

PROGRESIVO

Edición N°35

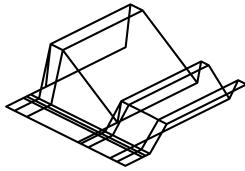
ISSN: 2256-4160 / Agosto 2024



Fundación Universitaria
Bellas Artes

Vigilado MinEducación

El instante decisivo: fotografiando el bllerengue y su emoción efímera.
Jeniffer Andrea Montoya Mejía



PROGRESIVO

Edición N°35

Revista Progresivo No. 35**Fundación Universitaria Bellas Artes**

Medellín, Colombia, agosto 2024

Los artículos aquí publicados son responsabilidad de los autores.

ISSN: 2256-4160

Rectora:

Paula Andrea Botero Bermúdez

Decano Facultad de Artes Integradas:

Julián Fernando León Durango Gómez

Coordinadora Escuela de Artes Visuales:

Gladys Lucía Ramírez Madrid

Jefe Centro de Investigación – Creación y Transferencia:

María Isabel Giraldo Vásquez

Director Revista Progresivo:

Enrique Xavier Aguirre Belgrano

Comité editorial:

Andrea Carolina Cuenca Botero

Carlos Alberto Vélez Escobar

Juliana Mesa Jaramillo

María Isabel Giraldo Vásquez

Pablo Santamaría Alzate

Enrique Xavier Aguirre Belgrano

Coordinador de Comunicaciones:

Carlos Alberto Vélez Escobar

Diseño y Diagramación:

Maria José Betancur - LaCaba

Portada:**Fotografía:**

Andrea Montoya, Imaginario (1) Necoclí, 2023.

Contraportada:

René Magritte, El poeta recompensado (1956)

Tomado de artículo de Juan José Ramírez Muñoz "Desentrañando el enigma del hombre de sombrero negro: posibilidades interpretativas en la obra de René Magritte"

Escriba sus comentarios a: revista.progresivo@bellasartesmed.edu.coFundación Universitaria
Bellas Artes

Vigilada MinEducación

ARTÍCULOS

- 6 Desentrañando el enigma del hombre de sombrero negro: posibilidades interpretativas en la obra de René Magritte**
Juan José Ramírez Muñoz
- 12 Fragmentación y Perplejidad. Posibilidad de La metamorfosis**
Pablo Santamaría
- 19 Performance poético en la cocina**
Ana Josefa Martínez Perea
- 26 El dibujo y el silencio**
Pedro Agudelo Rendón
- 31 El autorretrato como herramienta de autorreconocimiento e identidad
Cómo el autorretrato es simultáneamente una herramienta para expresar la identidad y un componente en su formación**
Nía Palacios Montoya
- 36 Desafiando el dogma:
Sala de diálogos decoloniales / Museo de Antioquia**
Lina María Torres Mosquera
- 42 El instante decisivo: fotografiando el bullerengue y su emoción efímera**
Jeniffer Andrea Montoya Mejía
- 54 Diseño Fotográfico: El lenguaje del diseño gráfico y la fotografía**
Edgar Osvaldo Archundia Gutiérrez
- 63 La experiencia visual como efecto y el conocimiento del mundo como su causa**
Julián David Martínez Carmona
- 70 Rutinas de estudio para la guitarra eléctrica, desde la perspectiva de guitarristas exitosos**
Juan Carlos Corrales Giraldo
- 80 Fagot y Videomapping 1.0. Cronología de un microconcierto conversado para la formación en lenguajes audiovisuales contemporáneos**
Juliana Mesa Jaramillo y Andrea Cuenca Botero

DOSIER

87

Nos desvios do olhar, os desvãos do ser Existir, re-existir, perenizar

Thiago Costa (curador), Leonardo Alves, Paulisson Miura, Fernando Neri, Emanolele Daiane, Víctor Azambuja

93

Transiciones en Blanco & Negro

Mateo Daniel Correa, Paula Morales, María Camila Betancur, Juan Esteban Rey, Daniel Pastás, Enrique Aguirre

De la serie “La procesión va por dentro”
Enrique Aguirre

Editorial

Estimados lectores,

La Fundación Universitaria Bellas Artes inició el año 2024 con la implementación de la reforma de su estructura académico-administrativa, aprobada por el Consejo Superior de la FUBA¹, en consonancia con los objetivos del Plan de Desarrollo FUBA 2023-2027: “Arte y Ciencia para Conectar. Innovación desde la Tradición”. La nueva estructura responde a los desafíos del mejoramiento continuo institucional y de las buenas prácticas de gobernanza y sostenibilidad exigidas por el Ministerio de Educación Nacional, el cual busca lograr una eficiente gestión administrativa al servicio de la academia, con un gobierno que facilite y promueva el desarrollo de las labores formativas, académicas, docentes, científicas, culturales y de extensión de nuestra institución.

En el núcleo de nuestro proyecto educativo institucional, se encuentra la investigación-creación, como una impronta de trabajo FUBA, que alimenta la creatividad, el diálogo entre disciplinas y nos permite explorar nuevos horizontes en el mundo de las artes en las diferentes áreas de conocimiento, que se integran de forma orgánica en el proyecto educativo de la FUBA. Así, alrededor de proyectos de investigación-creación se transversalizan los procesos curriculares y fomentan la transferencia y apropiación social del conocimiento en el campo del arte y las disciplinas creativas. En ese marco de entendimiento de los procesos misionales, la creación del Centro de Investigación, Creación y Transferencia, como parte de la reforma académico-administrativa, supone la ampliación de los horizontes de acción e impacto académico y social de la FUBA, donde la investigación se pone en el centro y se convierte en un modo de formar en y para las artes, en diálogos con el territorio y sus comunidades.

Como parte de este compromiso con la generación

y circulación del conocimiento, nos complace anunciar el regreso de la Revista Progresivo con una periodicidad semestral. Siguiendo las tendencias contemporáneas, ofrecemos también la posibilidad de interacción virtual en el sitio web de la revista, ampliando así nuestro alcance y facilitando su circulación entre estudiantes, docentes, egresados y la comunidad académica en general. En la edición N° 35 de la Revista Progresivo, celebramos el talento y la dedicación de nuestros colaboradores, investigadores y autores de diversas instituciones académicas a nivel internacional. Esta edición es particularmente significativa por contar con la colaboración de estudiantes y egresados de la Fundación Universitaria Bellas Artes (FUBA), quienes han contribuido con artículos reflexivos y experiencias creativas surgidas de proyectos de aula. Estos aportes destacan la diversidad y profundidad de los procesos formativos en disciplinas como música, fotografía, artes plásticas y diseño.

Además, en nuestra sección especial de Dossier, resaltamos dos proyectos fotográficos que integran acciones de investigación y de creación, como componente diferenciador esencial en el proceso formativo de los estudiantes de la FUBA y curatoriales en eventos como el Circuito Fotográfico.

Seguimos comprometidos en hacer de nuestra revista un punto de encuentro para compartir y promover la investigación-creación, fomentando la participación de nuestra comunidad en la vida artística de la FUBA. Nos esforzamos por ser un espacio que visibilice el trabajo en diversas disciplinas artísticas, entendidas como campos de conocimiento fundamentales para la formación de artistas, creadores y ciudadanos comprometidos con el desarrollo y el bienestar de la sociedad y su entorno.

Paula Andrea Botero Bermúdez

Rectora

Desentrañando el enigma del hombre de sombrero negro: posibilidades interpretativas en la obra de René Magritte

Juan José Ramírez Muñoz

Sobre el autor

Juan José Ramírez Muñoz es comunicador audiovisual y multimedial, especialista en intervención creativa y actual estudiante del programa de Artes Plásticas en la Universidad de Antioquia. Se desempeña como líder de Estrategia y Calidad en Duende, laboratorio de contenidos. Sus intereses académicos giran en torno a los cuerpos disidentes y sus representaciones en los medios de comunicación y el arte.

Resumen

Desentrañando el enigma del hombre de sombrero negro: posibilidades interpretativas en la obra de René Magritte propone una revisión simbólica e interpretativa de la obra del artista belga, especialmente de las diferentes pinturas en las que aparece el enigmático personaje de bombín. El texto plantea múltiples lecturas asociadas a este fenómeno y abre la puerta a planteamientos narrativos propios del universo pictórico del

autor.

Palabras clave: René Magritte, surrealismo, sombrero, bombín, interpretación

Abstract

“Unraveling the enigma of the man in the black hat: interpretive possibilities in the work of René Magritte” proposes a symbolical and interpretive review of the Belgian artist’s work, particularly focusing on the paintings featuring the enigmatic character in a bowler hat. The text presents different readings associated with this phenomenon and opens the door to narrative approaches inherent to the author’s pictorial universe.

Key words: René Magritte, surrealism, bowler hat, interpretation

Basta una revisión ágil de la obra de René Magritte (1898 - 1967) para descubrir a simple vista los diversos mundos surreales que el artista belga construyó y plasmó sobre el lienzo con su

virtuosismo técnico y conceptual.

Incluso sus etapas tempranas de exploración pictórica, en las que atravesó el cubismo, el art déco y la gráfica, permiten vislumbrar el interés del pintor por aplicar el giro lingüístico¹ de su época y por poner de manifiesto una suerte de régimen de la mirada² que trasciende la observación y representación superficial de lo que es visible para proponer, más bien, una reflexión profunda acerca de los objetos que componen el mundo y su significación.

Es notorio, también, que algunos objetos y personajes aparecen repetidamente en la obra de Magritte. Manzanas verdes, grandes rocas, árboles frondosos y lunas menguantes son, por ejemplo, elementos que pueden identificarse en varias de sus pinturas y que posibilitan la construcción de las metáforas que son propias del artista.

El hombre con sombrero negro en forma de hongo es, de igual forma, un personaje recurrente. De su obra completa se puede asegurar que este hombre con bombín aparece en al menos 30 pinturas y asume en ellas diferentes funciones poéticas y narrativas.

Este ensayo centra su pregunta precisamente alrededor del enigmático personaje que da la espalda al espectador o que oculta su rostro para escapar de cualquier manifestación identitaria.

Se propone aquí la existencia de narrativas transversales en la obra del artista y se presentan posibles interpretaciones del hombre de bombín y su papel en la construcción de metáforas. }

¿Es posible una interpretación simbólica de la obra de Magritte?

Para hablar sobre la obra de Magritte y su interpretación debemos entender, en principio, la sucesión de exploraciones plásticas y las

particularidades del contexto que condujeron al artista a su participación en el surrealismo.

El pintor belga incursionó en el ejercicio pictórico aproximadamente en el año 1915 cuando comenzó a adentrarse en el impresionismo. Después, tras estudiar en la Academia de Bellas Artes de Bruselas, entre 1916 y 1918, exploró las posibilidades de la gráfica y la publicidad trabajando como diseñador en una fábrica de papel. Ya en el periodo de 1920 a 1924, René se movió entre el cubismo, el futurismo y algunas vanguardias más, pero sus intereses plásticos se vieron permeados por el descubrimiento de la obra de Giorgio de Chirico y comenzó a basar su estilo en el de ese pintor.

Para entonces ya los artistas estaban fascinados con la posibilidad de crear realidades —y no solo representarlas— por medio del arte. Sobre esta característica del giro lingüístico de la época, que también influyó en la configuración del lenguaje visual, Bozal (1995, citado por Miranda, 2006) dice que “a partir del cubismo en 1912, empezaron a hacer arte ya no para expresar la realidad en forma más o menos figurativa, sino que para abrir mundos nuevos, asumiendo el nuevo poder que se le daba al lenguaje, no sólo escrito, sino también visual.”

Apropiando tal giro lingüístico, los artistas del surrealismo comenzaron a referenciar su obra ya no en el mundo exterior, sino en su mundo subjetivo e, incluso, inconsciente. “Este nuevo universo no tiene como referente la mirada fiscalista, sino la mirada cerebral, guiada por la conciencia del autor.” (Miranda, 2006).

En esa vía, Magritte incursionó en el surrealismo y comenzó a plantear la existencia de mundos metafóricos donde apostó por plasmar “la imagen visible del pensamiento invisible” (Magritte, 1979, citado por Miranda, 2006), describiendo él mismo sus cuadros como “signos materiales de la libertad

del pensamiento.” (1979).

Dada la naturaleza profundamente subjetiva de su obra, el artista belga consideraba que sus pinturas no debían ser observadas a partir de una mirada racional, sino más bien con los ojos de la sensibilidad y la poesía.

Precisamente sobre esto, la investigadora Arenal García (2017) propone una lectura acerca de la metáfora en la obra del artista y asegura que:

En la metáfora hay conciencia clara de no-identidad. La negación de una cosa es la afirmación de otra. Las imágenes reales, que son los elementos de la metáfora, chocan con sus rígidos caparazones y su materia se fluidifica. La metáfora, al afirmar a la vez su radical identidad y su radical no-identidad, nos hace que busquemos constituir desde ella, como mero punto de partida, la identidad en un nuevo objeto. La metáfora nos empuja a otro mundo donde sea posible la confrontación entre identidad y no-identidad.

Y es que aunque Magritte pintó con frecuencia objetos que nos resultan cotidianos, la construcción de metáforas y símiles —que son propios de su apuesta artística— son siempre un interrogante y puede haber tantas interpretaciones como espectadores. “(...) En la pintura de Magritte no hay respuestas, se trata únicamente de incómodas metáforas visuales que rompen nuestros esquemas lógicos habituales.” (Arenal García, 2017).

Tal vez esto sea una explicación a la afirmación del artista acerca de que en su obra no hay lugar para la simbología. Según Gómez Sánchez (1980), en las pinturas de Magritte “la interpretación simbólica es una trampa para el observador; sólo la recepción pasiva de la imagen subversiva y la posterior reflexiva sobre el concepto, la sustancia y la idea absoluta, son métodos válidos de aproximación.”

No se trata de otorgar un significado o una función a los elementos de uso recurrente en la obra de Magritte, sino que más bien estos coexisten en cada pintura para crear nuevos mundos y diversos significados. Precisamente su trabajo plástico busca generar reflexiones al poner en cuestionamiento los preceptos del lenguaje textual y visual.

Múltiples lecturas del hombre con bombín: puerta de acceso a relatos y mundos surreales

Habiendo desentrañado la naturaleza de la obra surrealista, en concreto la de René Magritte, podemos dar paso a la presentación de una serie de lecturas (subjetivas todas ellas) acerca del hombre con sombrero negro que puede verse en la figura 1 de manera altamente icónica y visible y que puede intuirse en la figura 2 al ser sugerida su existencia a partir de la ausencia y de la invisibilización.

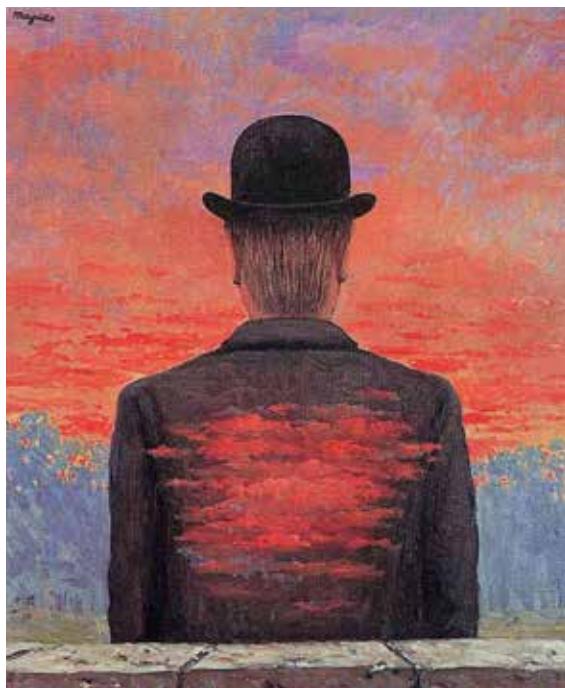
Precisamente acerca de estos dos términos que resultan relevantes en la obra del pintor, Miranda (2006) afirma que:

El propósito de Magritte es, a riesgo de trabalenguas, hacer visible lo invisible que está oculto por la propia visibilidad de un objeto. Lo que le interesa no es lo visible, porque eso no sería asumir el giro lingüístico, sino supeditar el significado a la referencia. Busca justamente lo contrario: lo invisible de los objetos, que se da en el pensamiento y que a través de la pintura puede verse, en el silencio del ruido del mundo, en la “invisibilidad de su espectáculo”. En ese orden de ideas, al hacer aparentemente visible a este hombre de bombín, Magritte pudo pretender mostrar aquello que es realmente invisible. El uso recurrente de este personaje pudo ser un llamado del artista a preguntarnos por la homogeneización del hombre ordinario, una crítica a la modernidad.

Retratar de manera reiterada a este personaje que

se oculta, lo despoja completamente de su identidad y transmite la idea de que con él representa no solo a un hombre en particular, sino más bien a todas las personas. Este hombre hace visible, entonces, lo invisible del hombre moderno, que es su condición de habitar la multitud “donde se disipa la singularidad y se repite un mismo hombre común, bajo una misma apariencia o vestimenta.” (Arenal García, 2013).

El artista escapa, también, de los modelos instaurados para la creación de un retrato y oculta el rostro de este hombre vestido de negro que, dicho sea de paso, da la espalda al espectador.



(Figura 1) René Magritte.
El poeta recompensado (1956)



(Figura 1) René Magritte.
Alta sociedad (1962)

Pudiera pensarse que al asumir la posición de quien mira la pintura, el artista tiene la intención de habilitar con este personaje una puerta de entrada al mundo surreal, como si al retratar a este hombre comodín Magritte nos invitara a ocupar su lugar e introducirnos en los universos oníricos donde “*desfamiliariza lo ordinario y deja abierta premeditadamente la interpretación para que sea el espectador el encargado de aportarla.*” (Arenal García, 2017)

El rostro oculto del personaje plantea también una reflexión sobre la ausencia, sobre el anonimato. Hay presencia de un personaje que, de manera contradictoria, no nos es permitido observar. Hay una presencia invisible que, en su interacción

con los objetos y con el paisaje pintado, propone un relato y una experiencia sensible.

No se trata de un cuadro sobre un hombre que usa bombín. Es la representación de múltiples posibilidades y diversos caminos interpretativos que se gestan según el contexto y la realidad misma del espectador.

Podría pensarse también que el hombre de sombrero negro es un ancla al mundo real. En medio de paisajes y composiciones surrealistas, el artista pinta a un hombre corriente que nos demuestra que esta poesía visual es factible en el mundo intangible de nuestra mente.

Su aparición repetitiva en múltiples obras establece vínculos entre los diferentes escenarios y los hilera narrativamente, dando paso a la posible consolidación de un universo donde habita el relato inconsciente de Magritte.

Con su trabajo pictórico, René se anticipa a lo que hoy podríamos denominar narrativa transmedia: la consolidación de una gran historia o universo narrativo por medio de la construcción de relatos que se desarrollan en diferentes medios y plataformas pero que comparten algunos elementos en común, como personajes, trama y escenarios, entre otros. O dicho en palabras del teórico Henry Jenkins (2011):

La narración transmediática representa un proceso en el que los elementos integrales de una obra de ficción se esparsen sistemáticamente a través de muchos canales de distribución con el propósito de crear una experiencia de entretenimiento unificada y coordinada. Lo ideal es que cada medio proporcione su propia contribución original al desarrollo de la historia.

En el caso de la obra del pintor belga, el personaje recurrente nos ayuda a reunir en un mismo escenario discursivo diferentes “relatos”. Incluso en un estudio profundo que ponga en diálogo el

trabajo de Magritte con la producción académica de especialistas en narrativas, se podría plantear la obra del artista como la construcción por entregas de una gran historia.

En cualquier caso, no es posible ni es de interés asignar definiciones simbólicas al hombre de bombín. Su presencia en la obra de Magritte trasciende lo racional y enriquece la experiencia sensible y multidimensional. En consonancia, Arenal García (2017) dice que:

Lo que intentó hacer [el artista] con sus metáforas visuales fue suscitar en el espectador la intuición de lo oculto, de tal modo que el ejercicio de la pintura es un ejercicio del pensamiento. La imagen pintada en Magritte es siempre una imagen-pensamiento, que se nos muestra sin enmascarar su condición de imagen.

De ese modo, aproximarse a la obra de Magritte con la pretensión de asignarle interpretaciones y significados específicos es un ejercicio absolutamente inviable. El único camino posible es el de percibir los escenarios retratados en sus pinturas haciendo uso del aparato sensible que habilita en nosotros una condición específicamente humana: la estética.

Bibliografía

Arenal García, M.A. (2013). *Magritte, el cazador de similitudes perdidas: ambivalencia de la feminidad como génesis de la dialéctica de la mirada*. [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. E-Prints Complutense. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/17768/>

Arenal García, M.A. (2017). *Magritte y la metáfora: desmontando el silencio del lenguaje visual*. Revista Escritura e Imagen, 13, 9-26. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/58227>

Chao, Daniel. (2012). *Régimen escópico e imaginario social*. Revista Afuera, 11. Buenos Aires. Disponible en: <http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2019/05/Regimen-esc%C3%B3pico-e-imaginario-social.pdf>

Chillón, A. (2001). *El «giro lingüístico» en periodismo y su incidencia en la comunicación periodística*. Cuadernos de Información, 14, Pontificia Universidad Católica de Chile. Disponible en: http://www.puc.cl/fcom/p4_fcom/site/artic/20050410/pags/20050410221626.html

Gómez Sánchez, J. P. (1980). *En torno a las claves reflexivas de René Magritte: (motivaciones lingüísticas)*. Revista de bachillerato, 15, pp. 12-16. España. Disponible en: <https://redined.educacion.gob.es/xmlui/handle/11162/72788>.

Jay, Martin. (2003). *Regímenes escópicos de la modernidad*. Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural. Editorial Paidós, Buenos Aires.

Jenkins, H. (2011). Transmedia 202: *Reflexiones adicionales*. Traducido por Olmedo Morelli, M. B. Henryjenkins.org. Disponible en: <http://henryjenkins.org/blog/2014/09/transmedia-202-reflexiones-adicionales.html>

Miranda, M. A. (2006). *Esto no es una ponencia sobre Magritte*. Revista F@ro, 3, Universidad de Playa Ancha. Valparaíso. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2124023>

Magritte, R. (ed. Blavier, André). (2001). *Escritos completos*. Editorial Flammarion, París.

Fragmentación y Perplejidad. Posibilidad de La metamorfosis

Apuntes respecto al texto “Francis Bacon. Lógica de la sensación” G. Deleuze (2013) Cap. VI. “Pintura y sensación”

Pablo Santamaría Alzate

Antropólogo, Doctor en Estudios de Cultura Contemporánea

Resumen

El presente artículo consiste en una versión ampliada del aula magistral dictada el 22 de agosto de 2023 en el curso regular de Estética del programa de pregrado en Artes Plásticas de la Fundación Universitaria Bellas Artes. En el texto se analizan expresiones pictóricas del periodo de entreguerras y posguerra de la segunda guerra mundial, en donde se exprese la perplejidad y el abatimiento de la época, e interpretados a la luz de las tesis de Adorno sobre la modernidad y la negatividad, así como los análisis de Bozal sobre la pintura y la sensación. El texto explora la categoría de fragmentación y lo aplica al paisaje urbano y humano, asociándolo a una particular visión del mundo roto que se refleja en el arte, especialmente en la pintura y el collage. Las manifestaciones plásticas de esta época superan la representación mimética del arte transicional moderno-contemporáneo, para recurrir a ensamblajes y formatos pequeños y texturados, como en el caso de Bacon, Dubuffet y Fautrier. La autoreflexión y la melancólico constituyen un repertorio conceptual que reacciona a la devastación de la guerra con obras que muestran cuerpos deformados y espacios inhóspitos, resaltando un giro hacia la animalidad y la brutalidad humana. También analiza cómo el arte bruto y el informalismo europeo influyeron en expresiones artísticas latinoamericanas, destacando la obra de José Luis Cuevas en México y Norman Mejía y Pedro Alcántara Herrán en Colombia. Estos artistas representan la soledad, la marginalización y la deshumanización en sus obras, reflejando una conexión con la angustia y el pesimismo europeo de posguerra, pero contextualizada en la realidad latinoamericana.

