza como relato, y la imagen se convierte en una forma de memoria que no conserva simplemente un hecho, sino un régimen de percepción.

Desde esta perspectiva, el diseño adquiere un lugar decisivo. La disputa no se juega únicamente en el nivel de los contenidos (qué se representa o qué se dice), sino en las condiciones mismas de visibilidad: cómo una imagen se organiza, cómo circula, cómo se vuelve legible, qué jerarquías instala, qué cuerpos permite aparecer y bajo qué régimen de inteligibilidad. El diseño opera en ese nivel estructural porque administra la distribución de la atención, define marcos de lectura y participa en la producción de evidencia sensible. En este sentido, diseñar es intervenir en los modos en que una escena se vuelve creíble y repetible.

La propuesta metodológica de este trabajo se sitúa precisamente en ese umbral. La reescritura visual no busca corregir la imagen ni sustituirla por una versión más justa, ya que esa lógica de reemplazo tiende a reproducir la misma aspiración de clausura que caracteriza al archivo moderno-colonial. En cambio, la reescritura se orienta a intervenir la persistencia de la imagen, operando sobre su superficie y sobre su estructura interna. Fragmentar, opacar, desplazar, reencuadrar o reinscribir son operaciones críticas que debilitan la autoridad de la obra como documento transparente, evidencian su condición de montaje cultural y abren un espacio donde el espectador deja de reconocer automáticamente el relato heredado.

En este punto, el diseño deja de entenderse como una disciplina orientada exclusivamente a la producción estética o comunicacional y se convierte en una práctica de desarme: un modo de intervenir la gramática visual que sostiene jerarquías históricas. Esta perspectiva desplaza el diseño hacia el terreno de lo político-sensible, en tanto permite reorganizar la escena y alterar las condiciones que hacen posible la repetición del archivo.

El laboratorio colectivo desarrollado en la Universidad de Antofagasta refuerza este planteamiento al situar la mirada como práctica social. La experiencia mostró que la percepción no se construye de manera individual, sino a través de pedagogías visuales compartidas, hábitos culturales y formas de reconocimiento que se reproducen colectivamente. El laboratorio permitió evidenciar que intervenir un régimen visual exige intervenir también sus condiciones de repetición y sus modos de aprendizaje, y que esta intervención no puede sostenerse únicamente en el discurso académico. Requiere operar en el plano sensible: allí donde las imágenes siguen produciendo mundo.

En consecuencia, este trabajo propone comprender El naufragio del bergantín Joven Daniel como un caso paradigmático de la agencia histórica de las imágenes. La obra no solo narra una tragedia: fija una escena que continúa organizando afectos y legitimando un reparto de lo sensible donde lo indígena aparece como exterioridad amenazante. Su permanencia se explica por su capacidad de articular relato, emoción y evidencia dentro de una composición culturalmente validada y reproducida.

Frente a esta persistencia, la reescritura visual se plantea como una práctica de intervención decolonial. Su fuerza reside en desmontar la transparencia del archivo, introducir

discontinuidad y hacer visible la gramática de poder inscrita en la escena. En ese gesto, el diseño se revela como un campo estratégico, como una disciplina capaz de reorganizar regímenes visuales, alterar marcos de percepción y disputar el derecho a aparecer. Reescribir imágenes no significa borrar la historia ni eliminar sus huellas. Significa asumir que las imágenes heredadas continúan mirando y continúan organizando el mundo. Allí donde el archivo parecía cerrado, la reescritura instala una posibilidad: volver sensible lo que estaba naturalizado y, con ello, habilitar otras formas de memoria, de lectura y de relación con la materialidad visual.

8.- Referencias bibliográficas

- Bengoa, J. (2000). *Historia del pueblo mapuche: siglos XIX y XX*. LOM Ediciones.
- Bourdieu, P. (1999). *La dominación masculina*. Anagrama.
- Burke, P. (2001). *Eyewitnessing: The uses of images as historical evidence*. Reaktion Books Ltd.
- de Bry, T. (2007). *America* (Edición de Taschen). Taschen.
- De La Maza, J. (2013). El naufragio del Joven Daniel y la representación del rapto de mujeres blancas en el imaginario sudamericano. *Artelogie*, (2). DOI: <https://doi.org/10.4000/artelogie.5208>
- Escobar, A. (2018). *Designs for the pluriverse: Radical interdependence, autonomy, and the making of worlds*. Duke University Press.
- Mitchell, W.J.T. (2005). *What do pictures want? The lives and loves of images*. University of Chicago Press.
- Muñoz Sougarret, J. (2010). El naufragio del bergantín joven Daniel (1849): El indígena en el imaginario de la sociedad chilena del siglo XIX. *Tiempo y Espacio*. (24), 81-105.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (Ed.), *La colonialidad del saber. Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 201-246). CLACSO.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible: Estética y política*. LOM Ediciones.
- Rivas, V. (2017). *El naufragio del bergantín Joven Daniel (Raymond Monvoisin, 1859)* [Fotografía]. Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR), Chile (N.º de registro 7-180). <https://www.surdoc.cl/registro/7-180>
- Rivas, V. (2017). *Elisa Bravo Jaramillo de Bañados, mujer del cacique (Raymond Monvoisin, 1859)* [Fotografía]. Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR), Chile (N.º de registro 7-179). <https://www.surdoc.cl/registro/7-179>
- Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Metales Pesados.
- Tunstall, E. (2020). *Decolonizing design innovation. Design anthropology, critical anthropology, and indigenous knowledge*. Design and culture, 12(3), 343-358.
- Walsh, C. (2009). Interculturalidad, Estado, Sociedad: Luchas (de)coloniales de nuestra época. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

