



JOSÉ VENTURELLI COMO ARTIVISTA: ARTE, ARCHIVO Y COMUNICACIÓN POLÍTICA TRANSPACÍFICA

*José Venturelli as an activist: Art, archive, and
transpacific political communication*

*José Venturelli como artivista: Arte, arquivo e
comunicação política transpácífica*

Felipe Trujillo Bilbao¹

Universidad Alberto Hurtado

Santiago, Chile

ftrujillo@uahurtado.cl

<https://orcid.org/0000-0001-9198-9034>



<https://doi.org/10.35588/j5q4bq70>

→ Recibido

30 de marzo de 2026.

→ Aceptado

30 de julio de 2026.

→ Publicado

31 de julio de 2026.

→ Ensayo

Este artículo forma parte de ANID
Millennium Science Initiative
Program
NCS2022_053/NCS2025_70. ICLAC:
Impactos de China en América
Latina.

→ Cómo citar

Trujillo Bilbao, F. (2026). José
Venturelli como artivista: Arte,
archivo y comunicación política
transpácífica. *Re-presentaciones.
Periodismo, comunicación y
sociedad*, (24), 106-118.
<https://doi.org/10.35588/j5q4bq70>

¹ Departamento de Antropología y Centro de Estudios de Ciencia, Tecnología y Sociedad de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Alberto Hurtado.

[RESUMEN]

José Venturelli (1924-1988) practicó el activismo décadas antes de su teorización académica, movilizando el arte como comunicación transnacional y diplomacia cultural no estatal. Desde *El reparto de lo sensible* de Rancière, el ensayo articula tres tensiones: su obra como infraestructura de solidaridad Sur-Sur; su invisibilización en la Guerra Fría, entre fracturas de la izquierda y represión dictatorial, como dimensión comunicacional en sí misma; y la reactivación de su legado como activismo archivístico, que reconfigura la memoria cultural latinoamericana.

[PALABRAS**CLAVE]**

Activismo;
comunicación
transnacional;
José Venturelli;
Chile-China;
Guerra Fría

[ABSTRACT]

José Venturelli (1924-1988) practiced activism decades before its academic theorization, mobilizing art as transnational communication and non-state cultural diplomacy. Drawing on Rancière's *Distribution of the sensible*, this essay builds three tensions: Venturelli's work as infrastructure for South-South solidarity; his institutional invisibilization during the Cold War, between fractures within the international left and dictatorial repression, as a communicational dimension; and the recent revival of his legacy as archival activism, reconfiguring Latin American cultural memory.

[KEYWORDS]

Activism;
transnational
communication;
José Venturelli;
Chile-China;
Cold War

[RESUMO]

José Venturelli (1924-1988) praticou o ativismo décadas antes da sua teorização acadêmica, mobilizando a arte como comunicação transnacional e diplomacia cultural não estatal. A partir de *A repartição do sensível* de Rancière, o ensaio articula três tensões: a sua obra como infraestrutura de solidariedade Sul-Sul; a sua invisibilização institucional na Guerra Fria, entre as fraturas da esquerda e a repressão ditatorial, como dimensão comunicacional em si mesma; e a reativação do seu legado como ativismo. arquivístico, que reconfigura a memória cultural latino-americana.

[PALAVRAS**CHAVE]**

Activismo;
comunicação
transnacional;
José Venturelli;
Chile-China;
Guerra Fria

1.- Introducción

Las matrices de madera y las xilografías de José Venturelli cruzaron el océano Pacífico en valijas diplomáticas durante los años más restrictivos de la Guerra Fría. Esta circulación material de la gráfica militante fundó una infraestructura de comunicación política capaz de eludir los bloqueos institucionales, y reconfigurar las relaciones culturales entre Chile y China. La trayectoria plástica del artista, sus sucesivos exilios y la reciente monumentalización de sus acervos documentales posicionan a la creación estética como un agente directo en la diplomacia internacional. La movilización transnacional de estas imágenes alteró los regímenes de visibilidad dominantes al forjar un lenguaje compartido de solidaridad anticolonial.