Palabras claves: pintura moderna, fragmentación, ensamblajes, arte bruto, guerras.

Abstract:

This article is an expanded version of the master class given on August 22, 2023, in the regular Aesthetics course of the undergraduate program in Fine Arts at the Fundación Universitaria Bellas Artes. The text analyzes pictorial expressions from the interwar and post-World War II periods, expressing the perplexity and dismay of the era, interpreted in light of Adorno's theses on modernity and negativity, as well as Bozal's analyses of painting and sensation. The text explores the category of fragmentation and applies it to the urban and human landscape, associating it with a particular vision of a broken world reflected in art, especially in painting and collage. The artistic manifestations of this period go beyond the mimetic representation of transitional modern-contemporary art, resorting to assemblages and small, textured formats, as in the case of Bacon, Dubuffet, and Fautrier. Self-reflection and melancholy constitute a conceptual repertoire that reacts to the devastation of war with works showing deformed bodies and inhospitable spaces, highlighting a turn towards animality and human brutality. The article also analyzes how Art Brut and European Informalism influenced Latin American artistic expressions, highlighting the work of José Luis Cuevas in Mexico and Norman Mejía and Pedro Alcántara Herrán in Colombia. These artists represent loneliness, marginalization, and dehumanization in their works, reflecting a connection with the anguish and postwar European pessimism, but contextualized in Latin American reality.

Keywords: modern painting, fragmentation, assemblages, Art Brut, wars.

El escenario histórico de entreguerras y posguerra ya nos es medianamente familiar aún en la distancia de los tiempos y las ciudades, y, quizás, la reconocemos bajo la imagen mental dolosa de la perplejidad y el abatimiento, lo que V Bozal ha llamado estupor. Lo digo sin la pretensión de reducir la situación, solo de interpretarla desde categorías intermedias. Perplejidad que deviene en melancolía por el pasado pacífico, pues ahora el paisaje urbano, por ejemplo, está roto: rota su arquitectura, roto su tiempo, rotos los sujetos. La fragmentariedad se torna visión de mundo que se va haciendo familiar con el paso del tiempo y que la pintura significa y vuelve símbolo de época, por ejemplo, al cual el informalismo da sentido y lo asimila a través del ensamblaje, mismo que Adorno consideraba la característica fundamental del arte de vanguardia del siglo XX, diferente a la representación mimética de la figuración realista.

El triunfalismo norteamericano de Pollock en gran formato: tosco, engreído, expresivo, primario, manifestaba cierta brutalidad victoriosa y desmedida, esa del que saca pecho y se autoriza moralmente por la razón que sólo a él pertenece: arte sexista de chicas lozanas, alcohol y harley davidson. Esta se contraponía con una visión taciturna de Europa, que, aunque vencedora, estaba devastada. La brutalidad se manifiesta diferente a la yanqui, esta se da en un tono mayormente autoreflexivo, es en pequeño formato, matérico, texturado, de cuerpos que se tornan masa cercana a la animalidad luego de haber espantado la humanidad, una pintura que de cierta manera sofistica la melancolía, racionaliza el abatimiento que no busca ser un simple documento de su tiempo, sino entender el pasado próximo: La perplejidad como ser, como lo manifiestan Bacon o incluso Dubuffet; el arte bajo esta circunstancia es otro: feo e incluso bruto. En este escenario, “[...] el de un presente sin futuro, sin esperanza, de preguntas incontestadas” (Bozal, 2004: 35), es que la pintura hace sus propias interpretaciones: el realismo de la figura humana se deforma y abstrae en consecuencia

de la sensibilidad fragmentaria, no como en el surrealismo ensañador y enajenante, sino bajo la concepción de un cuerpo metamórfico antiacadémico orgánico y reducido, como en los retratos de Artaud, por ejemplo, o en los cuerpos femeninos de Fautrier. Bajo esta línea contemplemos entonces las esculturas y retratos de Giacometti; la violencia tachista del retrato de Wols y Artaud; los cuerpos insinuados y orgánicos de Fautrier; la animalidad en Francis Bacon; y aunque muy posterior, incluso la violencia iconográfica de Antoni Tapiés.



| Giacometti, Alberto (1953) *Diego*. Óleo sobre lienzo

Como mencionaba anteriormente, si para Adorno el ensamblaje es la forma vital de las vanguardias, para los expresionistas alemanes, quienes fundamentan los “informalistas”, también la fragmentación del hombre y la ciudad moderna es lo fundamental: Grosz fragmenta las ciudades, las calles, las personas en obras como *Exequias* (1920) en tanto que en Max Beckmann sus personajes son solitarios, marginados y lúgubres —La noche (1919)— Según Beckmann “[...] uno solo debería

ver la belleza de la misma forma que un marcha fúnebre es bella" (Ruhrberg, Et al, 2000: 190); en tanto que Schwitters plantea ensamblajes sin control que desbordan la composición constructivista.

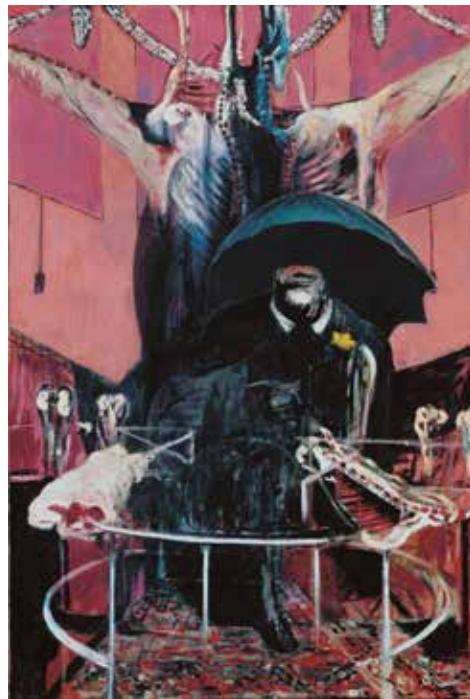


| Beckmann, Max (1918) *La noche*. Óleo sobre lienzo.

Estas vanguardias parten de la experimentación, desde el collage como forma bidimensional y ensamblaje. Metamorfosan las figuras que a su vez se quedan atrapadas en sí mismas; así como le ocurre a Gregorio Samsa, es un ser atrapado que se reduce. Los retratos de Bacon, por ejemplo que ocupan toda la composición, son sujetos atrapados también en colores, manchas o figuras geométricas que la reducen a su forma matérica; barandillas y cofres traslúcidos, espacios asilados pero visibles que no permiten al personaje la posibilidad de escapar: la soledad y la sordidez de un cuerpo profundamente orgánico.

La metamorfosis de Samsa se plantean como en los personajes de Bacon, cuya sordidez de espacios inhóspitos y figuras solitarias los emparenta: en ambos casos las figuras no simplemente cambian, sino que se deforman, [...] son bestializadas y orgánicas, lo animal y lo bestial se revelan (Bozal, 2004: 62), como en Goya, cuando al manifestar la guerra mutila

los cuerpos y acentúa la expresión de su dolor en los gritos que devienen en fauces animales paradójicamente amenazantes. Bacon también contradice semejante organicidad al reducir este dolor a espacios concéntricos y geométricos, "enjaulados", condenados, metamorfoseados que gritan de dolor, así el Papa Inocencio X (1953) se construye brutalmente a su encerramiento; como en Munch que en grito desgarrado parece anticipar la crisis y la experiencia pesimista de la conciencia de la era moderna. El grito parece íntimamente relacionado con las obsesiones del hombre despojado, tanto para el expresionismo alemán (Grosz, y Beckmann) que representan la sordidez y el pesimismo de la sociedad de entreguerras, así como los informalistas de la posguerra; ambos inspiran una referencia formal en Matthias Grünewald (1470- 1528) quien regularmente enfatiza gestos de dolor y muerte en figuras sangrantes, desgarradas, que gritan el dolor, como Crucifixión (1510), y se prolongan en las obras de francisco de Goya (1746-1828) en cuyas Pinturas Negras se muestra la angustia de la deshumanización del fanatismo y la guerra entre XVIII y XIX.



| Bacon, Francis (1946) *Pintura*. Óleo y pastel sobre lienzo

Bacon refleja lo solitario del hombre de posguerra en sus figuras deformadas ubicadas en espacios inhóspitos. Bozal afirma que su obra posee la “[...] dicotomía del dolor el éxtasis, la sexualidad y el horror” (Ibíd.: 59) Sus figuras orgánicas y heridas sin embargo son atenuadas por composiciones y colores absolutamente sensuales. El dilema eros y tanatos como pulsión de la vida emerge inevitablemente en Estudio para una figura desnuda agachada (1952) o de manera más clara en Dos figuras (1953) Esta insinuación se sugiere incluso en el espacio de Pintura (1946) que rememora los espacios renacentistas en una solemnidad que abandona el sujeto exacerbando su soledad: las figuras clásicas y la angustia contemporánea, relacionadas en “lo animal y lo bestial” (Ibíd.: 56) Gregorio Samsa está atrapado en sus mutilaciones y cambios irreversibles, es presente sin futuro que añora el pasado familiar, así como las figura de Wols, Fautrier y Bacon son mutiladas y fragmentadas en un escenario de angustia. El cuerpo al que refiere Kafka se transforma en escarabajo o cucaracha y al igual que en los anteriores no hay futuro [...] lo que indica precisamente la necesidad de buscar un camino distinto [de cambio y transformación] alejándose de las virtudes”(Ibíd.: 66) En este caso, volver las figuras grotescas de personajes trágicos, de cuerpos que reflejan un drama interno, definen la naturaleza humana de este tiempo, y se materializa con gesto fuerte “[...] sin ideal alguno, con un carácter primitivo y muchas veces brutal” (Ibíd.: 68)



| Bacon, Francis (1962) tres estudios para un crucifixión. Óleo sobre lienzo.

Del arte bruto o La brutalidad como forma

Jean Fautrier hace un “arte degenerado” a juicio de los nazis y los académicos en sus otages, donde la obra, que es rehén de su propia materia como en sus texturologías, reencarnan bajo la forma el dolor y la tragedia de cuerpos informes, más no el heroísmo totémico de cuerpos viriles como sucede en las apologías plásticas de Arno Breker. Fautrier, técnicamente, inician sus obras con “sustancia bruta”: bajo la materialidad de la pintura y la textura del impaste, el gesto es primigenio, sus representaciones son primitivas, informales, originales. Son cuerpos y retratos encerrados en su propia materia, atormentados —recordemos El hombre atormentado de 1942—, por ejemplo su *l'écorché* (1942) donde, precisamente, el impasto matérico plantea un cuerpo desollado, un piltrafa humana profundamente existencial y pesimista.

En los retratos de Jean Dubuffet (1901-1985), por su parte, hay ironía y sarcasmo, pues así como KAFKA, que experimenta con una nueva transformación sin virtudes, sin futuro, Dubuffet sugiere el nihilismo como respuesta al estupor: un nihilismo constructivo plástico opuesto a la ritualización del lenguaje académico que aglutina en su obra gráfica en pequeño formato y pinturas matéricas que amasan retazos de papel, pegotes, formas rasgadas, al tenor de los muros deteriorados, los afiches rasgados y el afiche contemporáneo, con espontaneidad y libertad, antecediendo quizás, un Ready Made. El propio artista resumiría sus posiciones en el texto Asphixiante cultura, que para Bozal tiene carácter de manifiesto nihilista, sesentayochista, pues el artista afirma (Ibíd.: 78)



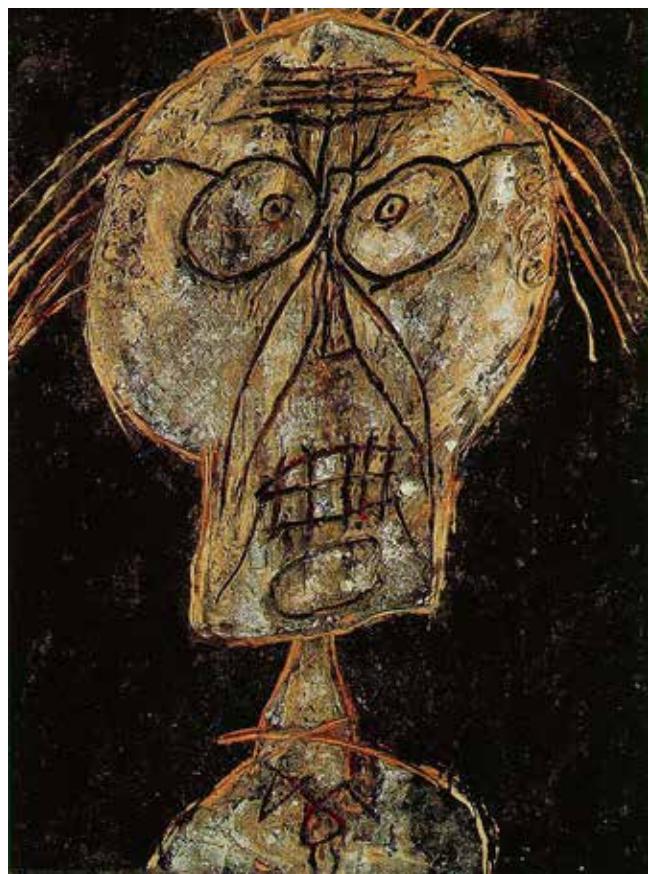
| Fautrier, Jean (1942) *l'écorché*. Óleo y arena sobre lienzo.

[...] el pensamiento occidental está vaciado por su deseo de coherencia; domina la especialización y la depuración, el éxito se poya en la falsa originalidad; la originalidad y la aceptación pública son contradictorias; el valor ha sido sustituido por el capricho, la belleza es un sistema de exclusión, etc.

Y es que pareciera que este nihilismo estético, en la plástica, implicara entrega a la enajenación mental, a la locura, a lo pueril e ingenuo del trazo infantil, a espontaneidad de un desconocer la pintura. Esto se observa en los cuerpos de Dubuffet, sus mujeres particularmente, como es el caso de *Busto de mujer con cabellos rubios y blusa violeta* (1944) y *Cuerpo de mujer con el cabello de lado* (1951) las cuales poseen una naturaleza totémica de secularizada por su expresión. Totémica, pues la figura se extiende desde el centro por la superficie del espacio pictórico como una gran deidad prehistórica de formas poderosas: es figura y pintura ella misma, cuerpo y superficie (Ibid.:88)

La obra de Fautrier y Dubuffet partía de “[...] la originalidad y autenticidad nuevas e intactas en la pintura de los enfermos mentales, los artistas Naïf y los niños, que Dubuffet llamó colectivamente l’Art Brut, o el arte en bruto” (Ruhrberg, Et al, 2000: 253). El arte en bruto ataca la pintura elegante y los valores tradicionales del arte, reivindica lo sencillo, la vida en su simpleza y las formas triviales pues, “[...] la pintura manipula materiales que son sustancias vivas” (Ibid.: 256) Es un arte espontáneo primario y libre, de ascendencia popular que ataca lo “bello” y “original”, pues, Dubuffet afirmaba que “[...] en cuanto a la superioridad del erudito o del precioso sofisticado, sobre el próximo labrador, tengo mis dudas” (Ibid.: 253). En Dubuffet, de manera particular, hay ironía y sarcasmo, como ocurría recurrentemente en las caricaturizaciones de la vida francesa de Honoré Daumier (1808-

1879), su antecesor decimonónico. Lo sofisticado entonces sede espacio a lo primigenio, a lo en bruto, remitiendo a un mundo primitivo, anterior a la cultura, en íntima relación con la naturaleza, que seculariza los objetos artísticos que se habían cargado de un aura religiosa, ritual.



| Dubuffet, Jean (1947) *Gran maestro del outsider*. Óleo sobre lienzo.

Del informalismo europeo a las expresiones colombianas

Paradójicamente, pese a la cercanía continental con la Norteamérica triunfante de posguerra, Latinoamérica en la década del 50 recibió mayormente la influencia de la melancólica plástica del arte europeo, su carácter perplejo.

Todo el denominado informalismo, la espontaneidad taciturna de sus propuestas, se expresa en, por ejemplo, en el artista mexicano José Luis Cuevas (1934-2017), que con la ferocidad en su gesto en la pintura y el dibujo representa la soledad del hombre contemporáneo latinoamericano, distante ahora del ánimo colectivista del muralismo mexicano y del peligro de la ideologización del arte. En su ruptura con el muralismo mexicano, Cuevas plantea otra realidad, ya no del indígena, el campesino o el explotado, sino el del marginado urbano, desde los hospitales y sanatorios, los prostíbulos: la manifestación de las patologías mentales a su vez que sociales. Su obra gráfica plantea la deformidad y la decrepitud aún frente al candor de la infancia, como en Niño (1950), obra que, como Artaud, desmonta los vestigios de ingenuidad en un niño que parece hacerse viejo en un escenario que bien podríamos llamar tenebrista. Así como Dubuffet, para Cuevas se está ante la perdida de las esencias, puras, la deshumanización que producen los ecos de una guerra ajena pero que definió el camino solitario del hombre universal. Esta perdida, este extrañamiento, se totemiza bajo el recurso gráfico de la centralidad en el retrato, no sicológico, como documento, sino como un rostro que no está satisfecho con sigo mismo.



| Mejía, Norman (1965) *La horrible mujer castigadora*. Óleo sobre lienzo.

En tanto en Colombia se destaca la figura de Norman Mejía, quien desde los años 60 representa formas mutiladas y orgánicas, como en *La horrible mujer castigadora* (1965), primer premio en pintura del XVII salón nacional de artistas nacionales de este mismo año. Esta obra que posee, según el crítico venezolano Inocente Palacios, “[...] un profundo lirismo expresionista, violento testimonio desgarrado de su época” (Calderón, 1990: 22), refiriéndose al tránsito de la violencia bipartidista que, en los campos, aún soplaban el viento de la muerte plena de sevicia y burla, deshumanizante por definición.

Por su parte el dibujante caleño Pedro Alcantara Herran manifestaba un tremendo expresionismo, a la manera alemana, que aprieta y descuelga la figura humana, pero que, pese a la manifestación de tales martirios, mantiene indemne su enorme capacidad de acción política que trasciende el plano de lo meramente plástico (bíd.: 144). Así, su obra es de una línea nerviosa en su gesto, pero segura en su forma, profundamente enraizada en la iconografía contundente de Dubuffet, como es el caso del autoretrato retrato de un guerrero (1967). Por último, podemos mencionar a Carlos Granada, cuya obra erótico existencial, que fluctúa entre la denuncia política y la alienación contemporánea (Ibid.:158), marca un hito en el expresionismo del arte colombiano de los años 60 y 70 con la obra El bombero (1974) donde se destaca la fuerza del trazo, la deformación de la figura presencia perpleja muerte, la sexualidad. Es pues la angustia europea de posguerra que desde Dubuffet, Artaud y Bacon llena de pesimismo y expresión existencialista para las manifestaciones de vanguardia que también tiene sus referentes de fragmentación y perplejidad latinoamericana; una especie de lógica de la sensación latinoamericana, desde José Luis Cuevas hasta Carlos Granada.

Bibliografía

Bozal, Valeriano (2004) *El tiempo del estupor. La pintura europea tras la segunda guerra mundial.* Ediciones Siruela, Madrid.

Calderón Schrader, Camilo (editor) (1990) *Salón Nacional de Artistas, 50 años.* Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá

Ruhrberg, Karl; Et al. (2000) *Arte del siglo XX.* Tomo I. Editorial Taschen. Colonia, Germany

Performance Poético en la Cocina

Ana Josefa Martínez Perea

Maestra en Artes Plásticas del Instituto Departamental de Bellas Artes Cali

Resumen

Fui víctima de violencia de género, principalmente desde la cocina. Esto me generó traumas¹, quería morir. Ingresé a Bellas Artes y en tercer semestre 2017, inicié una historia autobiográfica², personificando diferentes personajes desde performances: Se busca, ¿Te gusta la sopa de Macarela³? Ritual Ana Shef y Caso Ana Shef. En Se busca representé mi niñez a los cinco años, creando el personaje.

Ana Martí. Acompañado de un letrero “Se busca” y de mi autorretrato representando al personaje. Este letrero lo pégue en diferentes lugares como búsqueda de mi yo interior. En ¿Te gusta la sopa de Macarela? Representé mi niñez a los siete años. En este performance preparé la sopa que simboliza el inicio de mi sumisión en la cocina y surgió el personaje Ana Shef (cuerpo ausente y representante de todos mis yoes del pasado) a partir de crear una marca para esta sopa. En Ritual Ana Shef realicé un entierro simbólico a Ana Shef y en Caso Ana Shef representé la forma como murió ⁴el personaje (se lanza al río Cauca) desde un contexto en criminología. Y con estos performances realicé la composición del poema Performance poético en la cocina, desde el Semillero de Performance con Mónica Restrepo.

Palabras clave: Poema – cocina - depresión – muerte – resurrección

Abstract

I was a victim of gender-based violence, primarily in the kitchen. This caused me trauma; I wanted to die. I enrolled in Fine Arts, and in the third semester of 2017, I began an autobiographical story, personifying different characters through performances: “Wanted,” “Do You Like Mackerel Soup?” “Ana Shef Ritual,” and “Ana Shef Case.” In “Wanted,” I represented my childhood at five years old by creating the character Ana Martí. Accompanied by a “Wanted” sign and my self-portrait representing the character, I posted this sign in various places as a search for my inner self.

In “Do You Like Mackerel Soup?” I represented my childhood at seven years old. In this performance, I prepared the soup, symbolizing the beginning of my submission in the kitchen, and the character Ana Shef (an absent body representing all my past selves) emerged from creating a brand for this soup. In “Ana Shef Ritual,” I performed a symbolic burial of Ana Shef, and in “Ana Shef Case,” I depicted how the character died (by throwing herself into the Cauca River) from a criminological context. Through these performances, I composed the poem “Poetic Performance in the Kitchen” with the Performance Seedbed led by Mónica Restrepo.

Keywords: Poem – Kitchen – depression – death – resurrection

PERFORMANCE POÉTICO EN LA COCINA

Género: poesía (poema)

Método: Escritura creativa y declamación. Narración de ficción basada en la vida de la autora. Con personajes construidos

Materiales: Poema escrito – telón blanco – luz - elementos de cocina – ingredientes para sopa – mesa.

En esta composición poética escrita de manera libre, exploró mi interés de trabajar con mi voz. Por esto mismo acompañando la poesía con declamación. Así mismo desde un escenario con idea de cocina, preparo o simulo preparar una sopa, mientras declamo el poema. Proyectando sombra 5con un telón blanco e intento transformar el performance en otra cosa. De esta manera el poema trata de expresar reflexiones de mi obra plástica e intenta transformar mis traumas generados por la violencia de género desde la cocina6, en algo poético o metafórico. Manifestando mi verdad subjetiva desde un lenguaje propio, que puede ser difícil de entender. Por esto mismo a continuación daré explicación de algunas frases del poema:

“Y enloquecer”

“Y alterar la realidad debes hacer y entristecer”

“Pero cuidado que alguien registrarte puede al saber que delirios por la tristeza puedes tu tener”

Esto hace referencia al personaje del performance Se busca, el cual presenta delirios. Se altera la realidad ya que el personaje presenta traumas (tristeza) y muere dentro de la historia autobiográfica en la medida en que avanza la historia. Cuando hablo de registro me refiero a

una fotografía que mi hijo me tomó en el baño y que hizo parte del Letrero Se busca, del que hago referencia en el texto resumen.