Abstract: This article proposes an understanding of design as a practice capable of intervening in the organization of the gaze and in the production of conditions of visibility. From this perspective, designing entails disputing the visual regimes that structure what can be seen and said, and that have historically contributed to the reproduction of hierarchies, stereotypes, and forms of symbolic violence (Rancière, 2009). In dialogue with decolonial thought (Quijano, 2000; Walsh, 2009; Escobar, 2018) and contemporary approaches to decolonial design (Tunstall, 2000), the article develops the concept of visual rewriting as a critical strategy aimed at intervening persistent images through both material and symbolic operations.

The analysis focuses on Raymond Monvoisin's painting *El naufragio del bergantín Joven Daniel* (1859), approached as a paradigmatic image in the construction of a modern-colonial imaginary of indigenous bodies in nineteenth-century republican Chile. The painting is examined as a visual device that stabilizes a scene of alterity and threat, whose efficacy continues to operate in the present as a matrix of social interpretation (Mitchell, 2005; Soto Calderón, 2020).

Methodologically, the research is grounded in a collective audiovisual creation laboratory held at the University of Antofagasta (Chile) in August 2024, involving participants from the fields of performing arts and design, developed across four sessions. Through audiovisual recordings, personal notebooks, and collective discussions, the laboratory explored operations such as fragmentation, opacity, displacement and reframing, aimed at destabilizing the authority of the visual archive.

The findings suggest that visual rewriting enables a shift from images as evidence toward a contested field of sensory experience, where looking becomes a situated and critical practice. Within this framework, design emerges as a methodological and political tool capable of intervening in the reproduction of the colonial imaginary, opening fissures in inherited regimes of perception and memory.

Keywords: Decolonial design - Visual rewriting - Visual culture - Collective practice - Social imaginary.

Resumo: Este artigo propõe compreender o design como uma prática capaz de intervir na organização do olhar e na produção de condições de visibilidade. A partir dessa perspectiva, projetar implica disputar os regimes visuais que estruturam o visível e o dizível, e que historicamente contribuíram para reproduzir hierarquias, estereótipos e formas de violência simbólica (Rancière, 2009). Em diálogo com o pensamento decolonial (Quijano, 2000; Walsh, 2009; Escobar, 2018) e com abordagens contemporâneas do design decolonial (Tunstall, 2000), o texto desenvolve o conceito de reescrita visual como estratégia crítica orientada a intervir em imagens persistentes por meio de operações materiais e simbólicas.

A análise articula-se em torno da pintura *O naufrágio do bergantim Jovem Daniel* (1859), de Raymond Monvoisin, abordada como uma imagem paradigmática na construção do imaginário moderno-colonial sobre os corpos indígenas no Chile republicano. A obra é

lida como um dispositivo visual que fixa uma cena de alteridade e ameaça, cuja eficácia se prolonga no presente como matriz de interpretação social (Mitchell, 2005; Soto Calderón, 2020).

A pesquisa apoia-se metodologicamente em um laboratório coletivo de criação audiovisual realizado na Universidade de Antofagasta, Chile, em agosto de 2024, com a participação de integrantes vinculados às artes cênicas e ao design. Por meio de registros audiovisuais, diários de bordo pessoais e discussões coletivas, foram experimentadas operações de fragmentação, opacidade, deslocamento e reenquadramento, orientadas a desestabilizar a autoridade do arquivo visual.

Os resultados sugerem que a reescrita visual permite deslocar a imagem de seu estatuto de evidência para um campo de disputa sensível, no qual olhar se converte em uma prática crítica e situada. Nesse marco, o design é proposto como uma ferramenta metodológica e política capaz de intervir na reprodução do imaginário social, abrindo fissuras nos modos herdados de percepção e memória.

Palavras-chave: Design decolonial - Reescrita visual - Cultura visual - Prática coletiva - Imaginário social

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

José Jorquera Ramírez. (Chile, 1982), es Máster en Investigación en Prácticas Artísticas y Visuales (UCLM), Diseñador Gráfico Publicitario (UA) e integrante del grupo de investigación euroamericano Alfamed Joven. Su trabajo explora cómo las imágenes operan como dispositivos que modelan imaginarios sociales y memoria, articulando investigación visual, cine experimental y mediación cultural.

Cecilia Gómez Valdivia. (Chile, 1986) es Doctora en Investigación en Humanidades, Arte y Educación (UCLM), Magíster en Cine Documental (UCH), Periodista (UCN) e integrante del grupo de investigación euroamericano Alfamed Joven. Su trabajo investiga la alfabetización mediática y el impacto de las tecnologías digitales en los procesos educativos, analizando sus efectos en la formación crítica, la experiencia audiovisual y las prácticas pedagógicas contemporáneas.