El concepto de "artivismo" ingresó al vocabulario de las ciencias sociales durante la década de 1990 para designar tácticas contemporáneas de resistencia corporal y estética (Brohm, 1992). La confluencia de los movimientos zapatistas y chicanos aceleró la cristalización de esta categoría en la literatura académica (Lemoine y Ouardi, 2010). Investigaciones posteriores consolidaron el término al definirlo como un lenguaje inédito para la acción social y la transformación estructural (Aladro-Vico et al., 2018). La matriz teórica europea y anglófona acuñó esta nomenclatura para describir un fenómeno de reciente surgimiento. Las vanguardias artísticas latinoamericanas implementaron estas alteraciones del espacio público y de las redes internacionales décadas antes de la formalización teórica del concepto. La imbricación entre la creación plástica y la propaganda política operó históricamente en la región como una herramienta de re-existencia anticolonial (Bidaseca, 2018).

La trayectoria del pintor y grabador chileno José Venturelli (1924-1988) encarna materialmente esta anterioridad histórica. El artista desplegó una praxis continua de diplomacia cultural, movilización gráfica y articulación de solidaridades transnacionales bajo una extrema precariedad institucional y la vigilancia estricta de diversos aparatos estatales durante la Guerra Fría. La aplicación del concepto permite analizar su vasta obra mural y reproducible como un ejercicio orgánico de artivismo en la era analógica. Su trabajo visual desestabilizó los guiones geopolíticos al forjar canales de comunicación directa que eludieron la burocracia del Estado y la validación del mercado artístico hegemónico (Ahumada Figueroa, 2024). La obra plástica de Venturelli constituyó una infraestructura material fundamental para prefigurar y sostener redes de solidaridad transpacífica (Montt Strabucchi y Trujillo Bilbao, 2025). El artivismo archivístico contemporáneo reactiva los documentos de Venturelli para disputar la memoria institucional en el espacio público del presente.

El archivo histórico excede la condición de repositorio estático para funcionar como un sitio vivo de gobernanza y ansiedad epistémica (Vatulescu y Stoler, 2025). La movilización de estos acervos en el arte contemporáneo guarda un enorme potencial historiográfico para descolonizar las narrativas de la Guerra Fría y recordar las luchas de liberación (Oliveira, 2024). El archivo desestabiliza las herencias imperiales y contribuye a la configuración de futuros políticos alternativos mediante la exposición de la violencia documental (Mertens y Perazzone, 2025). Las exhibiciones y homenajes recientes de Venturelli operan bajo esta lógica. La curaduría disidente desafía los binarismos tradicionales entre el documento histórico inerte y el repertorio vivo de la performance política comunitaria (Vatulescu y Taylor, 2025). La filosofía de Jacques Rancière provee el aparatage analítico para desentrañar la mecánica de esta comunicación estético-política. El ordenamiento de los cuerpos en comunidad define las fronteras de lo visible y lo decible mediante un régimen de asignaciones que el autor denomina "policía" (Rancière, 2000).

La intervención artística irrumpe como una fuerza de disenso capaz de fracturar este "reparto de lo sensible" y otorgar discursividad a los sujetos históricamente confinados a la exclusión (Rancière, 2008). La politicidad inmanente del arte reside en su capacidad radical para reconfigurar la sensorialidad colectiva y emancipar la mirada del espectador. Las categorías estéticas elaboradas en el contexto europeo exigen una traducción rigurosa a la densidad histórica de América Latina

(Capasso y Bugnone, 2016). La violencia de Estado, las dictaduras militares y las fracturas orgánicas de la izquierda global imponen una relectura situada de los mecanismos de invisibilización. El silenciamiento institucional de la obra de Venturelli y la reciente monumentalización de su legado demuestran que la censura, el exilio y la exhibición retrospectiva actúan como dimensiones comunicacionales activas. Los vacíos inherentes al archivo colonial o dictatorial obligan a los investigadores a forjar métodos generativos de recuperación y lectura a contrapelo (Hyman y Mundy, 2023). La historia gráfica regional expande la teoría rancièriana al revelar cómo los archivos de la disidencia reestructuran permanentemente el tejido sensible de la memoria latinoamericana.

2.- Rancière, el reparto de lo sensible y el activismo situado

La fuerza política de la práctica artística radica en su capacidad inmanente para alterar el sistema de evidencias empíricas. Este entramado rige la experiencia colectiva al definir estructuralmente las fronteras de lo visible, lo decible y la participación en el mundo común. El concepto de "reparto de lo sensible" designa precisamente esta doble operación material de distribución y división. El ordenamiento hegemónico asigna posiciones diferenciadas entre quienes detentan logos (el discurso argumentado y socialmente legítimo) y quienes quedan relegados a la *phoné* (el ruido inarticulado, el sufrimiento o la queja) (Rancière, 2000). El orden de la policía consolida esta jerarquía mediante procedimientos institucionales que fijan a los cuerpos en funciones inamovibles. Frente a esta clausura perceptiva, la política irrumpe como la acción disruptiva que perturba el ordenamiento. Esta fuerza hace perceptibles a los sujetos marginados y otorga discursividad a quienes carecían de legitimidad representacional en la esfera pública.