“Perderá tu mente siempre que, al buscarla, perderte a ti misma puedes”

Esto se refiere a la búsqueda que hago de mí misma, es decir, cuando pego el letrero de mi autorretrato representando al personaje, en diferentes lugares para buscarme. Esto como una forma de encontrar mi propia identidad.

“Quién te ve tan callada ... tan serena no saben que con mucha pena historias de mi vida escribí en la cena”

Aquí intento hablar con la depresión y hago referencia al performance ¿Te gusta la sopa de macarela? Acción donde preparé la comida que significa el inicio a mi sumisión en la cocina desde los siete años de edad. Además, dentro de la acción también escribí, relatando lo que pasó después de haber preparado dicha comida.

“Y entonces el performance debes hacer sin esconder que sobre tu tumba deben leer lo que tu mente y tu veden tener sobre un escrito enano sin merecer”

Con esto me refiero al performance Ritual Ana Shef. Acción donde realicé entierro simbólico al personaje, creando un escenario que simula ser un cementerio. Dentro de este su “tumba”, entre otras, acompañada de un libro en miniatura que contiene fragmentos de mi historia autobiográfica. Este es leído por un espectador elegido a través de un juego de Tingo – Tango.

“Y aunque las voces de tus lamentos cubrirán la atmósfera... el canto de sanación retumbará en la hoguera que por las velas quema”

Con esto me remito a las frases que lee el espectador en el Ritual, las cuales describen las causas de mis traumas. También a las velas encendidas que hacen parte del escenario y la Canción de sanación Ana Shef, compuesta y cantada por mí dentro del performance.

“Performances de mi vida, performances de mis entrañas, dime si aún existo o si sigo siendo yo”

Con esto relato la multiplicidad de mi yo. Con mi imaginación me fui perdiendo en muchos yo posibles, Kierkegaard (s.f.). Lo cual me creó una confusión de mi propia identidad.

“una mujer que se fue al infierno urgente perderá su culpa por siempre”

“y santa se hará de repente”

Con esto relato lo que pasó con Ana Shef (cuerpo ausente de mi pasado), luego de su muerte: El personaje muere y resucita en una Santa sanadora de la tristeza. Esto lo hice como una propuesta de transformación de mi yo interior, dentro de mi propuesta plástica en Bellas Artes de Cali.

“y santa se hará de repente porque de su vientre un amor puro dejó sin ser consciente”

“y sin estar presente en la tierra buscó al ausente y calmó su depresión por siempre...”

Con esto me refiero al hijo del personaje Ana Shef (es decir mi hijo).

“De repente resucitó la mujer santa de frente que la vida se quitó lanzándose del puente”

Con esto me refiero a la obra Caso Ana Shef.

Obra donde materializo la forma como muere el personaje desde un contexto en criminalística. “Según declaraciones de un testigo Ana Shef se lanzó desde el puente del río Cauca”.

Presentación del poema Performance poético en la cocina:

Instrucciones para hacer un performance

básico es saber que es

y enloquecer

y alterar la realidad debes hacer y entristecer

pero cuidado que alguien

registrarte puede al saber

que delirios por la tristeza

puedes tu tener

La depresión insistente

perderá tu mente siempre

que, al buscarla, perderte

a ti misma puedes

Y empezarás a buscarte

a buscarse, a buscarse

a buscarse, a buscarse

a buscarse, a buscarse

a buscarse, insistentemente

¿pero te irás a encontrar?

Ja ja ja ja ja ja

Ja ja ja ja ja ja

Ja ja ja ja ja ja...

*Con quién puedes tu tratar
si la depresión insistente
perdió tu mente por siempre*

*y tu foto quizás
puedas pegar
en los muros y postes
sin descansar*

*Oh depresión de mi alma
que por tu culpa
performances hago
y te doy una disculpa*

*Quién te ve tan callada
... tan serena
no saben que con mucha pena
historias de mi vida
escribí en la cena*

¡Basta ya de lamentar!

*lamentar... lamentar...
lamentar*

*que al despertar
tu mente y a ti
quizás encontrar podrás
Y entonces el performance
debes hacer sin esconder
que sobre tu tumba deben leer
lo que tu mente y tu veden
tener
sobre un escrito enano sin
merecer*

*Y aunque las voces de tus
lamentos
cubrirán la atmósfera...
el canto de sanación
retumbará en la hoguera
que por las velas quema*

*Performances de mi vida
performances de mis entrañas
dime si aún existo
o si sigo siendo yo
porque en el perdón
encontré un don
que lucha con la depresión*

*Dicen que soy Ana Martí
dicen que soy Ana Shef*

*y otros que Santa Shef
pero tengo la fe que por ti
por fin despertará mi mente*

*Y si al encontrar de
repente mi mente
de frente, se quién soy yo
entonces de esto depende
que en el alto celeste
una mujer que se fue
al infierno urgente
perderá su culpa por siempre
y santa se hará de repente
porque de su vientre
un amor puro dejó
sin ser consciente*

*y sin estar presente
en la tierra buscó al ausente
y calmó su depresión
por siempre...*

*De repente resucitó
la mujer santa de frente
que la vida se quitó
lanzándose del puente.*

De esta manera realicé varios ensayos dentro del semillero de Performance, para determinar la mejor forma de presentar el poema. La primera forma fue intentando hacer un circuito cerrado de televisión, en la que la mi imagen podía proyectarse sobre la pared, mientras hacía lectura del poema desde el cuaderno donde estaba escrito.

Producíendose de esta manera un desdoblamiento de mi cuerpo. Otra forma fue enfocar únicamente mi rostro sobre la oscuridad, leyendo el poema. Para esto usé un traje de color negro. Traje que seguí usando para posteriores ensayos dentro del semillero, en otros lugares como el Banco de la Republica. Otro lugar fue mi casa y explorando la mejor forma de declamación del poema, encontré una conexión de este con la cocina.

En las siguientes imágenes muestro primeros ensayos con el poema. Las dos primeras a la izquierda son dos fotografías tomadas en el salón de escultura de Bellas Artes Cali. La tercera imagen a la derecha corresponde a una foto tomada en el salón de pintura del segundo piso Bellas Artes Cali. ver (fig. 1): Veamos ahora la evolución de la declamación del poema, a partir de relacionarlo con la cocina:



Figura 1: Imágenes pantallazo ensayo del poema con Semillero Performance del primero y ocho de marzo de 2019. Crédito de las imágenes: Semillero de performance.

Las imágenes muestran un registro del Semillero de Performance dirigido por Mónica Restrepo, en el salón de Ballet Bellas Artes Cali. Momento que presenté el performance, al semillero de Expresión corporal de teatro. Esto porque con ellos hicimos un laboratorio, ver (fig. 2):



Figura 2: Imágenes pantallazo puesta en escena performance poético en la cocina, 11 de marzo de 2019. Duración: 15 minutos. Materiales: Poema, utensilios de cocina, telón blanco, luz. Dimensiones variables. Crédito fotográfico: Semillero de Performance.

A continuación muestro imágenes de ensayos posteriores realizados con el Semillero de Expresión corporal en Bellas Artes Cali, ver (fig. 3) a la (fig.6):



Figura 3: Imágenes pantallazo ensayo del laboratorio con el grupo de expresión corporal Bellas Artes Cali, 4 de abril 2019. Crédito de la imagen Semillero de Performance Bellas Artes Cali.



Figura 4: Imágenes pantallazo ensayo del laboratorio con el grupo de Expresión corporal Bellas Artes Cali, 6 de mayo 2019. Crédito de las imágenes: Semillero de performance

En este laboratorio la sombra se convierte en algo que ya no está al interior del cuerpo, sino que se muestra como un cuerpo exterior. Esto es como hacer presente lo ausente.

Esto de las sombras era como una relación de cuerpos que se conectaban entre sí, dialogando con mi cuerpo a través de un telón blanco afectado con luz. La experimentación consistió en declamar el poema, a la vez que simulaba preparar la sopa de Macarela, con todos los ingredientes. Esto lo hacía, a

la vez que los integrantes del Semillero de expresión corporal realizaban gestos y movimientos corpóreos de acuerdo a la conexión que sentían al escuchar el poema y sonidos propios de la cocina.

Todo lo que decían se conectaba con el momento, ejemplo: uno de ellos dijo: i hoy es viernes! mi madre me obligó hacer todo lo que quería hacer...nooo yo iba a empezar la tesis...También producían todo tipo de movimientos corporales, utilizando partes de su cuerpo o también cantaban la canción del “Monstruo de la laguna”. Todo era, como si un sólo cuerpo se formara con la integración de otros cuerpos. Estos a su vez, utilizaban partes de su cuerpo, para darle forma a ese cuerpo. Ellos se movían de acuerdo a lo que yo les transmitía. En este sentido, al otro lado del telón me sentí como una persona interactuando con objetos.

Bibliografía

Alonso, J., (2004). *La psicología analítica de Jung y sus aportes a la psicoterapia*. Universitas Psychologica, vol. 3, núm. 1, enero-junio, 55-70. <https://www.redalyc.org/pdf/647/64730107.pdf>

Cassany. (1995). *La escritura de la cocina*. Anagrama. <https://doi.org/chrome-extension://efaidnbmnnibpcajpcglclefindmkaj/https://bibliodarq.files.wordpress.com/2016/11/cassany-d-la-cocina-de-la-escritura.pdf>

Chevalier, J. (1986). *Diccionario De Los Símbolos*. Herder.

Freud, S. (2012). *Introducción al Psicoanálisis*. Gráficas Skla.

Guasch, A. M. (2009). *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*. Ediciones Siruela.

Kierkegaard, S. *Tratado de la Desesperación*. Librodot. <https://static1.squarespace.com/static/58d6b5ff86e6c087a92f8f89/t/590d2c45d482e9ff42ad1ef3/1494035526766/Kierkegaard%2C+Soren++Tratado+de+la+desesperacion.pdf>

El Dibujo y el Silencio

Pedro Agudelo Rendón

Artista Plástico de la Fundación Universitaria Bellas Artes

Resumen

El dibujo es un medio de expresión, pero también es un modo. No es un lugar de transición hacia la pintura o el grabado, es un signo que representa la realidad y la significa: es el pensamiento mismo. El presente ensayo hace una reflexión sobre esta idea y asume que el dibujo en el arte contemporáneo determina un tipo de representación significativa que es explotado por los artistas de nuestro tiempo. De contera, dialoga con el registro de la serie de dibujos Sinfonía de la noche triste, cuyo propósito es plantear una reflexión sobre la relación entre la naturaleza y el cuerpo.

Palabras clave: Dibujo, prácticas artísticas, pensamiento, representación.

Abstract

Drawing is not just a means of expression but also a mode. It is not a transitional stage towards painting or printmaking; rather, it is a sign that represents and signifies reality—it is thought itself. This essay reflects on this idea and posits that drawing in contemporary art establishes a significant mode of representation that artists exploit in our time. Furthermore, it engages with the series of drawings titled “Symphony of the Sad Night,” which aims to provoke reflection on the relationship between nature and the body.

Key words: Drawing, artistic practices, thought, representation

El dibujo es un lenguaje plástico, un lenguaje universal que ha cumplido distintos papeles en la historia de la humanidad, aunque solo hasta el siglo XX se le haya otorgado un valor artístico independiente. Ha servido para representar en una pared la imagen del animal que se espera cazar en la realidad; para ridiculizar o satirizar a alguien, para fungir de primer sistema de significación de la realidad antes del dominio de la lengua escrita, o para escrutar y documentar momentos íntimos pero cotidianos como lo hace André Dunoyer cuando retrata a la escritora Sidonie-Gabrielle Colette¹, o Van Gogh en las cartas a su hermano Theo² y el mismo Toulouse Lautrec en los burdeles parisinos³.

Y como el dibujo puede servir para documentar o historiar situaciones o eventos, hay quienes dibujan y creen que han conquistado la realidad, idea del naturalismo prehistórico, como diría Hauser (1994)⁴; o forma animista, espiritualizada o romántica: al dibujar-te, atrapo tu alma a través de tus ojos. Algunos consideran que creando el artificio de la semejanza han logrado una hazaña artística, pero lo cierto es que el arte tiene más de fondo y profundidad. El dibujo hace más que cumplir la función semiótica de representar o simplemente documentar objetos o situaciones. El artista no copia la realidad, y aunque lo hiciera, esta se le escaparía cada vez que intentara reconquistarla. Este cometido no lo alcanza Jacques-Louis David con sus figuras idealizadas, ni Leonardo con sus dibujos de cuerpos estilizados, ni Miguel Ángel con su

barbudo Moisés tridimensional pero mudo, mudo como una piedra de mármol.

El buen dibujante conquista algo más que forma, algo más que figura y fondo, y a esto se debe la fuerza del dibujo en la historia del arte. Dice Hauser (1994, p. 14) que “la característica más peculiar de los dibujos naturalistas del Paleolítico es que ofrecen la impresión visual de una manera tan directa y pura, tan libre de añadidos o restricciones intelectuales, que hasta el Impresionismo moderno apenas nos es posible encontrar un paralelo a este arte en el arte posterior”.



Fig. 1: *El curso natural del olvido*. Pedro Agudelo Rendón. Técnica mixta (dibujo con óxido y grafito, impresión y elementos encontrados sobre madera). 15 x 15 cm. 2022.

En la historia del arte podemos encontrar dibujos cálidos como los de Jessie Marion King, otros fuertes y precisos como los de Goya, sueltos y ligeros como los de Rembrandt, firmes y sólidos como los de John Singleton Copley y suaves como

los de Heirich Voleger. En esa historia del arte, fue necesario revitalizar las prácticas artísticas (del dibujo, el grabado, la pintura y la fotografía) y que se reconociera, desde la estética, la teoría y la historia, que esas prácticas proponían un concepto distinto de arte, para que el dibujo dejara de considerarse un punto de partida.

Es por ello por lo que solo hasta el siglo XX se convirtió en una práctica artística verdaderamente independiente de la pintura, la escultura, el grabado y la arquitectura⁵. El dibujo deja de ser un ejercicio auxiliar de estas artes. Todavía hoy es difícil reconocer que un artista es además de pintor un dibujante. Por eso en una biografía de un artista como Francisco de Goya encontramos que “fue un pintor y grabador español”, pero no que fue un gran dibujante y que, si bien el producto final es el grabado, sus dibujos hablan de un proceso que, en sí mismo, es ya artístico en tanto práctica de las artes visuales y gráficas. De ahí que investigadores como Rey-Márquez (2007) señalen que el dibujo mismo se debe considerar como obra final, y no solo como la base de la pintura o la escultura; es decir, el dibujo es un producto del trabajo del artista y no solo una parte de la preparación de la pintura de gran formato o de la arquitectura o de la obra escultórica.

Pero afortunadamente para los grandes dibujantes, la historia reciente ha reconocido que el dibujo no es un ejercicio puramente habilidoso cuyo resultado final tiene que ser un producto más noble y elocuente. Falso es que el dibujo solo es una práctica vacua que soporta la gran obra, falso que sea solo un ejercicio previo que no diga nada. El dibujo, como la fotografía, denota y connota. Dice lo que dice al tiempo que habla de otra cosa y significa realidades. La denotación es objetiva, la connotación es histórica y cultural. “La denotación del dibujo, afirma Barthes (1986, p. 39), es menos pura que la denotación fotográfica, pues no hay dibujo sin estilo”. Por eso distinguimos un boceto

de Leonardo da Vinci o Miguel Ángel, y reconocemos como suave, fino y delicado el del primero; y como fuerte, suelto y lleno de movimientos y rasgos escultóricos, el del segundo.

El dibujo constituye una práctica artística, de una forma de expresión que da prioridad a la imagen, y que no solo sirve para transmitir ideas, sino que en sí misma es una idea, un objeto o un pensamiento. Por eso Joseph Beuys afirmaba que “el dibujo para mí existe ya en el pensamiento. Si los significados completos e invisibles del pensamiento no están en una forma, nunca resultará un buen dibujo”. Esta idea del artista alemán la celebran los artistas contemporáneos.

El dibujo es pensamiento, pues cuando pienso lo hago con las imágenes dibujadas por mis ideas; pero el dibujo es algo más, siempre es algo más que llena los vacíos y los huecos de las formas. El dibujo también es sombras y volumen⁷, y sonido y grito negro en la obscuridad. Es eso lo que busco cuando intento llenar el vacío de un rostro que ha desaparecido en la multitud y del que necesito un retrato hablado. El dibujo también está lleno de palabras, de esos puntos que parecen mudos cuando



Fig. 2: De la serie *Estudio para un retrato de la melancolía de Narciso*. Pedro Agudelo Rendón.
Técnica mixta. 29 x 22 cm c/u. 2022.

los vemos solitarios y abandonados en una página en blanco. El dibujo también es soledad, y no sabemos si al dibujar en silencio estamos dibujando o pensando en voz alta sobre una página en blanco, como lo hacen los artistas, los que hoy dibujan hasta con agua o con viento o con poemas esculpidos en el aire o en montañas talladas en medio del desierto. Si el dibujo es una cosa, de esa cosa estamos hechos.

Bibliografía

Barthes, Roland. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.

Berger, John. (2011). *Sobre el dibujo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Bermúdez, J. (2005). *Génesis y evolución del Dibujo como disciplina básica en la Segunda Enseñanza (1836-1936)*. Murcia: Universidad de Murcia. Tesis de doctorado.

Buchholz, Elke. (2000). *Leonardo Da Vinci*. Bonn

Könemann Ediciones Orbis. (1994). *Entender la pintura. Leonardo da Vinci*. Milán: Ediciones Orbis.

Felbinger, Udo. (1999). *Toulouse-Lautrec*. Bonn: Könemann.

Hauser, Arnold. (1994). *Historia social de la literatura y del arte 1*. Barcelona: Editorial Labor.

Lovino, María. (2003). *Volverse aire*. Bogotá: Ediciones Eco.

Museos y Galerías Pontificias. (1982). *Miguel Ángel y Rafael con Botticelli-Perugino Signorelli-Ghirlandaio y Rosselli en el Vaticano. Toda la capilla Sixtina, las estancias y los pórticos*. Roma: Tipografía Políglota Vaticana.

Néret, Gilles (2016). *Miguel Ángel*. París: Taschen.



Fig. 3: De la serie *Desaparecer*. Pedro Agudelo Rendón. Técnica mixta. 29 x 22 cm c/u. 2022.

Rey-Márquez, Juan. (2007). *El dibujo en Colombia, 1970-1986*. Medellín: La Carreta Editores.

Rojas, J.; Fernández, A.; Serrano, S. y Hernández, D. (2011). *Una revisión histórica: desde el dibujo en ingeniería hacia la ingeniería del diseño*. Dyna, v. 78, n. 167, pp. 17-26. Medellín, junio.

Stoichita, V. (2000). *Breve historia de la sombra*. Madrid: Ediciones Siruela.

Tatarkiewicz, Wladislaw. (1992). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética, 3^a ed.* Madrid: Editorial Tecnos.

Van Gogh, Vincent. (1995). *Cartas a Théo*. Santafé de Bogotá: Editorial Norma.

El autorretrato como herramienta de autorreconocimiento e identidad

Cómo el autorretrato es simultáneamente una herramienta para expresar la identidad y un componente en su formación

Nía Palacios Montoya

Estudiante de séptimo semestre del pregrado de Fotografía en la Fundación Universitaria Bellas Artes

Resumen

El autorretrato, una práctica milenaria de autorrepresentación, ha encontrado un nuevo contexto en la era digital. En un mundo donde las redes sociales dominan la interacción social y la autoexpresión, el autorretrato se ha convertido en una herramienta poderosa tanto para la expresión artística como para la exploración de la identidad personal y social. En este artículo, exploraremos en profundidad cómo el autorretrato impacta en la construcción de la identidad.

Palabras clave: autorreconocimiento, autorretrato, identidad, autoestima

Abstract

The self-portrait, an ancient practice of self-representation, has taken on new significance in the digital age. In a world where social media dominates social interaction and self-expression, the self-portrait has become a powerful tool for artistic expression and the exploration of personal and social identity. This article delves into how the self-portrait impacts the construction of identity, emphasizing its role in self-recognition, self-expression, and self-esteem.

Key words: self-recognition, self-portrait, identity, self-esteem

Más allá de la autoexpresión artística, el autorretrato se convierte en una herramienta de autorreconocimiento y autoafirmación. Carlos Cid (1985) señala que el autorretrato conlleva preguntas fundamentales sobre la identidad y la autoimagen. ¿Quién soy yo? y ¿cómo me represento? y esto a su vez nos lleva a pensar en una respuesta que apela a razones inherentes del sujeto, su “yo interior”. Sin embargo, Cid afirma que el entendimiento del “yo” interior es algo que va más allá de aquella noción de autorretrato; en donde el artista, “en su afán de verdad no corrige, no idealiza, acepta la fealdad de la vejez, la enfermedad y el dolor. Por introspección y autoanálisis logran una función liberadora” (1985, p.181). Esto nos permite examinar nuestra propia identidad y afirmarnos como individuos únicos y complejos.

Susan Sontag (1977) afirma que “Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado” y nos insta a considerar la fotografía como algo más que simplemente capturar una imagen; es una forma de relacionarse con el mundo que nos rodea.

Cuando tomamos una fotografía, estamos seleccionando y encuadrando un fragmento de la realidad que nos rodea. Este acto de selección y enmarcado implica una toma de decisiones, conscientes o inconscientes, sobre qué aspectos de la realidad queremos capturar y qué queremos dejar por fuera. Estamos ejerciendo un cierto nivel de poder sobre el sujeto o el objeto fotografiado, decidimos cómo queremos representarlo y cómo queremos que sea percibido por los demás. Esta capacidad de influir en la percepción de la realidad a través de la imagen es lo que Sontag sugiere como “conocimiento” y “poder”. Sin embargo, esta idea de “apropiarse de lo fotografiado” también implica una responsabilidad. Al seleccionar y

representar la realidad a través de la lente de la cámara, estamos inevitablemente imponiendo nuestra propia interpretación y sesgo. Al final, todo autorretrato es la revelación de cómo las personas se ven a sí mismas.

Debemos cuestionar las consecuencias del uso de filtros y modificaciones brindadas por las redes sociales, estos ofrecen la posibilidad de alterar nuestra apariencia de diversas maneras. Si bien estas herramientas pueden ser divertidas y útiles para mejorar estéticamente una imagen, también plantean interrogantes importantes sobre la autenticidad y la representación de uno mismo en línea.

El problema surge cuando comenzamos a basar nuestra autopercepción y autovaloración en imágenes que han sido alteradas digitalmente. Al compararnos constantemente con las imágenes idealizadas que vemos en las redes sociales, corremos el riesgo de desarrollar una imagen distorsionada de nosotros mismos y de nuestra apariencia real, fenómeno que Wolfgang Guarín define como “esquizofrenia social”, pues surge una disparidad entre lo que somos y lo que creemos ser. Esto puede ser un factor en la gestación de sentimientos de inseguridad, insatisfacción corporal e incluso trastornos de la imagen corporal. Al presentar una imagen idealizada de nosotros mismos en línea, podemos sentirnos presionados a mantener esa fachada en todo momento, lo que puede generar estrés y ansiedad por mantener una imagen falsa.

Adicionalmente, el autorretratarse no solo posibilita la exploración de la identidad individual, sino que también abre la puerta a la reflexión sobre la identidad colectiva y cultural. En un contexto globalizado, es común que las personas busquen

reafirmar su identidad cultural y su sentido de pertenencia a una comunidad específica. En este sentido, emerge como una herramienta poderosa para expresar ese sentimiento de pertenencia y para indagar en lo que implica formar parte de una determinada comunidad étnica o cultural. Así, el autorretrato puede promover la inclusión y la diversidad cultural.