En el régimen estético de las artes, la imagen reconfigura la sensorialidad colectiva y emancipa al espectador al transformarlo en un traductor activo de su propia experiencia política (Rancière, 2008). Las coordenadas filosóficas *rancièrianas* exigen una traducción rigurosa para operar sobre la densidad histórica de América Latina. Las huellas de la violencia dictatorial, la opresión sistémica y las militancias disidentes obligan a situar estas categorías frente a la especificidad material del Sur global y sus lógicas de silenciamiento institucional (Capasso y Bugnone, 2016). El activismo regional desborda la definición europea de un mero lenguaje educativo para la acción social (Aladro-Vico et al., 2018). La imbricación entre arte y militancia funciona históricamente como una estrategia de re-existencia anticolonial orientada a la reparación de memorias sistemáticamente borradas (Bidaseca, 2018). La politicidad visual incorpora tácticas de intervención territorial y construcción de redes de comunicación transnacional diseñadas para reconstituir el tejido cultural fracturado por la violencia de Estado (Gutiérrez-Rubí, 2021).

La traducción de la teoría *rancièriana* requiere comprender el archivo institucional no como un repositorio pasivo, sino como una infraestructura activa del poder estatal. La organización de papeles, catálogos y registros visuales funciona como una tecnología del orden policial que determina qué sujetos son legibles en la historia. La disrupción de esta materialidad oficial genera una profunda ansiedad epistémica en los aparatos de gobernanza (Vatulescu y Stoler, 2025). El activismo latinoamericano opera precisamente sobre las fisuras de este andamiaje burocrático. Al manipular el registro oficial o crear repositorios visuales clandestinos, las prácticas estéticas revelan las ficciones y omisiones deliberadas que sostienen el archivo colonial y estatal (Hyman y Mundy, 2023).

El estudio del activismo en geografías poscoloniales requiere problematizar directamente el estatus del documento histórico. El archivo excede la condición de repositorio estático o neutral para operar como un sitio vivo de gobernanza, control de los cuerpos y ansiedad epistémica (Vatulescu y Stoler, 2025). La historiografía y la antropología contemporáneas demuestran que los acervos institucionales albergan profundas ficciones, encubren lagunas deliberadas y subliman la violencia material bajo una falsa pulcritud visual (Cherri, 2024; Hyman y Mundy, 2023). La intervención estética sobre estos

acervos documentales conforma un archivo anticolonial capaz de desafiar las narrativas imperiales y desestabilizar las estructuras de exclusión en el presente (Mertens y Perazzone, 2025). Las prácticas artísticas disidentes disuelven el binarismo entre el documento histórico inerte y el repertorio vivo de los cuerpos, transformando la memoria en un espacio de interacción política (Vatulescu y Taylor, 2025). La creación visual moviliza métodos de fabulación crítica y relectura a contrapelo para recuperar los mundos subalternos invisibilizados por los registros oficiales (Basaran, 2026; Santos, 2023).

La praxis de José Venturelli materializa tempranamente esta disputa por el reparto de lo sensible en un escenario diplomático asimétrico. La implementación orgánica de exposiciones itinerantes, gráficas serializadas y viajes estratégicos estructuró canales de comunicación política altamente efectivos. Estos flujos visuales eludieron las mediaciones burocráticas estatales y los circuitos hegemónicos del mercado artístico occidental. Las imágenes de Venturelli transitaban por geografías distantes para conformar un archivo migrante que desafió las rígidas fronteras nacionales impuestas por la Guerra Fría (Cerdán y Labayen, 2022). La metodología del pintor operó mediante la expansión por contacto: el desplazamiento permanente, el denso intercambio epistolar, la práctica pedagógica y la creación muralística colectiva. Esta infraestructura estética y material prefiguró un orden visual disidente capaz de sostener solidaridades transpacíficas mucho antes de que la teoría contemporánea estructurara los vocabularios de la emancipación decolonial en el arte (Phillips, 2022).

3.- El activismo sin red: comunicación política transpacífica en la era analógica

El activismo ventureliano operó como una infraestructura material de comunicación política transnacional. La construcción de redes de solidaridad anticolonial durante la Guerra Fría dependió de la circulación física de cuerpos, delegaciones y bienes culturales. La movilidad transfronteriza de la cultura material resulta fundamental para comprender cómo el arte desafió los monopolios perceptivos del Estado y sorteó las fronteras geopolíticas (Earle y Deans-Smith, 2026). Las imágenes impresas y los bocetos murales funcionaron como vectores estratégicos para la diplomacia disidente antes del advenimiento de las tecnologías digitales.

Venturelli ingresó a la República Popular China en noviembre de 1951 tras participar en el Congreso Mundial de Partidarios de la Paz en Viena. El artista se consolidó como el primer pintor latinoamericano en visitar el país asiático tras su proclamación en 1949. Su residencia en Beijing y su colaboración con maestros locales como Qi Baishi, Li Keran y Wu Zuoren lo posicionaron como un agente decisivo para la naciente diplomacia cultural transpacífica (Ahumada Figueroa, 2024).

Su figura encarna el arquetipo del actor internacional capaz de sostener la globalización material de la política revolucionaria desde los márgenes del Tercer Mundo (Rothwell, 2012). En el ámbito estético, el artista mantuvo una rigurosa autonomía crítica frente a las exigencias formales del realismo socialista soviético. Su plástica defendió una hibridación localista fundamentada en el ímpetu monumental del muralismo mexicano (Rothwell, 2016). Esta independencia formal entró en colisión directa con la ortodoxia estética impuesta por la Revolución Cultural china a partir de 1966. Las guardias rojas censuraron y destruyeron parte de su obra gráfica en Pekín. La vulnerabilidad material de sus proyectos evidenció las profundas fracturas internas del bloque socialista, donde el ideal comunicativo de la revolución chocó violentamente con la represión burocrática del propio aparato estatal. El mural *Ventana al trópico* (1962), concebido en La Habana tras el triunfo de la Revolución Cubana, materializa esta intervención estética disidente. La obra despliega un vocabulario visual emancipatorio mediante el uso incesante de formas ondulantes, agudos contrastes de luz y una saturada vibración cromática. La integración de los cuerpos caribeños en la composición excede

la ilustración folclórica o el panfleto. Esta sintaxis visual emancipa la mirada del espectador al otorgar dignidad a sujetos históricamente excluidos de la representación heroica (Rancière, 2008).

Las restricciones materiales de la era analógica consolidaron al grabado como una infraestructura tecnológica altamente eficiente para la resistencia transnacional. La matriz tallada en madera o piedra permitió la multiplicación rápida y a bajo costo de las imágenes en prensas clandestinas. Esta alta reproductibilidad garantizó la supervivencia del mensaje visual frente a los continuos embargos y confiscaciones aduaneras. La circulación de estas láminas impresas estableció un lenguaje visual compartido a través del Sur global, superando las barreras idiomáticas del eje transpacífico. El soporte gráfico operó como una condición material de posibilidad para eludir la vigilancia policial y articular las solidaridades internacionales en el territorio.

Figura 1
Ventana al Trópico



Fuente: Disponible en “José Venturelli, humanista, 30 años”.

El mural operó como una fisura en el reparto de lo sensible hegemónico al inscribir físicamente a los trabajadores del Sur global en un espacio de aparición pública y monumental. El grabado funcionó como el vehículo multiplicador de esta disputa por la visibilidad en territorios transpacíficos. La alta reproductibilidad de la xilografía y la litografía garantizó la circulación clandestina de las imágenes en zonas de conflicto. Esta práctica de propaganda estética antecedió por décadas a las redes transnacionales de gráfica militante latinoamericana surgidas en los años setenta (Pilatowsky Goñi, 2020). La fundación del Instituto Chileno Chino de Cultura en 1952 ancló institucionalmente esta praxis visual. El organismo facilitó un denso intercambio literario, artístico y político que cimentó el establecimiento oficial de relaciones diplomáticas en 1970. Las imágenes reproducibles constituyeron la base material de esta geopolítica periférica (Ahumada Figueroa, 2024).