Por otra parte, no solo tiene implicaciones psicológicas y culturales, sino también políticas. En la era digital, el autorretrato se ha erigido como una forma de activismo político y de resistencia. Las plataformas de redes sociales permiten a individuos compartir sus imágenes y mensajes en línea, lo que puede tener un impacto considerable en la conciencia y movilización social. Grupos marginados, como mujeres, personas de color, individuos LGBTQ+ y otros, han empleado el autorretrato como medio para afirmar su identidad y resistirse contra la opresión y la discriminación. Asimismo, en la era digital, la práctica del autorretrato se encuentra estrechamente vinculada a la tecnología. Las cámaras integradas en los dispositivos móviles y las aplicaciones de edición han transformado la manera en que las personas capturan y manipulan sus imágenes. Esta revolución tecnológica ha generado un florecimiento de la creatividad y experimentación en el ámbito del autorretrato, aunque también ha suscitado desafíos éticos y sociales. Específicamente, la difusión de imágenes íntimas y sexualizadas en las redes sociales ha generado preocupación entre expertos y activistas.

En última instancia, el autorretrato emerge como un instrumento multifacético que va más allá de la mera expresión artística. No solo constituye una vía para la representación visual de uno mismo, sino que también desempeña un papel fundamental en la construcción y exploración de la identidad, tanto a nivel individual como colectivo. En el contexto digital contemporáneo, si bien enfrenta desafíos éticos y sociales, el autorretrato también abre nuevas oportunidades para la promoción de la diversidad cultural y el activismo político. Es así que, mediante la captura y la edición de imágenes, el autorretrato se posiciona como una potente forma de autoexpresión que incide en la percepción de la realidad y en la reafirmación de la identidad personal y comunitaria.



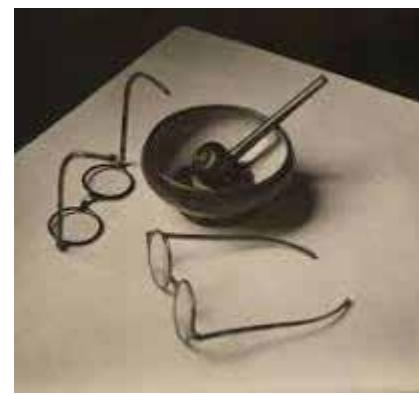
| Fig. 1: De la serie “No Binariedad”. Fotografía.
Nia de Luto, 2022



| Fig. 2: Serie “Inquietud” Fotografía. Nia de Luto, 2023



| Fig. 3: Zapatos Dorados. Fotografía. Por Nicola Costantino, 2002.



| Fig. 4: La pipa y los anteojos de Mondrian.
Fotografía. Por André Kertész, 1926.

Bibliografía

Catalina G. (2014). *El autorretrato como referente constructor de identidad y proyección de realidad personal* [Trabajo de grado. Institución universitaria politécnico Grancolombiano]. Repositorio institucional de la institución

<https://Walejandria.poligran.edu.co/bitstream/handle/10823/765/TESIS%20FINAL%20PDF?sequence=1&isAllowed=y>

Colorado, O. (13 de agosto, 2013). *Autorretrato y Fotografía. Oscar en Fotos.* <https://oscarenfotos.com/2013/08/11/autorretrato-y-fotografia/>

Constatino, N. (2002). *Zapatos Dorados [Fotografía]*. Recuperado de <https://www.nicolacostantino.com.ar/carneada.php>

Definición de serie fotográfica <https://inmofotos.es/consejos/como-hacer-una-serie-fotografica/#:~:text=%C2%BFQu%C3%A9%20es%2ouna%2oserie%2fotogr%C3%A1fica,servicio%2ode%2ofot%C3%B3grafo%2oen%20Zaragoza.>

Junior, V. H., Pacífico, M., & Silva, M. B. (2021). *Euzinho: o olhar das crianças e o registro de experiência acerca da selfie e do autorretrato*. Olhar de Professor, <https://doi.org/10.5212/OlharProfr.v.24.15089.002>

Kertész, A. (1926). *La Pipa y Los Anteojos de Mondrian [Fotografía]*. Recuperado de <https://oscarenfotos.com/2015/08/29/la-pipa-y-los-anteojos-de-mondrian-andre-kertesz/>

Sontag, S. (1977). *Sobre la Fotografía*. The New York Review of Books.

Stefanini, Valeria. (2022). *Eje Mundos Visuales. El autorretrato en la fotografía contemporánea*. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos, (102), 70-110. Epub 20 de febrero de 2022. <https://dx.doi.org/10.18682/cdc.vi102.4012>

Desafiando el Dogma: Sala de diálogos decoloniales / Museo de Antioquia

Lina María Torres Mosquera

Estudiante de Artes Plásticas de la Fundación Universitaria Bellas Artes

Resumen

Explorar la decolonialidad en el arte requiere un viaje desde el impacto de la modernidad, entendida desde 1492 con la colonización de América. Este periodo marcó una dialéctica entre vencedores y vencidos dentro de un sistema-mundo que centraba a Europa en el primer momento de globalización de una estructura productiva, utilizando un aparato coercitivo como la esclavitud. Este sistema comprendía la dominación del poder, el saber y el ser, explicada desde la filosofía contemporánea como la única forma válida de ontología: el hombre blanco heterosexual, en un mundo patriarcal, católico, blanco y feudal. “La Persistencia del Dogma: Sala de Diálogos Decoloniales” en el Museo de Antioquia ofrece una experiencia para reflexionar la colonización y sus estructuras de poder que aún persisten.

Palabras clave: Arte, Exposición, Decolonialidad, Dogma, Curaduría

Abstract

Exploring decoloniality in art requires a journey from the impact of modernity, understood from 1492 with the colonization of the Americas. This period marked a dialectic between victors and vanquished within a world-system that centered Europe in the first wave of globalizing a productive structure, utilizing coercive apparatuses such as slavery. This system entailed the domination of power, knowledge, and existence, explained in contemporary philosophy as the only valid form of ontology: the white heterosexual man, in a patriarchal, Catholic, white, and feudal world. “The Persistence of Dogma: Room of Decolonial Dialogues” at the Museum of Antioquia offers an opportunity to reflect on colonization and its enduring power structures.

Key words: Art, Exhibition, Decoloniality, Dogma, Curation

Para hablar de la decolonialidad en el arte es preciso hacer un viaje desde el impacto de la modernidad entendida desde 1492 con la colonización de nuestro continente, una dialéctica entre los vencedores y vencidos por medio de un sistema-mundo donde se coloca a Europa en un primer momento de globalización de una estructura productiva, por medio un aparato coercitivo como la esclavitud, que comprendía la dominación del poder, el saber, el ser, explicada desde la filosofía contemporánea como la única forma válida de ontología: hombre blanco heterosexual, en un mundo patriarcal, católico, blanco y feudal.

La historia por años ha permitido que se relate de forma distorsionada la invasión de Europa como un descubrimiento, un aparato de intelectualidad, pero eurocentrado y centrífugo.

En el texto “Los amos y los esclavos de Medellín del siglo XVIII” (1998), se explica las dinámicas esclavistas que se vivían en esta época como la exclusión y la discriminación por causas como la condición jurídica, el color de piel, la forma de su nariz, sus costumbres y prácticas religiosas. De los esclavos se decía que eran “oscuros como el diablo”, ruidosos, ordinarios y rebeldes; dichos mecanismos sirvieron para determinar que oficios podían desempeñar, el vestido que debían llevar y el respeto que debían tener hacia las personas blancas y mestizas.



| Fig. 1: Sala de larga duración del Museo de Antioquia. Espacio: “El Infierno (que son los otros)”.

En “La Persistencia del dogma: Sala de diálogo decoloniales” del Museo de Antioquia se experimenta un recorrido bastante peculiar que consta de tres espacios: “El cielo (que ordena el suelo)”; “El purgatorio (que es ahora)”; y “El Infierno (que son los otros)”, con cerca de 150 obras y documentos. El Museo en el momento de creación de esta sala buscaba una reelaboración del guion, una actualización frente a las problemáticas actuales y aterrizar todo el arte colonial en relación con el mundo de hoy, evidenciar si aquellas imágenes siguen rigiendo el pensamiento colectivo o si por el contrario ya solo tiene asociación al culto, a la religión, a “otro mundo”, si son percibidas netamente como imágenes ideológicas. La discusión gira en torno a cómo llegar a todo el público que posiblemente visitará la sala, utilizando metáforas que lograrán una conexión; el arte colonial dando pie al arte contemporáneo, una especie de complementación simultánea, por ello se da con los tres espacios que todo colombiano, católico o no creyente puede comprender.

La primera sala “*El cielo (que ordena el suelo)*”, uno de los papeles protagónicos lo tiene la Virgen, cuya representación y presencia habla de la mujer en Latinoamérica. En lo precolombino, las mujeres son las diosas, son poderosas, pero en los tiempos de la colonia al hablar de la Virgen se entiende que es una mujer que solo tiene poder por ser la madre de, es la mediadora, en este tiempo tuvo su mayor relevancia, declarada como la reina de España y de sus colonias. En la sala las artistas contemporáneas le hacen preguntas a esta figura inmaculada como con las obras de la “*Virgen de sal*”, “*las Adolescentes embarazadas*” o la “*Virgen de los Lirios*”.

También se cuenta con la sección de *La pareja matriarcal del suelo (orden político)*, donde

se muestra cómo la figura de María y Cristo instauraron un orden social en los cuerpos vivos de los indios, negros, españoles y criollos bajo un imperio central, monárquico y jerárquico.

Con las obras “*Una familia modelo*” y “*Familia negra*”, es visible el contraste y el resultado de la Antioquia del siglo XVIII donde las medidas de segregación y exclusión racial se hacían más efectivas frente a los matrimonios solicitados por los negros con las hijas de los blancos y mestizos, los argumentos de los nobles para rechazar el matrimonio de sus hijas con negros y mulatos era la condición de hombres ordinarios que afirmaban que tenían, y como siempre eran empleados en oficios mecánicos y serviles. Un elemento curioso de esta sección, que personalmente se siente un poco suelto dentro de la línea de narración, es la figura antropomorfa de la cultura Sinú y las figuras arqueológicas que se encuentran a lo largo del recorrido por este espacio.

Como herencia del barroco tardío de nuestro continente, los retratos del siglo XIX dan cuenta del poder de ciertas castas, resultado de una tradición colonial donde el poder es simbolizado en objetos y gestos. Por ello la sección de Los padres fundadores, exterioriza la vida ejemplar constituida por ser un modelo a seguir, en la cultura católica este lugar era ocupado por los Padres quienes con su sabiduría y sus vidas ejemplares plantaron los cimientos de la Iglesia. Con la independencia, el culto a los Padres de la Iglesia se trasladó simbólicamente al de los Padres de la Patria, con ellos surge una buena porción de la identidad nacional y la idea del estado como una “gran familia”, con cuerpos ordenados del discurso y modelos de imitación.

Con dos paredes llenas de retratos con personajes como La Pola (única mujer), Rafael Núñez, Simón

Bolívar, además de elementos como el “Uniforme” (*saco, pantalón y quepis de Pedro Alcántara Herrán, militar y político colombiano, presidente de la Nueva Granada entre 1841 y 1845*). Junto a elementos contemporáneos como “Homenaje a George Jackson (Panteras Negras), 1972” y la fotografía “Policía - Raza mestiza. De la serie Vestidos y desnudos, 1981”.

Siguiendo el recorrido, en la segunda parte “El purgatorio (que es ahora)”, el limbo, se habla de sacrificios católicos y políticos. Con una nula representación de la mujer y lo femenino en este tiempo de conformación de la República. Esta sala abre la experiencia con un video mono canal “Juegos de herencia, 2009”: “Se trata de un rito, como queda claro en la descomposición de las acciones: tapar los ojos, cavar, caminar, blandir un machete. Es una ceremonia colectiva de comunión en la destrucción, de unión vital en la muerte.”, continúa con varias fotografías como “Desplazamiento de la comunidad indígena Emberá, comunidad del río Opogadó en el Alto Andágueda, Chocó. 2005”, también “La comunidad rural de San Francisco, en el oriente antioqueño, sufre desplazamiento masivo, 2001” las cuales hablan de los resultados históricos de la represión de todo un sistema hacia los negros e indígenas, “Entierro campesino, 1948”.



Fig. 3: PRESENCIA NEGRA (2007): En la izquierda, “Retrato de una negra” de Henry Price (1852). En la derecha, “Medellín: Retrato de Lucy Rengifo” de Liliana Angulo Cortés (2007).



Fig. 2: Videoinstalación. Juegos de Herencia (2009)- Clemencia Echeverri.

En la última y tercera parte se encuentra “El Infierno (que son los otros)”, tomando a Eva como simbolismo hacia la mujer que se pretende representar, la pecadora, mujeres quemándose en las llamas. El “Otro”, el infierno colonial de aquel que está ausente en las imágenes canónicas y ejemplares, el gran afán de la República por moralizar los relatos de aquellos excluidos del cielo colonial: los animalizados, los endemoniados, los pecadores, las “malas razas”, los géneros ambiguos. En este espacio se hace visible el miedo y el terror a lo diferente, al otro género, al otro étnico, a la sensualidad, a la carne, a las pulsiones instintivas, a los cuerpos paganos, que sin embargo persisten allí, fuera de las narrativas del dogma católico. Obras como Maja desnuda (2006), Barbacoas (2013), Así son los héroes N°2 (1971).

La sección “Diálogos. ¿Qué se quema hoy en el infierno?”, es clara, en el infierno se siguen quemando los cuerpos de los campesinos, el negro, la prostituta, las diversas sexualidades, los herejes que piensan distinto, los excluidos, todos aquellos cuerpos de los que no se hablan en los discursos, pintura Toritos con ella (1996).

Como complemento de esta sección se encuentra “La mala raza”, donde la tradición cristiana ha categorizado al color negro de la piel como un castigo divino. Dios castigó a Cam por haber visto el cuerpo desnudo de su padre Abraham, por ello en la región poblada por Cam, África, nació la “mala raza”; los esclavos traídos desde allí fueron categorizados como adoradores del demonio, sobre ellos recayó el estigma de la impureza. A esta visión cristiana se le sumaría la creencia de la supremacía blanca en los discursos de constitución de la República y la región antioqueña. Proyecto “Presencia negra, Medellín: Retrato de Lucy Rengifo”, (2007), y la extensa colección de figuras antropomorfas de culturas como Tumaco y Quimbaya dan dirección a una video instalación tétrica de un exorcismo proyectado sobre un Cristo en un cuarto totalmente oscuro que da por finalizado el recorrido.

Ahora bien, esta Sala de diálogos decoloniales hace un intento por poner en descubierto a una institución, a un sistema-mundo arraigado desde 1492 que logró triunfar con un sistema esclavista, despojó y deshumanizó a los “otros”. La mayor muestra de esta domesticación ejercida por el sistema-mundo europeo fue el sentir, la sensibilidad, cualquier experiencia que atravesara el cuerpo, las sensaciones visuales, cognitivas, gustativas, fueron a partir del siglo XVII restringidas solo a “sensación de lo bello”, la aesthesia se configuró de tal forma que nace la estética como teoría y el concepto de arte como una práctica, y todo aquello que esté por fuera de lo que Europa conceptualizó como regional y propia experiencia sensorial fue devaluado.

La Sala Decolonial, como persona proveniente de un contexto negro, se sigue sintiendo ajeno, se percibe que es una intervención blanca sobre contextos que no les pertenecen, como si ese legado blanco esclavista no se quisiera cuestionar duramente, toda la deshumanización, explotación, control y la lógica esclavista son agarradas con pinzas a través de la óptica religiosa cuando es sabido que Antioquia es profundamente católico y conservador.

La falta de cuerpo, de performances, de testimonios y el reducido espacio a las obras no blancas hegemónicas hace que esta sala solo se sienta como la visita al museo Británico llena de objetos sacados de su contexto y a un museo de conservación de la historia de la esclavitud echa para extranjeros; el arte decolonial y la aesthesia decolonial no busca, ni necesita de más espacios tibios, al contrario, busca la deconstrucción, el enfrentamiento, la reivindicación con el Abya Yala arrebatado hace poco más de 500 años; personalmente se siente como si el intento de decolonialidad estuvo presente solo en la última sección “El infierno”, pero cayó una vez más en los clichés patriarcales heterosexuales blancos.

Bibliografía:

Ángulo, L. (2007) *Presencia Negra*. Banrepultural. <https://www.banrepultural.org/historia-natural-politica/liliana-angulo.html>

Echeverri, C. (2011) *Juegos de Herencia*. Clemencia Echeverri Estudio. <https://www.clemenciaecheverri.com/juegos-de-herencia-2011/>

Jiménez, O. (1998). *Los amos y los esclavos en el Medellín del S. XVIII. Historia y sociedad*, (5), 119–132. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/hisysoc/article/view/20314>

Mignolo, W. (2010). *Aiesthesis Decolonial*. Revista de investigación en el campo del arte. Vol 4. (Nº4). Págs. 10-25. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3231040.pdf>

MdeA Señal 360 (2023/ 03/27). *Relatos curatoriales: La persistencia del dogma con Sol Astrid Giraldo*. (No. 14). [Audio podcast episode] <https://open.spotify.com/episode/3mRYB8mMtdk9HaP5WZktnp?si=G1wKQlMVRGi92msftXTBVg>

MdeA Señal 360 (2023/03/13). *Relatos curatoriales: Recorriendo el eje del infierno*. (No. 8). [Audio podcast episode] <https://open.spotify.com/episode/oy3RVdb67QPkYJhEkXRQCg?si=V7ut1ALPSPGqhl-KJOnxJg>

Museo Colonial (2019). *De lo colonial a lo decolonial: Un proyecto entre el Museo de Antioquia y el Museo Colonial*.

http://www.museocolonial.gov.co/programacion/calendario-actividades/Paginas/o6_De_lo_colonial_a_lo_decolonial_Museo_de_Antioquia_y_el_Museo_Colonial.aspx

El instante decisivo: fotografiando el bullerengue y su emoción efímera

Jeniffer Andrea Montoya Mejía

Egresada del pregrado de Fotografía de la Fundación Universitaria Bellas Artes

Resumen

Este artículo relata el viaje fotográfico que hice en busca de capturar la esencia del bullerengue, una expresión cultural arraigada en mi infancia en Chigorodó, Antioquia. A través de este proyecto, exploré el concepto del “Instante Decisivo” de Cartier-Bresson y reflexiono sobre la subjetividad y objetividad en la fotografía documental, destacando cómo mi enfoque evolucionó desde el reporterismo gráfico hacia una participación más íntima con la comunidad bullerenguera, llevándome a descubrir la riqueza del “documental imaginario”. Cada imagen capturada busca reflejar mi propia verdad y perspectiva como fotógrafa, enriqueciendo mi trabajo con una conexión emocional y una búsqueda constante de profundidad narrativa en el bullerengue.

Palabras clave: Bullerengue, Fotografía documental, Instante decisivo, Subjetividad, Documental imaginario.

Abstract

This article recounts the photographic journey I undertook to capture the essence of bullerengue, a cultural expression deeply rooted in my childhood in Chigorodó, Antioquia. Through this project, I explore Henri Cartier-Bresson's concept of the “Decisive Moment” and reflect on the subjectivity and objectivity in documentary photography. I highlight how my approach evolved from graphic journalism towards a more intimate engagement with the bullerengue community, leading me to discover the richness of “imaginary documentary.” Each captured image seeks to reflect my own truth and perspective as a photographer, enriching my work with emotional connection and a constant quest for narrative depth in bullerengue.

Key words: Bullerengue, Documentary Photography, Decisive Moment, Subjectivity, Imaginary Documentary

El proyecto fotográfico surge en la raíz de mi infancia en Chigorodó, Antioquia y está profundamente arraigado a mis recuerdos y a un ritmo musical afrodescendiente: el bullerengue, una expresión cultural significativa en mi vida. Este viaje hacia el corazón del bullerengue no solo es una búsqueda estética, sino un testimonio personal de mi conexión emocional con esta tradición. La idea de capturar en imágenes la esencia del bullerengue surgió en un momento de melancolía personal, cuando este ritmo se convirtió en un bálsamo para mi alma.

Mi enfoque fotográfico partió de la exploración de un estilo propio del Reportero Gráfico, que se fue encaminando por la Fotografía Documental, con una breve incursión en el concepto del Documental Imaginario. Al sumergirme en la comunidad, especialmente con el grupo de bullerengue “Danzas del Ayer”, liderado por Karen Dayana Palencia Julio, mi cámara se convirtió en una herramienta para participar en las vidas y las historias de los bullerengueros de tradición del municipio de Chigorodó.

El bullerengue “(...) nació en el departamento de Bolívar y su llegada a Urabá fue tardía y paulatina. En el siglo XVIII, comunidades enteras provenientes de Cartagena huyeron por la ruta comercial del Río Atrato hasta llegar a este territorio paradisíaco cuyas riquezas han atraído grandes ambiciones y cruentas guerras. Este ritmo cadencioso fue adquiriendo el estilo propio de esta región cuyos relatos e historias se fueron tejiendo en medio de cantos, música y baile” Botero, L. (2021, 30 de noviembre). Cada baile, cada nota musical y cada canto son testigos de una narrativa que celebra la vida y la cultura afrodescendiente. “*El Urabá Antioqueño es hoy considerado por muchos como el epicentro de la mayor actividad bullerenguera en el país convirtiéndose en un importante instrumento político de transformación sociocultural. Se*

le llamó bullerengue por la bulla que hacían las comunidades afrodescendientes cuando se reunían a bailar, porque en la música y la danza trataban el dolor y la muerte, al tiempo que tejían su memoria histórica” (Botero, L. 2021).



| Matías Tapias, bisnieto de Inés Morelo. Necoclí, 2023.

Este género musical no solo es un compendio de ritmos y pasos, es una crónica viva de la vida en Urabá. Las letras del bullerengue son hilos de historias entrelazadas que narran las experiencias cotidianas, los amores perdidos, las luchas y los triunfos de una comunidad arraigada en su identidad, y en él permanece viva la tradición de matronas curanderas, mujeres que sanan a sus comunidades con sus saberes ancestrales.

El instante decisivo

El concepto del “instante decisivo”, acuñado por el fotógrafo Henri Cartier-Bresson, representa la búsqueda de capturar un momento único y efímero de la realidad. En este enfoque, todos los elementos visuales y emocionales se alinean de manera perfecta sin necesidad de intervención o manipulación. Cartier-Bresson reflexiona sobre la esencia del reportaje gráfico, destacando que, en ocasiones, una sola imagen puede ser una historia completa en sí misma, cuando la composición y el



| Matrona Inés Morelo rezando tobillo de Luna Palencia.
Necoclí, 2023.



| Matrona Inés Morelo rezando pierna de mujer accidentada.
Necoclí, 2023.

contenido expresan vigor y riqueza de manera excepcional.

“(...) Algunas veces hay una imagen única, cuya composición posee tal vigor y riqueza y cuyo contenido expresa tanto, que ésta sola imagen es ya una historia completa en sí misma. Pero esto sucede muy raras veces. Los elementos que conjuntamente pueden hacer “brillar” un objeto generalmente están dispersos –ya sea en términos de espacio o tiempo– y reunirlos a la fuerza es manipularlos, lo que considero una trampa. Pero cuando se logra fotografiar tanto la “médula” como el “fulgor” del objeto, esto es lo que se llamaría un relato fotográfico, y es la página la que se encarga de reunir los elementos complementarios que están dispersos en distintas fotografías”

Cartier-Bresson (1952)

El autor reconoce que es raro que todos los elementos necesarios para realzar un objeto estén presentes en una imagen y que intentar forzar su reunión se percibe como una trampa. La mirada “objetiva” busca registrar de manera imparcial lo que sucede frente a la cámara, capturando momentos genuinos. Al hablar del “instante decisivo” se suele caer en el error de esperar encontrar en una sola imagen todos los elementos que narran un acontecimiento, pero Cartier-Bresson reconoce la complejidad de este desafío. Destaca cómo la luz, la composición - entendida como el riguroso ordenamiento de las formas en el encuadre-, el objeto y el visor de la cámara se fusionan a veces para ofrecer una narrativa completa en una única imagen. Sin embargo, también reconoce la necesidad del relato fotográfico cuando la historia se dispersa en distintas imágenes para proporcionar una visión integral del tema.