4.- La paradoja de la invisibilización: el silencio como dimensión comunicacional

La obra de Venturelli padeció un doble proceso de borramiento institucional. La invisibilización de su figura revela la magnitud de la amenaza que su producción visual representó para distintos monopolios del orden público durante la Guerra Fría. La supresión de la imagen opera como una dimensión comunicacional activa que certifica la eficacia política del artefacto censurado. La violencia ejercida sobre la cultura material produce espectralidades que persisten en la memoria social como huellas ineludibles del trauma histórico (Heron, 2022). La primera fractura ocurrió al interior de la izquierda internacional a partir de 1960. La pugna ideológica entre la Unión Soviética y China obligó a los intelectuales periféricos a tomar posiciones definitivas en el mapa geopolítico. Venturelli reafirmó su adhesión a la experiencia territorial asiática y a las movilizaciones campesinas maoístas, desencadenando su expulsión del Partido Comunista de Chile. La maquinaria burocrática del bloque soviético y de sus aparatos partidistas locales funcionó como un estricto dispositivo policial *rancièriano*. La institución silenció el logos estético del artista para castigar su indisciplina ideológica e impedir la circulación de su obra en los circuitos oficiales del comunismo ortodoxo.

El golpe cívico-militar de 1973 en Chile ejecutó una violencia material directa sobre el legado del pintor. Las dictaduras sudamericanas instrumentalizaron la política cultural para monopolizar el régimen de visibilidades, dismantelar el tejido social y controlar férreamente el espacio público. La dictadura militar retiró inmediatamente de la vista ciudadana el mural Chile (1972), instalado de forma monumental en el edificio de la UNCTAD III. Este borramiento constituyó un acto de comunicación paradójica. El Estado autoritario intentó aniquilar el ideario socialista de la pieza, pero simultáneamente confirmó la agencia política de la pintura al desplegar un vasto esfuerzo logístico para destruirla. Venturelli contestó a este cerco perceptivo desde su exilio en Ginebra mediante la serie de xilografías *Patria negra y roja* (1975).

La reprogramación arquitectónica del edificio de la UNCTAD III ejemplifica este violento reordenamiento material de lo sensible. La Junta Militar transformó el símbolo del proyecto modernizador socialista en el cuartel general del autoritarismo, rebautizado como Edificio Diego Portales. El ocultamiento del mural mediante planchas de madera y pintura gris transformó la obra en una presencia fantasmagórica en el corazón de la capital. La violencia ejercida sobre la cultura material del edificio produjo una geografía espectral que persistió en la memoria urbana de Santiago (Heron, 2022). La invisibilidad obligada de la pintura funcionó durante décadas como una incisión latente en la arquitectura de la ciudad, recordando constantemente el acto de censura que la originó.

La obra, editada como un portafolio secuencial de rigurosa estética cinematográfica, circuló clandestinamente a través de las redes de solidaridad europeas e interpeló directamente al público internacional. Las estampas despliegan una sintaxis gráfica apoyada en un agudo claroscuro, donde la incisión violenta de la gubia tensa la luminosidad del soporte contra la saturación total de la tinta negra. El artista entrelazó la iconografía andina de la desolación y el duelo con el alto contraste propio de la gráfica militante. La rudeza material de este grabado en madera registra las dimensiones sensoriales del trauma y documenta el sufrimiento inarchivable del destierro (Elbaz, 2023). Estas imágenes ejecutan una restitución mnemónica capaz de resistir las políticas estatales de amnesia y negación (Bond y Hensby, 2025). Las texturas crudas de la serie reconfiguraron la *phoné* inarticulada del exilio político en un logos de denuncia internacional claro y movilizador (Rancière, 2008). El activismo gráfico revirtió la invisibilización dictatorial al forjar un nuevo archivo transnacional de resistencia visual (Pilatowsky Goñi, 2020).

Figura 2
Chile, mural en pintura acrílica



Fuente: Sitio web del Centro cultural GAM.

5.- La paradoja de la invisibilización: El silencio como dimensión comunicacional

La reactivación contemporánea del legado de Venturelli materializa una forma de activismo archivístico. Los archivos de la disidencia surgen de la urgencia política de preservar contramemorias frente a las políticas estatales de borrado histórico (Voli y Virtù, 2023). El tratamiento decolonial de estos acervos exige metodologías no extractivistas capaces de concebir al documento como un cuerpo-memoria orgánico (Bidaseca, 2018). La práctica curatorial crítica disuelve las fronteras metodológicas entre el archivo inerte y el repertorio vivo de los cuerpos en acción (Vatulescu y Taylor, 2025). Exponer un acervo documental disidente reintroduce a los sujetos marginados en el *sensorium* colectivo y reconfigura las condiciones de visibilidad en la esfera pública. La Fundación José Venturelli ha impulsado este tratamiento performativo de los documentos históricos. El homenaje muralista realizado en el Centro Gabriela Mistral (GAM) durante 2018 evidencia esta interdependencia entre el archivo y el repertorio. Alejandro "Mono" González y la histórica Brigada Ramona Parra articularon una creación pictórica colectiva en los muros de la institución. La intervención trascendió la mera exhibición de bocetos retrospectivos y ejecutó una transmisión viva de conocimiento militante entre generaciones de artistas (GAM, 2018). Esta performance operó como una alteración directa del reparto de lo sensible *rancièriano*. La reactivación estética introdujo memorias disidentes en la circulación cotidiana de la ciudad mediante la intervención material del espacio urbano. El activismo archivístico moviliza simultáneamente la memoria cultural a través de dispositivos de significación diplomática a escala global. Las exposiciones internacionales fungen como mecanismos de reescritura de las relaciones transpácificas (Montt Strabucchi y Trujillo Bilbao, 2025).

La exposición *Memory of China*, inaugurada en el *National Art Museum of China* (NAMOC) en 2023 con asistencia presidencial, ratificó el estatus estratégico del artista en la consolidación histórica de la diplomacia no estatal. A nivel local, la retrospectiva *Centenario José Venturelli* en el Centro Cultural

La Moneda (2024-2025) reinstaló su vasta producción gráfica y pictórica bajo un formato museográfico de alta envergadura (Leyssen, 2016). Esta restitución monumental presenta una tensión analítica constitutiva. La asimilación del archivo disidente en las grandes infraestructuras culturales marca el momento exacto en que la policía se ve obligada a acoger el disenso político que la obra siempre representó. Sin embargo, la monumentalización conlleva el riesgo latente de domesticar el activismo original al neutralizar sus aristas más disruptivas (la crítica soviética, el maoísmo militante, la crudeza del exilio) mediante la consagración institucional. El archivo opera permanentemente como un sitio de ansiedad epistémica y gobernanza, lo que exige una vigilancia metodológica constante para evitar la pacificación de su potencial crítico (Vatulescu y Stoler, 2025).

La incorporación de este acervo a la diplomacia de Estado contemporánea impone nuevos desafíos analíticos frente a la domesticación del disenso. Cuando un aparato gubernamental inaugura una exposición retrospectiva, traduce la *phoné* de la rebeldía histórica en un logos pacificado de relaciones internacionales. Esta captura institucional esteriliza con frecuencia las aristas más radicales de la gráfica militante para acoplarlas a las narrativas actuales de libre comercio y cooperación bilateral. La preservación del potencial emancipatorio de la obra exige mantener activa la disonancia del archivo frente a las lógicas de asimilación estatal (Vatulescu y Stoler, 2025). La curaduría crítica debe exponer las contradicciones entre la conflictividad política original del arte y su actual fetichización diplomática, evitando el cierre definitivo del sentido histórico.

6.- Conclusiones: El activista y sus traducciones

La trayectoria gráfica y mural de José Venturelli trasciende la excepcionalidad biográfica para revelar los mecanismos materiales de la comunicación política durante la Guerra Fría. La praxis estética operó directamente como una infraestructura diplomática y transnacional en una época desprovista de conectividad digital. Las imágenes reproducibles funcionaron como vehículos de movilidad cultural frente a la violencia estatal y la censura ideológica (Earle y Deans-Smith, 2026). El artista movilizó un vocabulario visual emancipatorio capaz de inscribir las luchas del Sur global en el espacio público. Esta operación perceptiva alteró el reparto de lo sensible al otorgar visibilidad monumental a los cuerpos históricamente confinados a los márgenes de la representación política (Rancière, 2008). La genealogía del activismo posee raíces históricas profundas en las estéticas comprometidas de América Latina. Las vanguardias regionales articularon la creación plástica y la acción social mucho antes de la formalización teórica del concepto en la academia europea (Brohm, 1992). La obra de Venturelli desestabiliza las cronologías hegemónicas al demostrar que la intervención táctica del espacio urbano y la construcción de redes transpacificas constituyeron respuestas orgánicas a las condiciones de opresión geopolítica (Bidaseca, 2018). El silenciamiento institucional de su trabajo confirma retrospectivamente la eficacia de estas imágenes. La censura dictatorial en Chile y la exclusión partidista derivada de su adhesión al maoísmo validaron la peligrosidad política de una obra que desafió simultáneamente los mandatos del mercado occidental y las ortodoxias estéticas del realismo socialista soviético. La actual reactivación museográfica de este legado materializa las ambivalencias del activismo archivístico contemporáneo. La restitución institucional de la memoria visual repara el borrado histórico dictatorial, pero conlleva el riesgo de pacificar el potencial disruptivo de la obra al confinarla a la neutralidad del documento inerte. El archivo disidente exige metodologías de lectura capaces de sostener la ansiedad epistémica y resistir la domesticación institucional de las narrativas revolucionarias (Vatulescu y Stoler, 2025). La vitalidad política de estos acervos depende de su articulación constante con el repertorio vivo de las prácticas comunitarias del presente (Vatulescu y Taylor, 2025). Las imágenes del exilio y la gráfica de solidaridad internacional continúan operando hoy como herramientas cruciales para la descolonización de la memoria cultural. La estética conserva intacta su capacidad radical para reconfigurar los regímenes de visibilidad y proyectar nuevas formas de intervención política en el mundo común.