El bullerengue es un flujo constante de energía y emoción, una danza que parece moverse en un frenesí incontrolable. Capturar por medio de la fotografía lo que buscaba encontrar, requería de paciencia y en algunas ocasiones, capacidad de anticipación para dar con el momento adecuado. Como un músico esperando el compás perfecto, comprendí la importancia de aguardar el instante exacto en el que la danza alcanza su punto culminante, reflejando la intensidad del baile, la música y las letras. Sin embargo, encontrar este “instante decisivo” no demanda un profundo conocimiento del bullerengue, sino más bien estar receptivo al momento presente, como sugiere Minor White en “El ojo y la mente de la cámara”:

“Para aquellos que comparan este estar en blanco con alguna especie de vacío estático, debo explicar que es un estar en blanco especial. En realidad, es un estado muy activo, un estado mental muy receptivo, listo para en cualquier momento atrapar una imagen sin tener, sin embargo, ninguna imagen preformada” White Minor (1952)

El bullerengue es una expresión única y efímera, donde cada evento y cada participante aporta su propia singularidad. Cada fotografía captura un momento irrepetible en este flujo de energía y emoción. Inicialmente, mi enfoque fotográfico se orientaba hacia el reportaje, buscando presentar el contexto y las personas involucradas en el bullerengue de manera informativa. Sin embargo, sentí una sensación de insatisfacción al darme cuenta de que mi mirada parecía externa y no lograba reflejar lo que anhelaba expresar: mi verdad en el bullerengue.



| De izquierda a derecha: Jose Aimar Zumaqué Gonzales, Nelson Enrique Hernández Montoya, Juan Esteban Zumaqué Gonzales, Matías Tapias, integrantes de Danzas del Ayer. Chigorodó, 2023.



| Semillero de bullerengue. Chigorodó, 2023.



| Juan Esteban Zumaqué Gonzales y Gregorio Machado. Chigorodó. 2023.

Inspirada por los textos de Minor White sobre el estado “en blanco”, decidí volver a sumergirme en los espacios bullerengueros con una mentalidad y una mirada diferente. Comencé a participar más activamente en el grupo “Danzas del ayer”, incluso me invitaron a presentarme con ellos. Esta experiencia personal y participativa fue crucial, recordándome que mi búsqueda iba más allá de lo técnico; estaba impulsada por una pasión y una conexión emocional con el bullerengue.

Al entender mejor los movimientos y la esencia del bullerengue, pude anticipar situaciones y sumergirme en la magia del click fotográfico. Con la confianza del grupo y una mente despejada, pude capturar emociones efímeras y dejar que la espontaneidad guiara mis fotografías, adoptando la mirada de un aficionado deslumbrado por lo que ocurría frente a mis ojos.



| Figura 1: Imágenes pantallazo ensayo del poema con Semillero Performance del primero y ocho de marzo de 2019. Crédito de las imágenes: Semillero de performance.

Entendí que la reflexión sobre la “realidad” y la “objetividad” en la fotografía documental es fundamental para comprender la naturaleza subjetiva de este medio. La fotografía como medio de representación de la realidad, se ve inevitablemente influenciada por las distorsiones e ideologías que caracterizan cualquier forma de expresión visual. Aunque se busca capturar imágenes que reflejen una “realidad” de manera objetiva, es importante reconocer que estas imágenes son una manifestación de la mirada subjetiva del fotógrafo influenciada por sus vivencias, experiencias y perspectivas, se convierte en una manifestación de la verdad subjetiva del artista, reflejando su particular interpretación del mundo que lo rodea. Es esencial comprender que una imagen no es simplemente la realidad capturada, más bien, se configura mediante la subjetividad del fotógrafo, quien toma decisiones conscientes sobre qué aspectos de la realidad quiere destacar y cómo los presenta. Joan Fontcuberta, en su obra “el beso de Judas” (1996) se refiere al concepto de “punctum” acuñado por Roland Barthes en su célebre ensayo “La Cámara Lúcida” para explicar como este elemento nace de experiencias personales y proyecta valores que no están inherentemente presentes en la imagen misma.

Este principio resalta la subjetividad intrínseca en la fotografía. “*El punctum nace de una situación personal, es la proyección de una serie de valores que proceden de nosotros, que no están originariamente contenidos en la imagen*” (Fontcuberta, 1996).

En el contexto del bullerengue y mi trabajo fotográfico relacionado con esta expresión cultural, la reflexión sobre la subjetividad y la objetividad en la fotografía documental adquiere una relevancia aún mayor. Cada imagen que capturo del bullerengue refleja mi propia verdad y perspectiva como fotógrafa, esta subjetividad añade profundidad y riqueza a mi trabajo, pero también plantea desafíos éticos y conceptuales, buscando mantener un equilibrio delicado entre la subjetividad y la objetividad. Reconozco que mis imágenes reflejan mi propia interpretación del bullerengue y que esta interpretación puede diferir de la de otros observadores. Sin embargo, al mismo tiempo, me esfuerzo por representar fielmente la esencia y la autenticidad de esta expresión cultural, respetando la integridad de las personas y comunidades que estoy documentando.

La mirada inicial de reporterismo gráfico, aunque externa, proporcionó un contexto a mi trabajo. Esta distancia inicial podría interpretarse como una estrategia consciente o inconsciente para acercarme gradualmente al objeto de estudio. La evolución de mi perspectiva, desde esa mirada temerosa, hasta convertirme en “invisible” para la comunidad, sugiere una adaptación estratégica. Esta transformación gradual fue crucial para obtener la confianza de las personas y estar presente en momentos auténticos. Esta transición no solo cambió mi relación con los sujetos de la investigación, sino también en cómo la comunidad percibía la presencia de la cámara. La aceptación gradual de mi presencia puede interpretarse como un proceso de normalización, donde la comunidad se acostumbraba a la idea de ser documentada, permitiéndome observar momentos más genuinos y menos afectados por la conciencia de la cámara. Sin embargo, este proceso fue solo un puente que me llevó a la búsqueda de mi verdad: La mirada del instante decisivo. Fue un proceso de desvinculación de los tecnicismos para permitir que los momentos fluyeran sin preocupaciones. En estas fotografías, descubrí la riqueza de los espacios como una rueda de bullerengue en la casa de doña Inés Morelo, la matrona del grupo; su sobrina bailando con su hijo en brazos; colaboración de la comunidad; el respeto por la tradición; la transmisión de enseñanzas a las nuevas generaciones; la importancia de la herencia y la conexión familiar; la seducción de los bailadores y momentos tan únicos que se convirtieron en instantes capturados que desbordaban mi alma al mirarlas.



*Ensayo de Danzas del Ayer en casa de la matrona Inés Morelo.
Chigorodó. 2023.*



*Ensayo de Danzas del Ayer en casa de la matrona Inés Morelo.
Chigorodó. 2023.*



*Inés Morelo y Marian Samara Julio, sobrina de Luna.
Chigorodó, 2023.*



*Alirio Gordón Palencia, hijo de Luna Palencia. Chigorodó,
2023.*



De izquierda a derecha: Marian Samara Julio, Inés Morelo, Talía Julio (madre de Marian Samara Julio y hermana de Luna) y Luna Palencia, durante el Festival Nacional de Bullerengue. Necoclí, 2023.



| Respeto, Matías Tapias. Necoclí, 2023.

Aquí estaba mi verdad, una representación vívida de lo que el bullerengue significaba para mí. No era solo un baile en imágenes, era un testimonio visual de la vitalidad de la comunidad, de la preservación de tradiciones y de un legado que se transmite, como dice la canción titulada “De tradición” de la profe “Licho” (integrante de “Danzas del Ayer”)

“Este bullerengue es de tradición,

De generación, en generación”

Liria Julio Mejia “Profe licho”

Después de experimentar cambios en mi enfoque visual, decidí analizar las imágenes ya recopiladas y en este periodo de reflexión pude identificar un par de fotografías que encapsulaban el concepto del “documental imaginario” (Lombardi, 2007). Elementos como la composición, iluminación y una postproducción en blanco y negro, se convirtieron en herramientas claves para expresar no solo lo que estaba frente a la cámara, sino también lo que resonaba en mi experiencia personal y la esencia de la comunidad bullerenguera.



| *Imaginario (1). Necoclí, 2023.*



| *Imaginario (2). Necoclí, 2023.*



| *Imaginario (3). Necoclí, 2023.*



| *Imaginario (3). Necoclí, 2023.*



| *Imaginario (4). Necoclí, 2023.*

Esta búsqueda y exploración del “documental imaginario” no se detiene aquí. En lugar de cerrar el camino que he trazado, lo veo como un punto de partida para continuar aprendiendo y profundizando esta filosofía. Este camino me invita a seguir descubriendo las capas más profundas y simbólicas del bullerengue. Este viaje implica un compromiso continuo de mi exploración creativa, la experimentación y la adaptabilidad a medida que evoluciono como fotógrafo y narradora visual. De esta manera dejo atrás lo conocido para abrazar lo desconocido, confiando en que cada imagen capturada bajo esta filosofía de documental imaginario contribuirá a la construcción de una narrativa visual más rica y significativa.

Bibliografía

Botero, L. (2021). *Antioquia se parece a un bullerengue*. Proantioquia.org <https://www.proantioquia.org.co/antioquia-parece-un-bullerengue#:~:text=El%20bullerengue%20naci%C3%B3%20en%20el,grandes%20ambiciones%20y%20cruentas%20guerras>.

Cartier-Bresson, H. (1952). *El instante decisivo*. En Fontcuberta, J. (Ed.), Estética fotográfica: Una antología (pp. 221-236). Editorial Gustavo Gili, SL.

White, M. (1952). *El ojo y la mente de la cámara*. En F. (Ed.), Estética fotográfica: Una antología (pp. 237-244). Editorial Gustavo Gili, SL.

White, M. (2011). *El beso de judas*. Editorial Gustavo Gili, SL.

Barthes, R. (1980). *La cámara lúcida*. Editorial Paidós.

Lombardi, K., (2007). *Documentario Imaginario Novas potencialidades na fotografia documental contemporânea*. <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/FAFI-7TBQHM/1/wordtotal.pdf>

Diseño Fotográfico: El Lenguaje del Diseño Gráfico y la Fotografía

Dr. Edgar Osvaldo Archundia Gutiérrez

Profesor de Carrera Asociado B, Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

El origen de la relación entre la fotografía, el diseño gráfico y la comunicación visual se remontan al mismo nacimiento de la cámara fotográfica. Así encontramos en el pictorialismo, en la fotografía pura; el germen que habrá de elevar a estatus de arte a la obra creada con una cámara. Las vanguardias de los principios del siglo XX dotaran a la imagen fotográfica de los elementos experimentales y perceptuales precisos para que los fotógrafos den rienda suelta a su forma particular de vivir el momento, de expresar sus emociones y de crear con la totalidad de su ser.

El constructivismo soviético y teutón le darán a la fotografía un aspecto utilitario, surge el arte para el pueblo y la fotografía funciona para hacer carteles sociales, culturales y publicitarios. El fotografismo y la fotografía subjetiva aportan un grano de arena más para llegar al fotodiseño, un sincero intento por clarificar la relación entre el lenguaje del diseño y la fotografía. No será sino hasta el advenimiento del diseño fotográfico que esta intrínseca combinación se vislumbrará como una verdadera amalgama creativa.

Palabras Clave: Pictorialismo, fotografismo, fotodiseño, diseño fotográfico.

Abstract:

The origin of the relationship between photography, graphic design and visual communication dates back to the birth of the photographic camera. This is how we find in pictorialism, in pure photography; the germ that will elevate the work created with a camera to the status of art. The avant-garde of the early 20th century provided the photographic image with the necessary experimental and perceptual elements so that photographers could give free rein to their particular way of living in the moment, expressing their emotions and creating with the totality of their being.

Soviet and Teutonic constructivism gave photography a utilitarian aspect, art for the people emerged and photography worked to make social, cultural and punitive posters. Photographism and subjective photography contribute another grain of sand to reach photodesign, a sincere attempt to clarify the relationship between the language of design and photography. It will not be until the advent of photographic design that this intrinsic combination will be seen as a true creative amalgam.

Keywords: modern painting, fragmentation, assemblages, Art Brut, wars.

La aparición de la fotografía constituyó una verdadera revolución en la forma de obtener imágenes, verlas, conservarlas y reproducirlas. Gracias a la imagen fotográfica, se abrió la posibilidad de que la gente común de los pueblos y ciudades pudieran hacerse de un retrato, de un recuerdo y de un tesoro visual que conservara la memoria del ser humano.

Como es sabido, la fotografía posee un alto nivel de iconicidad con respecto a otros medios; la imagen fotográfica representa al sujeto, sustituye al motivo en lugar de su presencia física, nos remite a pensar que lo contenido en la imagen es idéntico a la escena atrapada en la superficie bidimensional; estas nociones de representatividad, sustitución y mimesis, de imitación o copia fiel, constituyen parte de las características intrínsecas al medio fotográfico.

La fotografía, además de lo mencionado, puede alterar lo que se aprecia a través del visor: dependiendo del ángulo de toma o punto de vista de quien opere la cámara, la focal que sea utilizada, la luz que domine el ambiente, la velocidad de obturación, el número f seleccionado y la sensibilidad ISO previamente ajustada en los parámetros de la cámara, dan cuenta también de aspectos concernientes al medio fotográfico, y que son propios del medio.

Si bien la fotografía como tal fue concebida como un medio para sustituir los grabados en piedra solnhofen conocidos como litografías; Niepce no se imaginó siquiera que su –entonces nuevo invento– iba a revolucionar para siempre la manera de hacer retratos y dejar sin empleo a muchos pintores y miniaturistas de la época. Es en este entorno donde estos primeros fotógrafos que se ganaban la vida haciendo retratos comienzan a percatarse que la imagen fotográfica podía ofrecer más alternativas que la mera reproducción que

los rostros de quien posara frente al objetivo de la cámara.

Así mismo, hay que mencionar el ataque virulento de los artistas, quienes veían en el medio fotográfico un rival que les estaba quitando el sustento, que denostaban las imágenes logradas con una herramienta mecánica y que, aparentemente, solo se requerían ciertos ajustes para conseguir un retrato.

Por otro lado, también tenemos el caso de pintores que se valían del medio fotográfico para dotar de más detalle y realismo a sus cuadros. Otros tantos estaban en contra de la fotografía y a escondidas tenían a un amigo fotógrafo que les hacía tomas, que después serían utilizadas para hacer sus cuadros. Degas y Delacroix están entre estos últimos, sus pinturas tienen como referencia una foto, así los retratos y cuadros de bailarinas es notoria la perspectiva de la lente de la cámara fotográfica.

Pero no solo la pintura se sirve de la fotografía; cuando este medio se va asentando y su progreso ya no se puede detener por nadie, aparecen fotógrafos deseosos de que sus fotografías puedan ser consideradas una obra de arte y ser dignas de ser exhibidas en los grandes salones y sitios de exposición de cuadros y esculturas.

De la mano de Peach Robinson, Emerson, Julia Cameron, Rejlander, surge la inquietud de elevar a estatus de arte a la fotografía; nace entonces lo que se considera el primer movimiento netamente fotográfico: el pictorialismo. Aquí la expresión visual fotográfica es rebasada por la visión particular de cada autor, la máquina fotográfica al servicio del ser humano, la entonces considerada una mera herramienta creada por la ciencia, puede ser esgrimida y plasmar los sentimientos de quien la empuña.

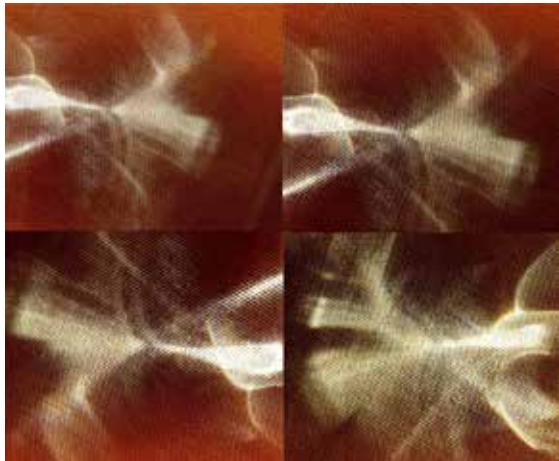


Fig. 1: Archundia, Osvaldo. Fotograma Ángel de Luz (2022)

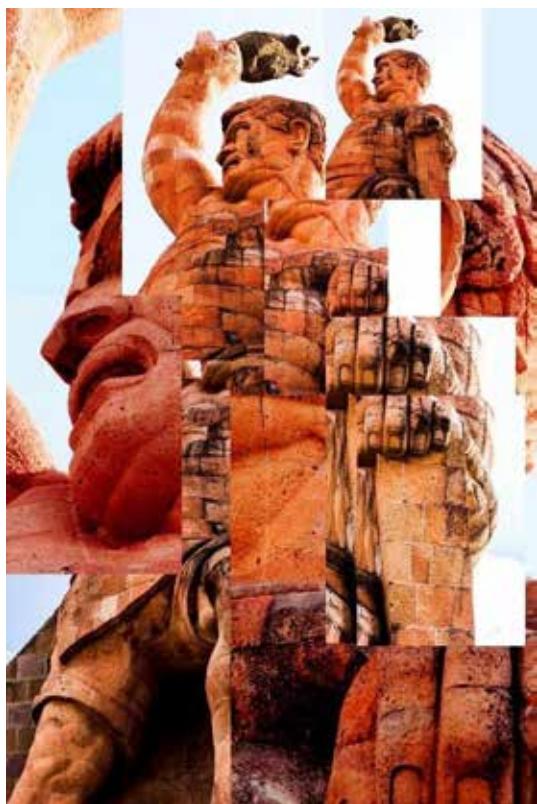


Fig. 2: Archundia, Osvaldo. Fotomontaje: Pípila o Hacia la Libertad (2021)

El pictorialismo se nutre de la pintura y pintores impresionistas, se retoman temas de esta escuela: marinas, paisajes portuarios, escenas del campo, recreaciones con aspecto escénico teatral. Se hace gala de procesos fotográficos que hoy se conocen como procesos antiguos o nobles: cianotipia, goma bicromatada, platinotipia, virados o entonados, etc.

El pictorialismo retoma el lenguaje intrínseco al medio fotográfico y le añade un factor determinante en el progreso fotográfico: se comienzan a usar las reglas de composición del dibujo, el grabado y la pintura. En este sentido, logran fusionar el lenguaje compositivo de las artes visuales en armonía con los aspectos técnicos, mecánicos y ópticos de la imagen fotográfica.

Como contraparte al pictorialismo surge el movimiento de la fotografía pura, que sienta nuevamente a los fotógrafos a revalorar las cualidades del medio y a exaltarlos. De estos dos movimientos surgen todos los géneros fotográficos que conocemos, de estas dos vanguardias fotográficas se han de nutrir los movimientos artísticos del siglo XX. Hemos de encontrar experimentación visual en la fotografía en el futurismo, dada, surrealismo, constructivismo ruso y alemán.

De estos es en el constructivismo que advertimos la utilización de la fotografía con fines prácticos, con fines precisos de informar y comunicar. Eleazar Lissitzky y Alexander Rodchenko aplican la fotografía con fines de comunicación social y publicidad dirigida al pueblo soviético. Combinan la actividad de diseñar carteles y anuncios, teniendo como principal protagonista a una imagen fotográfica en combinatoria con tipografías; es lo que (Costa, 2014) llama “el binomio imagen- texto”. Aplican en sus diseños fotogramas, fotomontajes, collages, etc.

La influencia del constructivismo soviético llega a Alemania y es en la Bauhaus de Weimar primero y luego ya en Dessau, que, gracias a Moholy-Nagy, quien, sumándose a la actividad proyectual del diseño gráfico, realiza arte utilitario y también crea promocionales

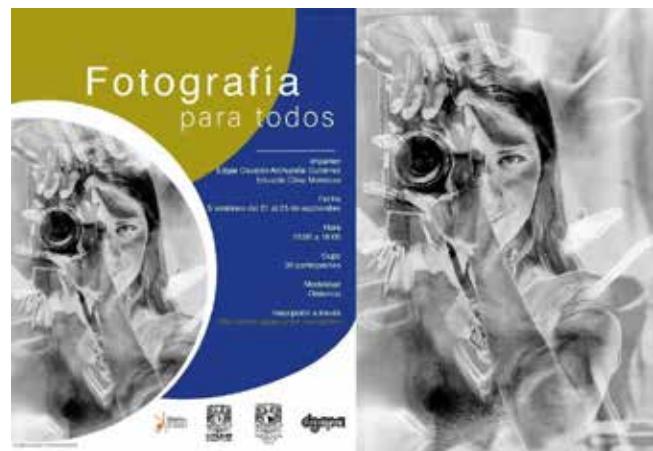
publicitarios, artísticos y sociales para periódicos, revistas y medios de comunicación de la época.

Después de la Segunda Guerra Mundial y con el ambiente artístico muy deteriorado, surge una figura fundamental para el desarrollo de la conjugación de la fotografía y el diseño gráfico: Otto Steinert hace renacer de las cenizas del conflicto bélico a la fotografía alemana y europea con los postulados de la fotografía subjetiva. Este nuevo movimiento hace surgir también en terreno teutón al fotografismo.

En el fotografismo se recurre al uso de texturas, de grafismos fotográficos para crear obra tanto artística como utilitaria. El intento formal de establecer las bases de la relación entre el lenguaje de la fotografía con el diseño, lo encontramos con el trabajo teórico-práctico de Joan Costa y Joan Fontcuberta; en su texto *Fotodiseño* (1990), desmenuzan semánticamente las posibles variantes para entender la compleja combinación de los lenguajes del diseño gráfico y la fotografía. Hacen un ejercicio práctico de creación fotográfica para una cadena comercial en Madrid, diseñan fotografías que utilizarán en artículos promocionales para esta tienda y encasillan la manifestación del fotodiseño al diseño de imágenes hechas a base de experimentación visual con luz coloreada, dejando a un lado cualquier otra forma de diseñar con fotos. Olvidan al fotografismo, al pictorialismo y si no son fotos hechas con expresiones lumínicas no entran en el concepto del fotodiseño.

Con el advenimiento del diseño asistido por computadora y el desarrollo de los medios digitales para diseñar gráficos, sus postulados son rápidamente rebasados; no obstante, se agradece el intento de ellos por ser punto y aparte en la línea de investigación del diseño fotográfico. Quedándose corto el concepto de fotodiseño y siendo el de diseño fotográfico más acorde a los

tiempos actuales, puesto que acepta cualquier manifestación fotográfica que le sea de asistencia y servicio al diseño gráfico y a la comunicación visual. No menosprecia ningún movimiento artístico que involucre a la fotografía como medio de expresión y comunicación.



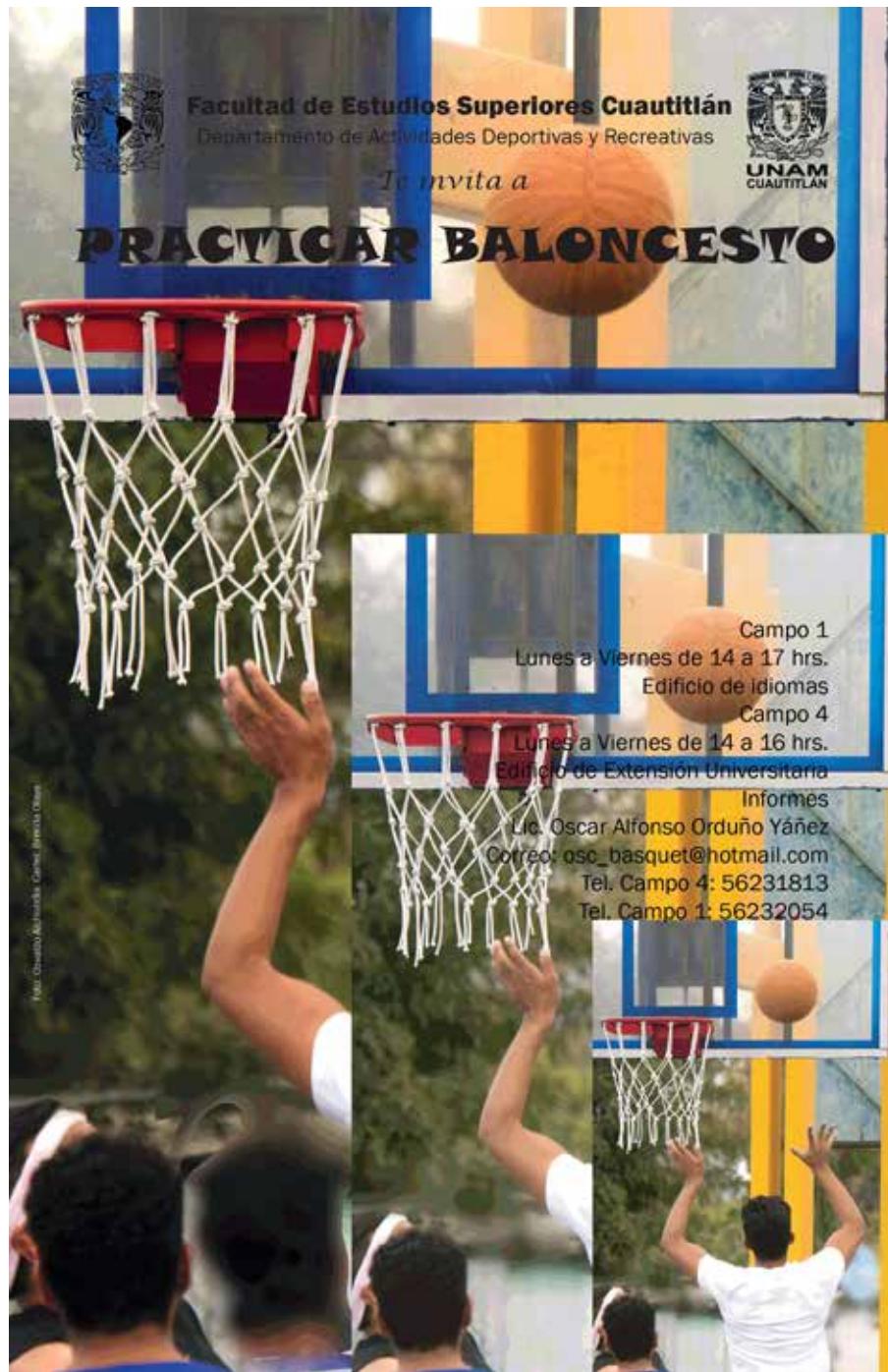
Fotografía 3: Archundia, Archundia, Osvaldo. Diseño fotográfico-Cartel Fotografía para todos (2022)
Ejemplo de la creación fotográfica utilitaria para un diseño gráfico, diseño fotográfico para el curso de la Dirección de Asuntos del Personal Académico-Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán-UNAM

El diseño fotográfico ha de permitir que el lenguaje propio del diseño y la comunicación visual se inserte en la producción de imágenes fotográficas, donde el diseño ha de ser quien aporte elementos de composición y de comunicación, en donde la conjugación de los lenguajes de ambas disciplinas han de permitir la creación fotográfica y de diseño capaces de solucionar con eficacia problemas que atañen al diseño, en donde la imagen fotográfica utilitaria ha de ser la protagonista.

Así el medio fotográfico se enriquece y aumenta su potencial al hacer uso del lenguaje del diseño: punto, línea, plano, gradiente, retículas, planos seriados, repetición, superposición, transparencias, toque, degradados de color, peso, texturas visuales, etc.



Fotografía 4: Archundia, O. Andrade E.-Díaz N. Diseño fotográfico-Cartel Cuida tu salud (2020).
Diseño fotográfico para la campaña universitaria FESC-UNAM “Cuídate a ti mismo”



*Fotografía/Diseño 5: Archundia, Osvaldo-Olaya, Brenda. Diseño fotográfico-Practica Baloncesto (2020)
Diseño fotográfico para la campaña universitaria del Departamento de actividades deportivas y recreativas FESC-UNAM*



Fotografía/Diseño 6: Archundia, Osvaldo-Arredondo, Alejandro. Diseño fotográfico-Cartel Fútbol Americano (2020)
Diseño fotográfico para la campaña universitaria del Departamento de actividades deportivas y recreativas FESC-UNAM

El diseño fotográfico se erige entonces como una magnifica combinatoria en la creación de fotografías utilitarias al servicio del ser humano en su afán de entablar un dialogo con un espectador, informar, comunicar y transmitir mensajes que sean certeros en beneficio de la sociedad, la cultura y en su caso también para publicitar un bien o un servicio. El diseño fotográfico no limita ninguna manifestación visual y, si involucra cualquier tipo de experimentación visual del pasado, del presente y del futuro que habrán de aparecer, en beneficio del ser humano que requiera informarse y ser comunicado eficientemente.

PLANIFICACIÓN FAMILIAR

TE AYUDA A:

Evitar los embarazos no deseados

Menor crecimiento de la población.

Prevención de la infección por el VIH y el SIDA.

Ayudan a prevenir ETS.

Reducir la mortalidad infantil

Reducen la necesidad de recurrir al aborto.



FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES CUAUHTLÁN
SECRETARÍA DE ATENCIÓN A LA COMUNIDAD
DEPARTAMENTO DE SERVICIOS DE SALUD

Fotografía 7: Archundia, O-Andrade E-Bazaldúa G.- Díaz N.-Aranda G. Diseño fotográfico-Cartel Planificación familiar (2020)
Diseño fotográfico para la campaña universitaria “Planificación Familiar”. FESC-UNAM



Fotografía 8: Archundia, O Archundia, O-Andrade E-Bazaldúa G.- Díaz N.-Aranda G. Diseño fotográfico-Cartel Cuida tu seguridad (2020)
Diseño fotográfico para la campaña universitaria FESC-UNAM “Cuideate a tí mismo”

Bibliografía

- Ades, Dawn. (2002). *Fotomontaje*. Barcelona. GG
- Anikst, Mikhail. (1989). *Diseño gráfico soviético de los años veinte*. Barcelona. Gustavo Gili
- Bajac Quentin. (2015). *La fotografía: la época moderna 1880-1960*. Barcelona. Blume (2011). *La invención de la fotografía*. Barcelona. Blume
- Baqué, Dominique. (2003). *La fotografía plástica*. Barcelona. GG
- Barnicoat, John. (1997). *Los carteles su historia y su lenguaje*. Barcelona. GG
- Barthel, Tobias. (1989). *Fotografismo publicitario internacional*. Barcelona.
- GG Berman, David. (2015). *Haz el bien diseñando*. México. Designio
- Breton André. (2013). *¿Qué es el surrealismo?* Madrid. Casimiro
- Bonnici, Peter. (2000). *Diseño con fotografías*. México. Mcgraw Hill
- Catala Pic, Pere. (2015). *Fotografía, arte y publicidad*. Madrid. Casimiro
- Costa Joan. (2008). *La fotografía creativa*. México. Sigma-Trillas (2014). *Diseño y publicidad*. México. Trillas (1990). *Fotodiseño*. Barcelona. GG
- De Michelli, Mario. (2000). *Las vanguardias artísticas del S. XX*. Madrid. Alianza
- Fiedler Jeannine, et al. (2006). *Bauhaus*. Barcelona. H.F. Ullmann.
- Fontcuberta, Joan. (2007). *Estética fotográfica*. Barcelona. GG (1997). *El beso de judas: Fotografía y verdad*. Barcelona. GG
- Hullbert Allen. (1995). *Diseño fotográfico*. Barcelona. GG
- Moholy-Nagy Lászlo. (1997). *La Nueva Visión*. Buenos Aires. Infinito (2005). *Pintura, fotografía, cine*. Barcelona. Gustavo Gili (2006). *Color in Transparency* Berlín. Bauhaus-Archiv
- Schmoll, Eisenwerth J.A. (2004.) *Fotografía subjetiva: la contribución alemana 1948 – 1963*. Berlín, Institut für Auslandsbeziehungen e.V.

La experiencia visual como efecto y el conocimiento del mundo como su causa

Julián David Martínez Carmona

Profesional en Fotografía de la Fundación Universitaria Bellas Artes

Resumen

La presente reflexión fue expresada originalmente en el texto “Idea incompleta. Meditaciones sobre el concepto de fotografía y su influencia en nuestra percepción de la naturaleza”. Artículo que presenta los hallazgos obtenidos durante la práctica profesional del autor para optar al título Profesional en Fotografía. Esta reflexión examina la siguiente intuición: la fotografía influencia nuestra percepción de la naturaleza. Para dilucidar esta idea se abordó a través del método analítico teorías posmodernas y teorías formalistas. Posteriormente, se analizó la relación de estos discursos con la creación, difusión, uso y visualización de las imágenes fotográficas que comúnmente se asocian al campo de la naturaleza, esto con el fin de precisar cómo se afecta e impacta nuestra relación con la naturaleza por la manera en que es representada fotográficamente. Durante el análisis, al considerar que por cada ser existe una visión única del mundo, se infiere que estandarizar modos de observar y explorar fotográficamente la idea de naturaleza significa un sesgo en nuestro entendido de la misma. Así que se propone, a modo de manifiesto, un método lo suficientemente abierto para acercarse a la comprensión de la naturaleza por medio de la fotografía, desde la singularidad y autenticidad de cada mirada.

Palabras clave: Fotografía, representación, naturaleza, percepción, arte, mirada, visión, manifiesto.

Abstract

This reflection was originally expressed in the text “Incomplete Idea: Meditations on the Concept of Photography and Its Influence on Our Perception of Nature.” The article presents findings from the author’s professional practice towards obtaining a degree in Photography. The reflection explores the intuition that photography influences our perception of nature. To elucidate this idea, it employs an analytical method that engages postmodern and formalist theories. It then analyzes how these discourses relate to the creation, dissemination, use, and visualization of photographic images commonly associated with the natural world, aiming to clarify how our relationship with nature is affected and impacted by its photographic representation.

Throughout the analysis, considering that each being has a unique view of the world, it is inferred that standardizing modes of observing and photographically exploring the idea of nature biases our understanding of it. Therefore, the article proposes a manifesto for an open method to approach understanding nature through photography, emphasizing the singularity and authenticity of each perspective.

Keywords: Photography, representation, nature, perception, art, gaze, vision, manifesto.

La experiencia visual como efecto y el conocimiento del mundo como su causa

La meditación que comparto a continuación comprende mi entendido de la fotografía y como a partir de este medio me acerco a la compresión de la naturaleza. Una meditación animada por la siguiente intuición: la fotografía influencia nuestra percepción de la naturaleza. Intuición que guía mi insaciable curiosidad por la experiencia visual como efecto y el conocimiento del mundo como su causa; un conocimiento que emana de una única fuente: la naturaleza. Dicha curiosidad, vestigio innato de aquellos años en los que a través del juego y la imaginación dotaba de sentido la vida, fue avivada por la disposición infantil que experimenté al accionar una cámara fotográfica; un objeto que incita hacerse niño, admirarse de todo, percibir por doquier, una extensión del cuerpo que entremezcla ver, sentir y pensar. Fascinado por esta vivencia, comencé con una cámara a explorar de nuevo el mundo. Si bien, en el pasado había observado imágenes fotográficas, su hacer era algo que desconocía completamente, por lo que di mis primeros pasos, es decir, hice las primeras fotografías desde una aparente libertad. Motivado por la emoción del descubrimiento, jugaba a unificar el ver, sentir y pensar en una imagen sin atender a reglas. Con el tiempo, las incógnitas, los misterios y los problemas que esta forma de aprehender el mundo comprende empezaron a surgir junto a la necesidad de esclarecerlos. Si la fotografía me ayuda a entender el mundo, debo en consecuencia entender el mundo de la fotografía.

Desde entonces, emprendí rigurosamente a indagar acerca de la fotografía, en esencia, contemplar el acto de aprehender el mundo en una imagen, de darle forma a la mirada. Al poco tiempo, la similitud que en principio experimenté entre el hacer fotográfico y el ánimo infantil comenzó a desvanecerse. Por alguna razón, a

medida que observaba las imágenes de otros, el juego se convertía en cacería. Una búsqueda de formas predeterminadas de visualizar el mundo, establecidas socialmente como normas, que pese a ampliar mi entendido de la fotografía, condicionaron mi hacer fotográfico. Había incorporado esquemas visuales que, a modo de frontera, limitaban mi forma de explorar y conocer el mundo, de acercarme a la compresión de la naturaleza. Así, atrapado entre normas, volví como quien olvida algo en el camino, a las fotografías que en su momento suscitaron en mí el estado infantil que anima mi curiosidad. Fotografías de las que emerge una extrañeza que guardo como guía de un viaje; estaciones en el camino a las que vuelvo cada vez que me pierdo en la normalidad.

Al hacer fotografía con la intención de explorar el mundo podemos sentir que somos libres de aprehender imágenes del exterior según nuestra singularidad, de darle forma a nuestra mirada, pero de alguna manera, estamos sujetos a todo aquello que constituye y configura lo fotográfico. Desde el accionar de una cámara hasta apreciar una imagen fotográfica. Siendo el accionar de la cámara la menor coerción, dado que, más allá de que puede operarse automáticamente, esta funciona conforme a un conjunto de elementos (velocidad de obturación, apertura del diafragma, sensibilidad del sensor, entre otros aspectos técnicos) que, al combinarse ofrecen infinidad de posibilidades acotadas solo por la imaginación. En otras palabras, existen múltiples universos visuales potencialmente susceptibles de manifestarse como imágenes fotográficas. Ahora bien, la imaginación está estrechamente vinculada a la experiencia de cada ser y al contexto en el que este se desarrolla, por lo que, al hacer fotografía con la intención de explorar el mundo, no solo atendemos a la combinación de elementos técnicos, sino a todo aquello que conocemos de

la fotografía y de la forma que aprehendemos del exterior. Cuanto más amplia es la experiencia, más profundo y complejo será el universo visual.

En ocasiones, la manifestación de un universo visual entraña el espíritu de la época, a tal grado, que su expresión fotográfica representa, además de una experiencia particular, el sentir y pensar de un determinado grupo social. El resultado final de este universo integra el ámbito individual con el colectivo, dando forma a una visión compartida acerca del mundo. Las imágenes fotográficas se acomodan a una estructura cultural y envuelven, al mismo tiempo, la subjetividad de quien las crea y de quien las observa, de modo que son apreciadas como un símbolo por medio del cual dotamos de sentido y significación al mundo. Así, en un intento por dar respuesta a los misterios de la vida, las cualidades que reposan sobre estas imágenes son, por consenso, instauradas como principios de representación (estructuras preformadas compuestas por figuras, colores, texturas, entre otros elementos visuales relacionados) que nos ayudan a interpretar y transmitir la visión compartida que este universo representa. Es a partir de estas visiones que definimos objetos y abstracciones, deducimos sistemas de referencia, estructuramos sistemas de creencias y decidimos cuestiones como el bien supremo o los principios de la vida.

Hacer y observar fotografías con la intención de explorar el mundo, implica establecer una relación de conocimiento con el mismo. Relación que iniciamos desde el contexto socio histórico al que pertenecemos, por consiguiente, desde las visiones compartidas que lo fundamentan. Visiones que actúan como una especie de memoria colectiva, ya que comportan como complejión unitaria, las experiencias que les dieron origen, las interpretaciones y valoraciones de estas experiencias y las acciones deliberas

que suscitaron su forma. Visiones que, al pasar de generación en generación, pueden: ampliarse o consolidarse según se conserve o enriquezca dicha complejión unitaria (es decir, la conexión y fluidez entre la experiencia (el sentir, el pensamiento y la acción); o, reducirse y perderse en la medida que esta unidad sea fragmentada. De ahí que encontremos, en el primer caso, visiones que trascienden tiempos históricos y culturas, donde se está abierto a la verdad de las cosas y, en el segundo caso, visiones que pueden llevar al relativismo y derivar en dogmas o ideologías.

Al hacer fotografía participamos activamente en la ampliación, consolidación, reducción o pérdida del sentido y significado de aquello que aprehendemos del exterior. Dado que, para expresar nuestros contenidos cognitivos y afectivos (emociones, sentimientos, ideas, conceptos o nociones) en imágenes fotográficas, partimos del uso y la reproducción de principios de representación instaurados socialmente como bases para materializar, interpretar y transmitir visiones acerca del mundo. Si bien, hoy día se crean universos visuales que amplían o consolidan nuestro conocimiento, existe una tendencia general a adoptar ciertos principios de representación, estructuras preformadas, esquemas visuales o reglas de composición como formas únicas de visualizar y aprehender imágenes del exterior. Al hacer fotografía sintiendo, sin pensar, pensando, sin sentir o sin sentir ni pensar, arriesgamos el significado de nuestras visiones acerca del mundo, en consecuencia, los fundamentos de nuestra percepción y comprensión del mismo.

Quizás, la visión compartida más afectada por la reducción o pérdida del significado es la de naturaleza. Si observamos las imágenes fotográficas que comúnmente asociamos a esta idea, podemos identificar que sobresalen cuatro grandes dimensiones a partir de las cuales

acercarnos a la compresión de la naturaleza a través de la fotografía. Dimensiones que he denominado de la siguiente manera: la científica, la artística, el reporterismo gráfico y la afición. Los límites de estas dimensiones son permeables y existen todo tipo de divergencias y fusiones, no obstante, en cada dimensión se han estandarizado modos de crear, difundir, usar y visualizar las imágenes fotográficas. Al profundizar el tiempo necesario en estas imágenes, nos daremos cuenta de que, por un lado, existe una división entre el ver, sentir y pensar la naturaleza, una idea que es al mismo tiempo sentida y pesada, puesto que somos naturaleza pensando la idea naturaleza. Por otro lado, si consideramos que por cada ser existe una visión única del mundo, es evidente que estandarizar formas de presentar y representar fotográficamente la idea de naturaleza significa un sesgo en nuestro entendido de la misma.

Solo con atender al significado compartido más amplio de la idea de naturaleza: la esencia de cada cosa y su forma peculiar de existir, podemos inferir que cualquier representación visual de la naturaleza será siempre una representación incompleta, ya que esta se acerca a su forma en la unidad de miradas conectadas a esta idea. Mientras más miradas sean expresadas, más cerca estaremos de la comprensión de la naturaleza: fuente de todo conocimiento. Por consiguiente, el asunto radica en darle forma a nuestra mirada, una mirada que se construye en el encuentro con uno mismo y con el otro. Un proceso activo de autoconocimiento que nos permite esclarecer nuestra autenticidad. Un acto que, a mi juicio, podemos desarrollar a través de la fotografía.

En el Anexo 1. Manifiesto. comparto el camino que he seguido para darle forma a mi mirada. Un camino sustentado por la intuición que anima esta meditación: la fotografía influencia nuestra percepción de la naturaleza. Mediante un

manifiesto expongo el entramado de principios que he seguido para acercarme a la compresión de la naturaleza desde la fotografía. Un ecosistema de ideas, experiencias y acciones que surge de: explorar el complejo de ideas (léase también imágenes) que soporta la fotografía; reflexionar sobre mi concepción del medio; interpretar los métodos y formas de crear, difundir, usar y visualizar las imágenes fotográficas (incluyendo mi método); e intentar precisar la relación entre fotografía, percepción y nuestras ideas acerca de la naturaleza. La construcción de este manifiesto es la vivencia de cada principio que lo define y, en este sentido, además de ser una expresión de mi entendido acerca del medio fotográfico, es también un reflejo de mi forma de acercarme a la comprensión del mundo y atender los enigmas de la vida. Es decir, es una huella de mi personalidad, un signo de que mi sentir, pensar y actuar ya está en otra parte. Sin embargo, los principios expuestos no son estáticos o inerciales, por el contrario, son dinámicos, puesto que están creados para responder, en esencia, a tres fuerzas: la curiosidad, la emancipación y la autenticidad (en consecuencia, a la diversidad). El manifiesto es un método, una guía, un sistema vivo para darle forma a la mirada. Un camino lo suficientemente abierto como para ser adoptado por cualquier persona que busca explorar y observar el mundo a través de la fotografía.

Anexo 1. Manifiesto

A través del siguiente manifiesto y su aplicación en la creación fotográfica expongo el entramado de principios que he seguido para acercarme a la compresión de la naturaleza desde la fotografía. Un ecosistema de ideas, experiencias y acciones que surge de: explorar el complejo de ideas (léase también imágenes) que soporta la fotografía; reflexionar sobre mi concepción del medio; interpretar los métodos y formas de crear,

difundir, usar y visualizar las imágenes fotográficas (incluyendo mi método); e intentar precisar la relación entre fotografía, percepción y nuestras ideas acerca de la naturaleza. La construcción de este manifiesto es la vivencia de cada principio que lo define y, en este sentido, además de ser una expresión de mi entendido acerca del medio fotográfico, es también un reflejo de mi forma de acercarme a la comprensión del mundo y atender los enigmas de la vida. Es decir, es una huella de mi personalidad, un signo de que mi sentir, pensar y actuar ya está en otra parte. Sin embargo, los principios expuestos no son estáticos o inerciales, por el contrario, son dinámicos, puesto que están creados para responder, en esencia, a tres fuerzas: la curiosidad, la emancipación y la autenticidad (en consecuencia, a la diversidad). El manifiesto es un método, una guía, un sistema vivo para darle forma a la mirada. Un camino lo suficientemente abierto como para ser adoptado por cualquier persona que busca explorar y observar el mundo a través de la fotografía.

Manifiesto

1. Ser conscientes del dispositivo fotográfico: consiste en reconocer e intentar esclarecer el complejo de ideas (léase también imágenes) que soporta la fotografía. Esto es, el conjunto de elementos que define el medio fotográfico y el entramado que los une. Si bien, parece una tarea interminable y más si consideramos que el dispositivo fotográfico constantemente se está reconfigurando, el asunto radica en la ampliación continua de nuestro conocimiento acerca del medio. Explorar el mundo a través de la fotografía es una actividad mediada por los saberes que configuran dicho dispositivo. Un dispositivo que tiene la capacidad de orientar, moldear, condicionar, determinar o limitar nuestro entendido de la realidad. Ser conscientes del dispositivo fotográfico es una manera de

emanciparnos de las formas dominantes de observar y entender el mundo desde la fotografía, es optar por aprehender imágenes del exterior desde nuestra singularidad para darle forma a nuestra propia mirada.

2. Entender la fotografía como una forma de aprehender el mundo: para incorporar este principio debemos atender a la raíz del verbo aprehender, el cual viene del latín apprehendere, que significa, tomar, agarrar. Raíz de la que también procede el verbo aprender. Hacer y observar fotografías es, en esencia, aprehender información lumínica del exterior, una información que al ser interpretada se transforma en conocimiento. Un conocimiento que puede: darse por sí mismo, es decir, sin haber reflexionado (como cuando diferenciamos un color de otro) o, puede darse luego de reflexionar, esto es, el conocimiento que adquirimos después de haberlo buscado metódicamente. Considerar la fotografía como una forma de aprehender el mundo implica reconocer que esta refiere a la adquisición de conocimiento y, por consiguiente, reconocer que el medio fotográfico no es ajeno a cuestiones fundamentales de la vida ante cuya solución podamos permanecer indiferentes.

3. Atención plena al caminar: es llevar a nuestro estado una disposición infantil en la que la más mínima cosa suscite en nosotros una pregunta, un misterio o una incógnita. Es caminar, deambular, errar, moverse, avanzar, admirándose de todo y percibiendo por doquier. Es observar intensamente sin condicionar nuestra atención, sin juzgar o valorar cualquier estímulo que se pueda presentar.