La matriz de madera, el mural de gran formato y la correspondencia transpacifică operaron como fisuras materiales frente a los densos aparatos de la censura estatal. La obra gráfica de José Venturelli desbordó los límites de la representación pictórica para constituir una red transnacional de intercambio político y disenso ideológico. La reinscripción de estas imágenes en los debates institucionales contemporáneos altera profundamente la comprensión histórica de la diplomacia cultural latinoamericana. El archivo disidente reestructura la memoria colectiva al devolverle la discursividad a los sujetos sistemáticamente silenciados por la burocracia imperial, el dogmatismo partidista y el autoritarismo dictatorial.

7.- Reconocimientos y agradecimientos

Agradezco a la Dra. María Montt por todas las conversaciones sobre las relaciones Chile y China y por mostrarme el maravilloso mundo de los artistas viajeros del siglo XX.

8.- Referencias bibliográficas

- Ahumada Figueroa, M. (2024). José Venturelli, pionero en las relaciones Chile-China: Desde la diplomacia cultural a actor no estatal. *Cuadernos de Historia*, (60), 65–89. <https://doi.org/10.5354/0719-1243.2024.74491>
- Aladro-Vico, E., Jivkova-Semova, D., y Bailey, O. (2018). Artivismo: Un nuevo lenguaje educativo para la acción social transformadora. *Comunicar*, 26(57), 9–18. <https://doi.org/10.3916/C57-2018-01>
- Balona de Oliveira, A. (2024). The politics and aesthetics of liberation revolution and its aftermath in contemporary artistic practice from and about Lusophone Africa. *ARTMargins*, 13(1), 82–105. https://doi.org/10.1162/artm_a_00374
- Basaran, T. (2026). Imperial driftwood: Decolonising migration with Amitav Ghosh. *Journal of Ethnic and Migration Studies*. Publicación anticipada en línea. <https://doi.org/10.1080/1369183X.2026.2669015>
- Bidaseca, K. (2018). Poéticas de lo sensible: Artivismo, estética y descolonización. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 44(88), 11–28. <https://doi.org/10.1353/rcl.2018.0001>
- Bond, L., y Hensby, A. (2025). Community heritage activism in the American South: Black counter-reenactments as mnemonic restitution. *Memory Studies*, 18(2), 475–491. <https://doi.org/10.1177/17506980251320777>
- Brohm, J. M. (1992). *Sociologie politique du sport*. Presses Universitaires de Nancy.
- Capasso, V., y Bugnone, A. (2016). Arte y política: Un estudio comparativo de Jacques Rancière y Nelly Richard para el arte latinoamericano. *Hallazgos*, 13(26), 117–148. <https://doi.org/10.15332/s1794-3841.2016.0026.05>
- Cerdán, J., y Fernández Labayen, M. (2022). Cinema, migration and archives. *Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, (34), 7–18.
- Cherri, L. (2024). Bordar el archivo, intervenir el desierto: #Inakaya/Vuelve de Sebastián Hacher. *Alea. Estudios Neolatinos*, 26(1), e62100. <https://doi.org/10.1590/1517-106X/2024e62100>
- Earle, R., y Deans-Smith, S. (2026). Mobility, violence, and the afterlives of a Peruvian painting at sea. *Itinerario. Journal of Imperial and Global Interactions*. <https://doi.org/10.1017/S0165115326100552>