4. Estimar, discernir y confiar en la intuición: consiste en valorar los detonantes que al caminar nos impulsan a activar el aparato fotográfico. Es detenerse a considerar si la imagen que estamos próximos a aprehender del exterior, es una imagen que responde a las formas dominantes de

entender el mundo a través de la fotografía o una imagen que responde a nuestra propia singularidad, una imagen que los demás aún no pueden ver.

5. Activar el dispositivo fotográfico: es unificar la experiencia, el pensamiento y la acción para darle forma a nuestra mirada. Básicamente, activar el aparato fotográfico siguiendo nuestro propio método, nuestro propio dispositivo fotográfico.

Las imágenes que presento en el conjunto de figuras 1. fueron creadas siguiendo en lo posible el manifiesto.



| *Conjunto de figuras 1. Fotografías creadas siguiendo los principios presentados en el manifiesto.*



A. Fotografías creadas siguiendo los principios presentados en el manifiesto



B. Fotografías creadas siguiendo los principios presentados en el manifiesto



C. Fotografías creadas siguiendo los principios presentados en el manifiesto

Rutinas de estudio para la guitarra eléctrica, desde la perspectiva de guitarristas exitosos

Juan Carlos Corrales Giraldo

Magister en pedagogía Musical – UNIR y Maestro en Música con énfasis en Guitarra Eléctrica – FUBA

Resumen

Este artículo se hace con el fin de descubrir las rutinas de estudio y los pensamientos que tienen sobre ellas diferentes profesionales de la guitarra eléctrica, a su vez, se explora las ventajas de la rutina como recurso pedagógico y estrategia de práctica para aprender a tocar la guitarra eléctrica; todo esto, bajo una metodología cualitativa a través de entrevistas semiestructuradas, realizadas a ocho guitarristas eléctricos colombianos, profesionales en diversos campos, que van desde ser intérprete en grandes escenarios, productor musical, profesor universitario, o posicionado con millones de visitas en redes sociales.

Está recopilación de testimonios, se complementa con revisión documental y posteriormente se analizan, comparan y destacan los elementos mencionados en las propuestas de rutina, aportando una base para cualquier estudiante o profesor del instrumento. También se provee con recomendaciones para su uso o el diseño de una rutina propia. En esta exploración se contribuye al entendimiento sobre la rutina de estudio de los profesionales, cómo usan su tiempo para lograr ser óptimos en su práctica, diferentes maneras de abordar la guitarra eléctrica y su estudio diario.

Palabras clave: rutina, guitarra eléctrica, hábitos, práctica, estudio instrumental.

Abstract

This research aims to understand the study of routines and underlying thought processes of diverse professional electric guitarists. It also investigates the benefits of routine as a pedagogical tool and learning strategy for aspiring electric guitarists, all this, employing a qualitative methodology, the study utilizes semi-structured interviews with a diverse group of Colombian electric guitarists working professionally in various fields. These professionals range from concert performers on major stages to music producers, university professors, and even individuals with millions of social media followers.

The testimonials gathered are supplemented by a review of relevant literature and subsequently analyzed, compared, and highlighted in relation to the proposed routines. This comprehensive analysis provides a valuable foundation for both electric guitar students and teachers. Additionally, the research offers practical recommendations for implementing existing routines or designing personalized practice plans. This exploration contributes significantly to our understanding of how professional musicians approach their practice, including time management strategies, different methods for tackling technical challenges, and their overall philosophy towards daily study.

Keywords: routine, electric guitar, habits, practice, instrumental study.

INTRODUCCIÓN

Cualquier persona que estudia un instrumento musical con intención de conseguir cierto nivel, empieza a realizar actividades repetitivas en el tiempo que se convierten en rutinas, estas son entonces parte inherente de la práctica instrumental, con lo cual se deberían abordar de manera especial, remarcando sus particularidades, cómo se diseñan, qué elementos deberían estar contemplados en una buena rutina para el aprendizaje de la guitarra eléctrica y el por qué son beneficiosas para la pedagogía musical y se debería hablar de ella en las lecciones de instrumento.

Sobre todo, en la bibliografía sobre pedagogía musical y en alguna sobre guitarra eléctrica en general, se menciona y se validan las rutinas, ya que ayudan al estudio inteligente, la práctica eficaz y el aprovechamiento del tiempo; sin embargo, luego de mencionadas, no se profundiza en cuales, cómo son, o qué contienen las rutinas seguidas por guitarristas de éxito. Es escasa la bibliografía que hable enteramente de las rutinas exitosas para aprender guitarra eléctrica, cuales han funcionado, algún experimento científico o algo por estilo que ahonde en esas buenas prácticas rutinarias de los instrumentistas de guitarra eléctrica y es una problemática que se extiende a otros instrumentos (Wallick, 2013). Esta falta de sustento científico lleva a los profesores a enfrentar varias problemáticas, como son el sustento de sus propias rutinas y las que van a sugerir a sus alumnos más allá de su propia visión empírica, lleva a los alumnos a enfrentarse a la pregunta de cómo organiza y estudia tanto material disponible y necesario para ser buen guitarrista y para estar en constante avance, qué tiempos, horarios, horas del día o actividades requiere cada tópico, etc. Como músico, se enfrenta al problema de organizar el tiempo para estar en constante evolución musical, social, profesional y personal.

Importancia de la rutina: la cantidad de temáticas que debe abordar un instrumentista, es difícil de discernir y de abordar si no se tienen planes y rutinas que abarquen todo este material, al mismo tiempo ayuda a:

- Desarrollar mejores estrategias pedagógicas para cada elemento de la música implícito en el aprendizaje del instrumento,
- da mayor enfoque e integración del contenido estudiado,
- mejora la calidad y la orientación de la práctica,
- aporta para que el alumno aprenda a aprender,
- incluso es importante para mantener una mejor salud física y mental ya que 75% de los músicos tienen o han tenido problemas físicos y 37% afectan gravemente o incluso los lleva a pausar la práctica (Rosinés, 2010).

Teniendo en cuenta estos antecedentes se entrevistó a 8 guitarristas eléctricos que han tenido éxito en su profesión y que por lo tanto sus rutinas han sido probadas por ellos mismos como exitosas, con el objetivo de descubrir cuáles son las características y pensamientos que estos tienen sobre las rutinas de estudio.

MARCO TEÓRICO Y REVISIÓN LITERARIA

Entendemos la rutina como una estrategia de estudio y una oportunidad para organizar el tiempo, estimulando el desarrollo de diferentes procesos, aprendizajes y conciencias (Syroyid, 2022; Capistrán, 2017; Cogato, 2017; Coricelli, 2015). Existen 4 pilares en el campo de la pedagogía musical que fundamentan la importancia de las rutinas, los cuales son:

- La autorregulación: es decir un modo dinámico en el que el alumno instaura unas metas que rigen su aprendizaje, mientras

regula, observa y vigila su motivación, sus conductas y sus conocimientos, a fin de lograr dichas metas (Valle et al., 2006). Para Capistrán (2017) las rutinas son una de las estrategias básicas e imprescindibles que usa cualquier estudiante que se autorregula y por ende tiene un estudio más efectivo.

“Los seres que se autorregulan, ya sean animales, personas o ecosistemas, dedican gran parte de su tiempo a realizar rutinas repetitivas” (Nachmanovitch, 2013, p. 151). Cuando un alumno planifica su forma de estudiar, crea rutinas, disecciona los contenidos y tiene algún tipo de orden de estudio, da la enorme señal de que se autorregula, por eso es importante que buena parte de enseñar un instrumento sea inculcar rutinas y hábitos de estudio (Pinilla, 2023).

- La Metacognición: “Metacognición se refiere al conocimiento de uno mismo respecto de los procesos cognitivos y sus productos o a cualquier cosa relevante con ellos, por ejemplo: las propiedades de la información o los datos relevantes para el aprendizaje” (Coricelli, 2015, p. 12). Según García (2010), se observa que, en la práctica, los novatos son propensos a pasar directamente a la acción, pero emplean mucho tiempo en la resolución, por otro lado, los expertos dedican más tiempo a construir una representación del problema y a la organización global.

- La práctica Efectiva: La búsqueda de la eficiencia a la hora de practicar debería ser un tema recurrente entre cualquier músico, más aún si este es profesor de nuevas generaciones, no solo transmitir lo que a él le funcionó sino ayudar a cada alumno a mostrarle la mayor cantidad de

estrategias, rutinas y formas de abordar contenidos, de pensar y de planear cuando se estudia (Chang, 2008); de esta manera encontrar efectividad para conseguir más conocimientos y elementos que pueda integrar a su forma de tocar y de hacer música, en últimas, ser un músico más completo y más seguro (Goodrick, 1987).

- La motivación: “Los hábitos de la mente ayudan a generar rutinas, donde la mente está en continuo funcionamiento. Para realizar las rutinas, se necesita partir de una motivación” (Herrero de Campos, 2022, p. 11). La motivación también requiere construcción y es una búsqueda firme, que demanda constancia, rutinas diarias y trabajo. Una vez se consigue, puede ayudar incluso a alargar el tiempo que la persona está dispuesta a practicar y a mantenerse enfocado (Oxendine, 1984).

En la bibliografía sobre guitarra eléctrica destacan 3 autores que fueron consultados para esta investigación y al tiempo fueron citados por los entrevistados, los cuales son:

- Steve Vai (2013): donde habla de una extensa rutina personal con 9 tópicos, ejercicios, escalas, acordes, entrenamiento auditivo, lectura de pentagrama y lectura a primera vista, composición, teoría musical, improvisación, descanso.
- John Petrucci (1996): este tiene un apartado en su libro “Rock discipline” en el que profundiza en sus propias rutinas para abordar la práctica de aspectos técnicos, subdividiendo en 4 secciones de 30 minutos cada una, ejercicios escalares o lineales, arpegios, legato y sweep picking.
- Warnock (2023): aunque no es un artículo científico, Warnock es un Dr. En jazz con énfasis en guitarra eléctrica, que en su blog le da preponderancia a la rutina y explica lo que estas

deberían contener: armonía, melodía, técnica, improvisación, entrenamiento auditivo, repertorio y teoría musical.

Esta bibliografía se complementó con rutinas para otros instrumentos, por ejemplo, Capistran (2017) sugiere esta rutina general para estudiar una obra: selección de obras, análisis, establecer objetivos de corto, medio y largo término, segmentación de las partes, comentarios escritos en la partitura, ejecución de la práctica y autoevaluación. Aunque es valioso rescatar las rutinas usadas por otros músicos, es importante tener en cuenta que solo sirven como referencia, pues difieren mucho las rutinas de un trombonista o un pianista con las de un guitarrista eléctrico, incluso difieren las rutinas seguidas por un guitarrista clásico, con relación a las de otros tipos de guitarra.

METODOLOGÍA

Se siguió un enfoque cualitativo, no experimental, mediante revisión bibliográfica y entrevistas en su modalidad semiestructurada. Las entrevistas se desarrollaron a través de un guion de 5 cuestiones, se procuró no influenciar de ninguna forma las respuestas, se hizo una consulta abierta y se dejó que el entrevistado se explayara sin ninguna interrupción ni complemento, con el fin de adquirir la respuesta más genuina de cada guitarrista. Las preguntas fueron:

1- Desde tu experiencia como músico ¿Cuáles son tus pensamientos sobre la rutina?

2- Como instrumentista de guitarra eléctrica ¿Has usado alguna vez las rutinas de estudio?, ¿las usaste en el pasado mientras estudiabas?, ¿las usas en el presente para practicar? O quizás ¿nunca te han funcionado?

3- Como profesor ¿usas las rutinas con tus alumnos?, ¿hablas de rutinas en las clases?, ¿le

ayudas a tus alumnos a diseñar sus rutinas?, ¿tienes alguna plantilla de rutina que uses con tus alumnos?

4- ¿Qué temáticas fundamentales consideras que deberían estar obligatorias en una rutina de estudio de un guitarrista eléctrico?

5- ¿Conoces bibliografía específica del tema?

Las entrevistas se grabaron en audio y video con previo consentimiento escrito de los entrevistados y transcritas en Word. Posteriormente se analizaron profundamente en búsqueda de respuestas tanto coincidentes como divergentes, al tiempo que estas se tomaron como herramienta para rescatar otros datos y conceptos únicos e interesantes que se pudieran incorporar en la investigación. Las entrevistas en audio y sus respectivas transcripciones completas pueden ser visualizadas en el siguiente link: <https://drive.google.com/drive/folders/1VVApwFx2Ma5hPmZdarVynRJfPk-frX3h?usp=sharing>



Los entrevistados fueron ocho guitarristas eléctricos profesionales colombianos; entre los criterios que se tuvieron en cuenta para la selección, está el que tuvieran vasta experiencia tanto en el ámbito performativo como pedagógico, que hayan pisado importantes escenarios como guitarristas.

Los perfiles elegidos entre sí son diversos gracias a las múltiples posibilidades y campos laborales que ofrece el medio hoy en día, tratando de que no se excluya alguna visión importante o una perspectiva que sea emergente.

Algunos vienen desde el mundo académico, con especializaciones y doctorados en la interpretación de la guitarra eléctrica de universidades en el exterior, otros son reconocidos en el medio colombiano por sus discos, performance, su nivel instrumental, así como por el legado que vienen construyendo en la escena de la guitarra eléctrica colombiana; otros han sido patrocinados por marcas de guitarras y pedales, tienen altos números en redes sociales, con videos que alcanzan los millones de visitas y son músicos activos en muchos escenarios de la región; en otra categoría están los que son conocidos por sus procesos pedagógicos en universidades, pero a la vez cuentan con sus proyectos musicales, han hecho parte de bandas representativas de rock, heavy metal, o músicas populares y también son guitarristas activos en la escena; por último, un representante de la figura guitarrista-productor, su mayor actividad es produciendo discos para otros artistas, actúa como multiinstrumentista en las grabaciones, arreglista, a la vez que se encarga de producir canciones y discos para otros artistas en muchos géneros musicales diversos.

RESULTADOS Y CONCLUSIONES

Se coincide en que hay un concepto propio sobre las rutinas, cada autor o músico, tiene su propia visión, de acuerdo a su experiencia particular, se ha hecho uso constante de sus rutinas a través del tiempo como manera de poder adquirir buen nivel con el instrumento. Se pudo constatar que es beneficioso el uso de rutinas para el aprendizaje y la pedagogía musical, no se encontró ningún documento ni opinión que rebatiera este argumento, ni algún testimonio que dijera que

usarlas le haya traído problemas de ningún tipo. Por el contrario, se concuerda en que es la mejor manera de diseccionar la cantidad de contenido que debe estudiar una persona para ser un guitarrista completo, evitando perderse entre la tanta información disponible y “obligatoria” que hay por asimilar.

Se encontró que muchas veces se delega el estudio de la guitarra eléctrica en métodos para otros instrumentos, lo cual hace que haya falta de material científico, ninguno de los entrevistados ni la bibliografía, basa sus rutinas en métodos probados, ni estudios científicos más allá de su propia experiencia y su propio sentir; lo que hace que exista falta de confianza por parte de los profesores hablando del tema, todos exponen sus rutinas y cómo la siguen, pero no se comprometen a compartir la fundamento que sustenten su funcionalidad, ni saben de ninguna manera si va a servir con sus alumnos u otros estudiantes, lo que transfiere esa falta de confianza a los alumnos, quienes no saben si la rutina compartida por su profesor es realmente efectiva, o si va acorde a sus propias metas y objetivos.

Tras establecer un diálogo entre los entrevistados y la demás bibliografía, se generó la discusión y extrajeron tanto puntos de vista como conceptos clave.

- Sugerir rutinas mentales para el tiempo “muerto”. Incluso crear una rutina para implementar en la práctica mental mientras se viaja de un lugar a otro (Pérez, 2023; Pinilla, 2023).
- La universidad con el péñsum académico y la cantidad de asignaturas pertinentes y no tan pertinentes, pueden cortar fluidez al estudio. Generan estrés, pueden llegar a desmotivar, es importante ayudar a diseñar rutinas para el estudio concreto y también para mostrar a los alumnos cómo integrar todas las temáticas y el aprendizaje

(Giraldo, 2023; Peralta, 2023; Vásquez, 2023).

- Ver la rutina como una manera en que el individuo se mantiene en forma, listo para tocar en cualquier momento, estar presto como un deportista, con el cuerpo preparado y caliente para tocar, prevenir lesiones y mantener la mente alerta.
- La guitarra es un instrumento popular y que tiene facilidades para aprenderse de manera física, lo que hace que el alumno se aleje rápidamente de la práctica consciente y mental.
- La rutina puede servir para manejar la constancia y desarrollar la paciencia, algo fundamental en el aprendizaje de un instrumento, pues todo el conocimiento se va adquiriendo de manera acumulativa (Borrero, 2023; Pérez, 2023; Zapata, 2023).
- Hay elementos musicales, que no importa el interés propio del estudiante, son necesarias; la más recurrente, conocer el instrumento (tener claras las notas en todo el diapasón) (Vásquez, 2023).
- La rutina sí puede llevar a la monotonía, de ahí la importancia de la franqueza consigo mismo y el autoconocimiento (Borrero, 2023; Zapata, 2023).
- Muchas veces los guitarristas dedican mucho más tiempo a las cosas que mejor hacen y eso es una problemática muy común (Borrero, 2023; Peralta, 2023; Pérez, 2023). Hay que ayudar al alumno a que evite caer en dicha práctica.
- La rutina dependiendo el nivel del estudiante, debe ser un poco más estricta, porque el alumno no tiene la experiencia, ni el criterio suficiente para diseñarla enteramente (es algo que está en proceso de desarrollo).
- La práctica tiene que ser decidida, efectiva, ordenada; pero, sobre todo, constante.
- La falta de tiempo para estudiar puede ser un problema, una solución es fraccionar la práctica en rutinas muy cortas de 5 minutos, donde se concentre en un aspecto. Sumando fragmentos de 5 minutos, seguramente se hace un tiempo importante al día (Peralta, 2023).
- Ser un poco psicorrígido puede funcionar para practicar ciertos aspectos que de otra forma no se estudiarían.
- Es importante no desconocer lo clásico (métodos existentes, tradicionales, puntos de vista de compositores, profesores y pedagogos de épocas anteriores).
- Hay que diseñar rutinas que aterricen todo a la práctica con el instrumento, el concepto por sí solo no vale y se nota con muchos alumnos egresados de universidades que manejan conceptos y/o teoría, pero no lo pueden demostrar con su instrumento (Borrero, 2023; Peralta, 2023; Vásquez, 2023).
- No basta con dar rutinas donde se mencionen los elementos a trabajar en ella, hay que adentrarse en cada tópico y discutir cómo y por qué lo van a trabajar con cierta estrategia.
- Enfocar las rutinas; diseñarlas dependiendo el rumbo y volcar todo su plan a conseguir objetivos muy específicos. Incluso diseñar diversas formas de rutina para cumplir metas y objetivos, o para ser “libre” y explorar; “después de un tiempo mi rutina era mucho más enfocada en el video que iba a grabar” (Escobar, 2023, p. 2).

Uniendo en un diálogo todos los actores y materiales incluidos en esta investigación, las rutinas de un guitarrista eléctrico deberían contener:

LECTURA: melódica, armónica, cifrado. Lectura a primera vista y lectura de obras para diferentes instrumentos o para guitarra clásica. De hecho, en otros instrumentos es lo primero que el profesor hace, cuando son niños, el profesor le ubica una partitura al frente para que aprenda a leer y a tocar al mismo tiempo. Saber leer también se traduce, en la capacidad de aprender repertorio rápido, la posibilidad de laborar más, etcétera (Pinilla, 2023). La lectura lleva a entender más lenguaje musical, permite una comunicación más fluida con otros músicos. A entender libros que expliquen la gramática musical, de manera que, dentro de la lectura, se abre el apartado de entender gramática, análisis de partituras (Zapata, 2023).

CONOCIMIENTO DEL DIAPASÓN: otros instrumentos no luchan con esto, relaciones interválicas, posicionales. Tocar de manera horizontal y vertical, en diferentes grupos de cuerdas, etc. Saberse las notas del diapasón. Este conocimiento es un trabajo acumulativo y de por vida, parte de ser guitarrista es estar en la búsqueda constante del desarrollo en el diapasón (Giraldo, 2023; Pérez, 2023; Pinilla, 2023). Esta comprensión conecta y se relaciona directamente con los siguientes tópicos:

ESCALAS Y ARPEGIOS: de ahí viene el lenguaje, se debe estudiar las escalas porque es parte de la construcción de la música (Peralta, 2023; Pérez, 2023). Formación y teoría, técnica, sonido, aplicación. Relación de estos con la armonía. Sus usos para improvisar y estilísticos.

ACORDES: de manera mecánica se sugieren los drop 2, drop 2 y 3, drop 2 y 4, se habla recurrentemente del libro “chord chemistry” de Ted Greene, triadas en grupos de cuerdas, abiertas y cerradas, sin embargo, más que mecanizar acordes, se enfatiza saber armonía aplicada al instrumento.

TRANSCRIBIR: instruirse a través de los discos, aprender de los libros no es lo mismo que de los discos, existe información que solo está en la música misma (Vásquez, 2023).

REPERTORIO Y ESTILOS: tener siempre en la rutina una obra solista, obras de guitarra acompañante, repertorio en diferentes formatos y estilos, en música como el jazz, el hecho de que sea improvisatoria, no quiere decir que no se tengan que estudiar las melodías, los heads, pensar en la propuesta interpretativa (Pinilla, 2023). Preocuparse de identificar en cada género los clichés, formas, armonías, escalas, fraseo, acompañamientos y rasgos estilísticos.

ESTUDIO DEL TEMPO: un apartado fundamental de la lista; trabajo con el metrónomo, fraseos melódicos, armónicos y de acompañamiento, lectura rítmica, subdivisiones. Time feel, metrónomo con diferentes marcaciones, ejemplo en 2 y 4, “el estudio del tiempo no es algo que viene gratis por simplemente tocar” (Pinilla, 2023, p. 12).

TÉCNICA: una manera de considerarse, es incluirla en la parte de calentamiento, “un momento donde uno se prepara, digamos, prepara las manos, calientan las articulaciones” (Pérez, 2023, p. 6). La segunda manera es incluyéndola al mismo tiempo que se practican los apartados antes mencionados (mientras se toca una escala, transcripción, canción). La tercera es hacer ejercicios de técnica pura, en la que se dedica tiempo exclusivo a trabajar técnicas y la motricidad, compenetración. Trabajar técnicas básicas de las dos manos, técnicas del pick, alternate picking, sweep picking, e incorporar el hybrid picking y fingerstyle.

ENTRENAMIENTO AUDITIVO: manejar el oído para obtener y entender melodías, armonías, ritmos, acompañamientos, estilos, timbres,

efectos. Así como herramienta principal para mejorar el sonido propio. Escuchar música de manera inteligente.

IMPROVISACIÓN Y COMPOSICIÓN: es la aplicación de todos los ítems, que independientemente del estilo que se haga, debe conocer y aplicar en la guitarra.

CONSIDERACIONES FINALES: incluir la búsqueda de sonoridad, a través de procesamiento de efectos, manejo de amplificadores e identificar los diferentes contextos (concierto, grabación, ensayo). Aprovechar los programas de grabación para autoevaluarse, las TIC para compartir, dar contexto y ser creativo. Incorporar estudios de guitarra clásica, guitarra de cuerdas de acero o folk. “Hoy en día se trabaja en diferentes tipos de producciones. Entonces, sacar tiempo para practicar, mandolina, ukelele, cuatro y esos otros instrumentos, porque el gremio lo pide” (Giraldo, 2023, p. 3).