- Elbaz, E. (2023). Documenting the unarchivable: Minor Detail and the archive of senses. *Journal of Postcolonial Writing*, 59(5), 607–619. <https://doi.org/10.1080/17449855.2023.2256488>
- Ghobrial, J. P. A. (2019). Introduction: Seeing the world like a microhistorian. *Past & Present*, 242(14), 1–22. <https://doi.org/10.1093/pastj/gtz046>
- Gutiérrez-Rubí, A. (2021). *ARTivismo: El poder de los lenguajes artísticos para la comunicación política y el activismo*. Editorial UOC.
- Hyman, A. M., y Mundy, B. E. (2023). The colonial archive and its fictions. *Colonial Latin American Review*, 32(3), 312–344. <https://doi.org/10.1080/10609164.2023.2246831>
- Lemoine, S., y Ouardi, S. (2010). *Artivisme: Art, action politique et résistance culturelle*. Éditions Alternatives.
- Leyssen, C. (2018). José Venturelli, 30 años: Humanista y viajero [Exposición]. Museo Nacional de Bellas Artes.
- Mertens, C., y Perazzone, S. (2025). For the archive yet to come. *Review of International Studies*, 51(2), 196–218. <https://doi.org/10.1017/S026021052400041X>
- Montt Strabucchi, M., y Trujillo Bilbao, F. (2025). Exhibiting José Venturelli: A microhistorical approach to Chile-China cultural relations. *Romanic Review*, 116(2), 321–340. <https://doi.org/10.1215/00358118-12120819>
- Phillips, R. B. (2022). The issue is moot: Decolonizing art/artifact. *Journal of Material Culture*, 27(1), 48–70. <https://doi.org/10.1177/13591835211069603>
- Philogene Heron, A. (2022). Goodnight Colston. Mourning slavery: Death rites and duppy conquering in a circum-Atlantic city. *Antipode*, 54(4), 1251–1276. <https://doi.org/10.1111/anti.12831>
- Pilatowsky Goñi, M., y Cabranes, A. (2020). Militancias gráficas: Carteles y solidaridad transnacional entre Francia y América Latina 1970-1980. *Secuencia*, (108), e1842. <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i108.1842>
- Rancière, J. (1995). *La méfente: Politique et philosophie*. Galilée.
- Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible: Esthétique et politique*. La Fabrique.
- Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. La Fabrique.
- Rancière, J. (2010). *Dissensus: On politics and aesthetics* (S. Corcoran, Ed. Y Trad.). Continuum.
- Ren, J. (2021). Repensar la diplomacia cultural desde la perspectiva china: Guillermo del Pedregal y la imagen del liderazgo chino sobre Chile (1959–1975). *Intus-Legere Historia*, 15(1), 171–185. <http://intushistoria.uai.cl/index.php/intushistoria/article/view/420>
- Rothwell, M. (2012). *Transpacific revolutionaries: The Chinese revolution in Latin America*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203078082>
- Rothwell, M. (2016). Secret agent for international Maoism: José Venturelli, Chinese informal diplomacy, and Latin American Maoism. *Radical Americas*, 1(1), 44–62. <https://doi.org/10.14324/111.444.ra.2016.v1.1.004>
- Santos, F. (2023). Mind the archival gap: Critical fabulation as decolonial method. *Historical Social Research. Historische Sozialforschung*, 48(4), 330–353. <https://doi.org/10.12759/hsr.48.2023.50>

- Soto Calderón, A. (2020). Reivindicación de las apariencias en el trabajo de Jacques Rancière. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, (79), 21–35.
<https://doi.org/10.6018/daimon.302771>
- Trivellato, F. (2015). Microstoria/Microhistoire/Microhistory. *French Politics, Culture, and Society*, 33(1), 122–134. <https://doi.org/10.3167/fpcs.2015.330107>
- Vatulescu, C., y Stoler, A. L. (2025). "The archive is dormant, never dead": An interview with Ann Laura Stoler. *Comparative Literature Studies*, 62(3), 442–453.
<https://doi.org/10.5325/complitstudies.62.3.0442>
- Vatulescu, C., y Taylor, D. (2025). "The archive and and and the repertoire": An interview with Diana Taylor. *Comparative Literature Studies*, 62(3), 433–441.
<https://doi.org/10.5325/complitstudies.62.3.0433>
- Voli, S., y Virtù, L. (2023). Collective memory and trans history in the Italian context: Archival practices and the creation of the first trans archive in Italy. *Memory Studies*, 16(1), 113–125.
<https://doi.org/10.1177/17506980221141994>

10.- Contribución de autores

Felipe Trujillo Bilbao: Conceptualización; Curación de datos; Análisis formal; Investigación; Metodología; Redacción – borrador original; Redacción – Revisión y Edición.