Temas emergentes

- La inclusión del ritmo y el desarrollo del sentido rítmico en absolutamente todo lo que el alumno practique, a través del metrónomo, si el alumno no tiene esos conceptos, quizá su rutina debe apuntar a desarrollar ese conocimiento antes que cualquier otro. Y si los maneja, todos los tópicos de la rutina deben contener este.
- Trabajar en el autoconocimiento, generar cuestionamientos y campos propicios para que los alumnos se hagan sus propias preguntas. Se tiene presente que no todos son iguales, hay que empezar a desarrollar ciertos perfiles, e incluir todos los tipos de aprendizaje posibles para los alumnos.
- Desarrollar diferentes tipos de rutinas, la rutina de calentamiento, al inicio y final de las sesiones,

una en la que se adquieren conocimientos y otra donde los conocimientos se ponen a prueba.

- Es pertinente analizar las particularidades de cada alumno, para elegir si optar por presentarle el abanico de opciones que puede explorar, o, por el contrario, coartarlo temporalmente a un único camino.
- Tener presentes otras facetas de la vida que igualmente son importantes, así como el descanso. Alcanzar el éxito en la carrera musical, tiene que ver con muchas otras circunstancias más allá de tocar perfectamente el instrumento. “El hecho de llevarse bien con la gente, dentro de esos trabajos hay muchos ratos que uno no está tocando, sino esperando, también compartir y estar con los demás” (Escobar, 2023, p. 6).

Se evidencia que una rutina bien pensada y diseñada para varias sesiones individuales, es un trabajo arduo, difícil de abordar en clases de instrumento ya que se puede convertir en una materia en sí misma, es decir las clases de guitarra no serían suficientes para explicar esas “uniones neuronales”, que hay que emplear en la planeación y desarrollo de la sesión; con lo que los profesores confían en que cada alumno pueda ir dilucidando ese entendimiento por sí solo y abstrayéndolo de los demás, lo cual es contradictorio de acuerdo a lo que normalmente se dice por parte del profesorado (que es, “entender que todos somos diferentes y aprendemos de diferentes maneras”), pero que, con este enfoque, estamos obligando a que todos entiendan cómo diseñar sus rutinas con una sola metodología. Hay que hablarse y guiarse más en cuanto a rutinas; puede ser la ayuda que se necesita en los círculos académicos para lograr una vida mental más saludable, trabajos óptimos en su desarrollo, más exitosos en contenido y en calificación.

Se podría buscar la manera de incluir en el

aprendizaje instrumental, en el diseño de rutinas y en la pedagogía musical en general; elementos de otras disciplinas como el deporte, las artes marciales; los economistas, los ingenieros, las planificaciones de los empresarios, etc. Es verdad que la música es un campo particular y disímil, que ofrece a la sociedad su propio punto de vista, justamente, permite explorar y ver el mundo de maneras diversas. Pese a ello, no se puede creer tan diferente, quizá ese alejamiento y ese sentimiento de individuo especial, haya apartado la música de círculos políticos y económicos, que han terminado por sacarla absolutamente del pénsum y de los planes de estudio, de la escuela básica primaria y secundaria, incluso que los intereses del capital hayan ocupado espacios que podrían ser mejor aprovechados por artistas. Que el estudio, la enseñanza y aprendizaje de la música en vez de convertirse en la forma más inclusiva de aprender y compartir, siga siendo hasta cierto punto exclusiva.

Bibliografía

Borrero, H. (2023). *Transcripción de entrevistas* (J. C. Corrales, entrevistador).
<https://lc.cx/k9EgS6>

Capistrán. R. (2017). *La práctica musical efectiva, Revisión de literatura, resultados de investigación y propuesta metodológica*. Aguascalientes, México: Editorial UAA.

Chang, C. (2008), *Fundamentals of Piano Practice*, Booksurge Publishing.
<http://www.pianopractice.org/book.pdf>

Cogato, T. (2017). *Memoria instrumental y ejecución mental. Nuevas fronteras de la didáctica pianística y musical* [Tesis doctoral, Universidad de Sevilla].

Coricelli, E. I. (2015). *Variables psicopedagógicas asociadas a la práctica deliberada de instrumentos de cuerda* [Tesis doctoral, Universidad de Málaga].

Escobar, D. (2023). *Transcripción de entrevistas* (J. C. Corrales, entrevistador).
<https://lc.cx/k9EgS6>

García, R. (2010). *Evaluación de las estrategias metacognitivas en el aprendizaje de contenidos musicales y su relación con el rendimiento académico musical* [Tesis doctoral, Universitatde valència].

Giraldo, G. (2023). *Transcripción de entrevistas* (J. C. Corrales, entrevistador).
<https://lc.cx/k9EgS6>

Goodrick, M. (1987). *The advancing guitarist: Applying guitar concepts & techniques*. Hal Leonard Corporation.

Herrero de Campos, R. (2022). *Rutinas de pensamiento a través de la música*. [TFG, Universidad de Valladolid].

Nachmanovitch, S. (2013). *La improvisación en la vida y en el arte*. Paidós SALCF.

Oxendine, J. B. (1984). *Psychology of motor learning* (2nd ed.). New York: Appleton-Century-Crofts.

Peralta, C. (2023). *Transcripción de entrevistas* (J. C. Corrales, entrevistador). <https://lc.cx/k9EgS6>

Pérez, W. (2023). *Transcripción de entrevistas* (J. C. Corrales, entrevistador). <https://lc.cx/k9EgS6>

Petrucci, J. (1996). *Rock Discipline*. Alfred Publishing Company, Incorporated.

Pinilla, D. (2023). *Transcripción de entrevistas* (J. C. Corrales, entrevistador). <https://lc.cx/k9EgS6>

Rosinés, M.D. (2010). *Músicos y lesiones. Biomecánica*, vol. 18, núm. 1, p. 16-18. DOI: 10.5821/sibb.v18i1.1800

Syroyid, B. S. (2022). *¿Por qué se pierde tanto tiempo ante el instrumento?* ARTSEDUCA, (31), 223-236.

Vai, S. (2013). *Steve Vai's Guitar Workout: The Virtuoso's Complete 10 Hour and 30 Hour Practice Routines*. Hal Leonard Publishing Corporation.

Valle, A., González, R., Rodríguez, S., Núñez, J. C. y González-Pienda, J. A. (2006). *Algunas claves para comprender la motivación académica*. Revista de Psicología Infocop, 28, 19-23.

Vásquez, B. (18 de mayo de 2023). *Transcripción de entrevistas* (J. C. Corrales, entrevistador). <https://lc.cx/k9EgS6>

Wallick, B. (2013). *Piano practice: practice routines and techniques for concert pianists* [Doctoral dissertation, UniversityofPretoria].

Warnock, M. (2023). *30 Minute Guitar Practice Routine – Exercises, Schedule, and Training* <https://www.mwgcourses.com/p/guitar-practice-routine>

Zapata, R. (2023). *Transcripción de entrevistas* (J. C. Corrales, entrevistador). <https://lc.cx/k9EgS6>

Fagot y Videomapping 1.0. Cronología de un microconcierto conversado para la formación en lenguajes audiovisuales contemporáneos

**Juliana Mesa Jaramillo, Doctora en Artes Musicales
Andrea Cuenca Botero, Magister en Diseño y Creación**

Resumen

“Fagot y Videomapping” es una experimentación audiovisual que combina música y videoarte para investigar la pedagogía del lenguaje audiovisual. Presentado en varios escenarios de Medellín, este formato interactivo permite a la audiencia participar activamente durante microconciertos de 45 minutos. Utilizando técnicas como el videomapping, se crean narrativas visuales que complementan la música del fagot. Este enfoque interdisciplinar busca superar la fragmentación en la pedagogía audiovisual, fomentando la convergencia entre música y arte visual digital. Las conclusiones indican que la experimentación continua y la interacción con el público son esenciales para perfeccionar este tipo de performances. Además, se destaca la importancia de la interdisciplinariedad en la formación de nuevas audiencias y en la creación de experiencias sensoriales únicas.

Palabras clave: Lenguajes audiovisuales, interactividad, fagot, videomapping, pedagogía de la imagen.

Abstract

“Bassoon and Videomapping” is an audiovisual experimentation that combines music and video art to investigate the pedagogy of audiovisual language. Presented in different venues in Medellín, this interactive format allows the audience to actively participate during 45-minute microconcerts. Using techniques such as videomapping and videomasking, the artists create visual narratives that interact with the bassoon’s sounds. This interdisciplinary approach seeks to overcome the fragmentation in audiovisual pedagogy, promoting convergence between music and digital visual art. Conclusions indicate that continuous experimentation and audience interaction are essential to perfecting this type of performance. Additionally, the performance highlights the importance of interdisciplinarity in the formation of new audiences and the creation of unique sensory experiences.

Keywords: Audiovisual languages, interactivity, bassoon, videomapping, image pedagogy

La experimentación audiovisual “Fagot y Videomapping” es un formato de interpretación performática en desarrollo, pensado para facilitar la investigación creación sobre la pedagogía del lenguaje audiovisual en las audiencias interesadas en la interactividad, la música y el videoarte.

El concepto de microconcierto conversado se ha presentado a los interactores en escenarios de la ciudad de Medellín como el hall artista del teatro Pablo Tobón Uribe, el auditorio de la Universidad Pontificia Bolivariana, el ITM en su Escuela Internacional de diseño y en la Universidad Eafit. Este ha servido como mediador para la realimentación de la pesquisa, permitiendo la interacción con comunidades de interés durante 45 minutos de encuentro en escenarios adaptados como espacios experimentales, por ejemplo, salas de teatro, auditorios y salones con posibilidades para la proyección visual y sonora en vivo.

Durante la presentación se exploran obras para fagot de compositores diversos, creando una sonoridad que se enfatiza con la visualidad, al diseñar una narrativa con efectos de video audio reactivos. Las imágenes en movimiento se editan usando técnicas como la mezcla 2D, el videomasking y el videomapping¹ que en conjunto destacan el volumen de los objetos físicos, la tridimensionalidad de la arquitectura y las cualidades del espectro sonoro de la interpretación del fagot proponiendo una sensorialidad espacial en la que cohabitan la música y el video; a medida que la audiencia comparte con las investigadoras a través de las preguntas creativas que introducen a los instrumentos, los softwares, y sus funcionalidades digitales como composición integral.

Problematización y contexto

En la pedagogía de la imagen, tanto la imagen visual como la imagen sonora se suele considerar que las disciplinas artísticas se especializan en la medida que sus técnicas y lenguajes se hagan específicos y diferenciados entre sí.

(...) pensar en la cultura visual permite una suerte de antropología histórica que constituye un buen aporte para interrumpir algunos lugares comunes en la actual discusión sobre los medios, sobre todo en la discusión pedagógica, que rápidamente se puebla de moralismos y de generalizaciones banales, de oposiciones taxativas y de conclusiones apresuradas (Dussel, 2009, p. 181).

Esta mirada fragmentada ha conllevado a que sus conocimientos se alejen, en vez de tender puentes para facilitar las comprensiones acerca de fenómenos comunes como la luz, la espacialidad y la sonoridad que son fundamentales para la producción sensible de la música y el video. Además, la luz, el tiempo y el espacio también comparten conceptos de composición como el ritmo, la escala, la cadencia, la morfología, incluso se puede identificar la cercanía en ideas como el brillo o la calidez; parte integral del lenguaje musical y visual.

Por tanto, no podemos ignorar que la interdisciplinariedad es una metodología para responder al desarrollo de la ciencia y que es el fundamento necesario para la creación y avance de nuevas disciplinas, de las cuales surgirán nuevos problemas y relaciones interdisciplinarias cada vez más complejas (Tamayo y Tamayo, 1995).

¹ “El videomapping se define como una forma particular de realidad aumentada capaz de transformar cualquier superficie, plana o irregular, en una superficie dinámica capaz de enriquecer la percepción sensorial humana. Las proyecciones de videomapping pueden convertirse en un medio para vincular los hechos históricos y el lugar mediante la valorización del monumento y la narración de su historia a través de imágenes y sonidos” (De Paolis, Liaci, Sumerano, & De Luca, 2022).

En este contexto, se problematiza la fragmentación de la pedagogía audiovisual, en la medida que ha creado círculos cerrados en los que se hace difícil encontrar lenguajes por fuera de lo “conocido”. Es así como nace la necesidad de realizar procesos artísticos que se pregunten por las posibilidades de convergencia entre estos saberes, abriendo un espacio a este ejercicio interdisciplinario entre música en vivo y arte visual digital.

Para salirle al paso a la problemática, la pesquisa se remitió a las concepciones contemporáneas de la investigación creación, en tanto permiten que las prácticas creativas sean herramientas para la experimentación de esta pregunta por las convergencias del lenguaje audiovisual, gracias al diseño de experiencias sensibles que puedan facilitar la formación de públicos interesados en la relación entre la música y el video arte.

Partiendo de este problema, surge la pregunta ¿Cómo encontrar saberes comunes a la hora de interactuar con audiencias interesadas en la formación en lenguajes audiovisuales contemporáneos con instrumentos en vivo? Este interrogante plantea para la investigación el abordar el enfoque interdisciplinario entre una artista de la música interpretada por el cuerpo, con medios analógicos y una artista medial que hace proyecciones con luz y proyectores para la edición de video en vivo.

Microconcierto o.o

La primera interpretación con público se realizó durante el evento llamado “La Serpiente Verde” en el Café Teatro del Teatro Pablo Tobón Uribe, en la ciudad de Medellín, el día 31 de marzo de 2023. El performance se realizó al cierre de un conversatorio de la Cátedra la Serpiente sobre la quebrada Santa Elena. El acervo visual y sonoro de los conferencistas fueron material de archivo consultado para la elaboración de la propuesta.

La presentación contó con un primer espacio de preguntas, y la participación de los estudiantes del Semillero en Cocreación y Transmedia.

Las lecciones aprendidas del primer ejercicio, desde la imagen en movimiento fue que lograr la tridimensionalidad con la técnica de videomapping requería un análisis del montaje, más allá de la visita técnica realizada semanas antes. En esta ocasión por el mobiliario dispuesto y la circulación de las personas no se logró dibujar los tres planos de proyección, X, Y, Z.

En la sonoridad, se presentaron por primera vez las preguntas creativas a los interlocutores interesados en el lenguaje audiovisual, y se pudo verificar que al menos dos asistentes conocían el fagot. En esta ocasión las preguntas creativas de la visualidad se dieron a manera de presentación de la técnica de mezcla visual 2D.



Microconcierto 0.5

La segunda interpretación con público se realizó en el auditorio Guillermo Jaramillo Barrientos de la Universidad Pontificia Bolivariana, en la ciudad de Medellín, el 10 de mayo de 2023. El performance se realizó en el marco del Festival Resonante 2023 de Iberacademy. En esta ocasión la comunidad de interés tenía un bagaje previo en conocimientos musicales, y esto permitió una conversación importante para la iteración posterior.

Entre las obras presentadas se introdujo el concepto de efectos audio reactivos para la edición de video en vivo y se explicó el software usado, Resolume Arena. Esto permitió que se explicara la manera en que se interpreta la onda sonora del fagot a través del micrófono que sirvió como dispositivo de entrada para la mezcla de video.

Un interactor anotó que se presentaba un time *delay*² o retraso de tiempo de aproximadamente dos segundos entre el fenómeno sonoro y la respuesta visual. A partir de esta indicación se procedió a incluir un micrófono de alta sensibilidad, externo al computador, para aumentar la velocidad de transmisión de la onda sonora.

También se recalibraron los parámetros de ingreso de la señal de audio al software Arena Resolume. Esto permitió hacer ajustes significativos en la siguiente iteración al encontrar de una serie de efectos que reaccionan más directamente con las frecuencias sonoras del fagot.

Ante la pregunta creativa sobre los conocimientos previos sobre el fagot, la mayoría de los presentes conocían el instrumento y su funcionamiento. El objetivo de resaltar la espacialidad y la unidad audiovisual con la técnica del videomapping se



2. El delay es el retardo de tiempo, simple y versátil. A menudo se usa en procesamiento de señales de audio para solucionar una gran variedad de problemas técnicos, como problemas de difusión del sonido en salas de conciertos, o se aplica a efectos de audio que ampliar las capacidades de los instrumentos acústicos, modificando y creando nuevos timbres con fines de composición musical. (Perez, M., Faria, R., & Souza, R. 2020)



resolvió con el uso de una técnica llamada videomasking³, que consiste en enmascarar varios planos para dar volumen al espacio; con dificultades en el uso de los videobeam, la superficie tridimensional destacada era poco distinguible en la propuesta.

Microconcierto 1.0

La tercera interpretación con público se realizó en el Aula Magna del Instituto Tecnológico Metropolitano, en la ciudad de Medellín, el 9 de junio de 2023 en el marco de la Escuela Internacional en Diseño y Creación 2023. En esta versión se presenta una progreso en la integración del lenguaje audiovisual en especial la corrección del delay que se había presentado en la versión anterior al haber experimentado con efectos más inmediatos a la sonoridad del fagot, notando especialmente diferencias entre el registro agudo y registro grave del instrumento.

La técnica del videomapping que destaca la tridimensionalidad se empieza a resolver con el uso de números materializados en esculturas blandas construidas mediante papiroflexia, para texturizar su superficie con facetas de tres puntos, que fueron redibujados en el software e intervenidos con videos de diferentes tonalidades. El uso de la figura 1 y 0 fue un recurso narrativo pensado para destacar el carácter experimental de la propuesta, que corresponde a la versión 1.0 del *microconcierto* conversado.

La comunidad de interés era cercana al diseño, y de las 90 personas que aproximadamente asistieron al evento, 5 conocían el instrumento.

3 “A veces, es posible que desee que (el video) aparezca dentro de un objeto, como un círculo, o emmarcado dentro de un visor personalizado. En otros casos, el video debe ser tratado como un clip de película y manipulado de otra manera en una serie de formas creativas. Este es donde entra el enmascaramiento” (Green, T., & Thomas, A. 2008). Definición de la técnica digital de videomasking o enmascaramiento de video.

Conclusiones

En este ejercicio experimental de arte sonoro y visual en vivo podemos concluir que hay un espacio inexplorado que amerita tiempo y dedicación. Adicionalmente, se hizo evidente la necesidad de tener la oportunidad de hacer pruebas artísticas con público que permitieran a las artistas realizar pruebas en vivo, en diferentes espacios (diferente arquitectura) para lograr así los efectos visuales esperados y la interacción directa de la onda sonora con el efecto visual.

Uno de los avances importantes en los ajustes del software, estuvo relacional con la configuración de la entrada del buffer, encontrando evidencia en que a menor tamaño, menor latencia o retraso (delay) y se hizo evidente además la necesidad de una interfase y micrófono con conexión directa para eliminar por completo este problema (Bachmann & Heiko, 2017).

Cabe resaltar que al trabajar desde la interdisciplinariedad se ha logrado un efecto de formación de públicos pues en eventos como Resonante de Iberacademy donde la mayor parte de la audiencia tiene un bagaje musical, se abre la oportunidad de mostrar las posibilidades visuales a un público que no está acostumbrado a este tipo de interacciones; de igual manera en el caso de público presente en la Escuela Internacional de Diseño en el ITM, la formación es evidente en el área musical al brindarles información acerca de un instrumento que el 95% (aprox.) de los asistentes no conocían.

Bibliografía

Bachmann, & Heiko, B. (2017). *Ajustes de buffer de audio* [Concept]. Steinberg Media Technologies; Steinberg Media Technologies GmbH. https://steinberg.help/cubase_elements_le_ai/v9.5/es/cubase_nuendo/topics/optimizing/settings_audio_buffer_c.html

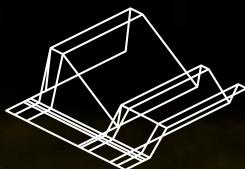
De Paolis, L.T.; Liaci, S.; Sumerano, G. & De Luca, V. (2022). *A Video Mapping Performance as an Innovative Tool to Bring to Life and Narrate a Pictorial Cycle*. Information, 13, 122. <https://doi.org/10.3390/info13030122>

Dussel, I. (2009). *Escuela y cultura de la imagen: Los nuevos desafíos*. Nómadas, 30, 180-193.

Green, T., & Thomas, A. (2008). *Masking Video*. Foundation Flash CS3 Video, 173-209.

Perez, M., Faria, R., & Souza, R. (2020). *Design and Aural Analysis of Signal Processing Using Time Delay*. Musica Theorica.

Tamayo y Tamayo, M. (1995). *La Interdisciplinariedad*. Publicaciones del CREA, 35.



PROGRESIVO

Edición N°35



DOSSIER

Cuiabá #1
Paulisson Miura



Fotógrafos Cuiabanos Presentes en el V Circuito Fotográfico Fuba-2023

El V Circuito Fotográfico de Medellín: RE-EXISTENCIAS 2023 tuvo a Brasil como país invitado y su contenido temático giró alrededor de la cultura visual y el universo festivo como expresiones de la identidad. En la Muestra Cielo Abierto realizada entre octubre y noviembre de 2023 en el eje vial de la carrera Córdoba, entre Ayacucho y el Palacio de Bellas Artes de Medellín, se reunió a 13 fotógrafos de Cuiabá, Brasil y estudiantes del programa de Fotografía de la Fundación Universitaria Bellas Arte, propiciando un encuentro alrededor de la cultura visual y el universo festivo como expresiones de la identidad, que unen en hilos invisibles a nuestros pueblos.

A continuación, presentamos la obra de nóveles fotógrafos de Brasil que participaron de la exposición, con un texto introductorio de Thiago Costa, curador de la muestra, preparado especialmente para la revista Progresivo.

Nos desvios do olhar, os desvãos do ser Existir, re-existir, perenizar

Thiago Costa¹

As fotografias selecionadas e reunidas aqui formam um mosaico do estado brasileiro de Mato Grosso. São recortes visuais, partes de um desenho sensível que em conjunto conferem uma fisionomia particular ao amplo segmento geográfico do interior americano. Entre os/as artistas brasileiros/as convidados/as para o V Circuito Fotográfico de Medellín, exibiu-se as obras de Emanoelle Daiana, Léo Alves, Fernando Neri, Victor Azambuja e Paulisson Miura. Suas imagens complementam-se e contrastam, num entrelaçamento do hierático com o popular. Parte dos trabalhos expostos apresenta-nos o colorido dos folguedos, da multidão indistinta, anônima. A alegria que emana derivada de uma fé antiga, insistente,

¹ Thiago Costa é historiador. Doutor em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo. Autor de “O Brasil pitoresco de J.B-Debret ou Debret, artista-viajante” (RJ, 2016), e o livro de contos, “matarasa, covagrande” (Itajaí, 2022). É docente do IFMT – campus Fronteira Oeste/Pontes e Lacerda, Brasil.

renovada pela sazonalidade dos ritos e, deste modo, que atravessa o tempo. É a imagem da diacronia.

Emanoelle Daiane dirige uma mirada singular para a procissão de São Benedito, padroeiro da cidade de Cuiabá, capital matogrossense. O espaço é urbano; o entardecer, o ambiente noturno. As figuras humanas ocupam os diferentes planos, carregam cores luminosas em uma agitação solene, de congraçamento. A festividade católica logo adquire movimento, sonoridade, vibração. Mas também é contemplação, meditação, enlevo. Já **Fernando Neri** enfoca o dia, a sua quentura, o chão de areia. Os enquadramentos sugerem amplitude. O azul do céu é o mesmo da flâmula do cavaleiro e da camisa de linho daquele que observa, centralizado, o desfilar encíclico dos ginete em sua montaria no grandioso teatro executado todos os anos. É a cavalhada. O cristianismo ibérico reinventado em terras úmidas sul-americanas, apropriado, em transculturação.



| Festividades religiosas # 1, #2, #3 y #4 - Emanoelle Daiane



| Cavaleiro Cristão, Cavalhada Poconé # 1, #2, #3 y #4 - Fernando Neri

A relação com o sagrado repete-se com **Leonardo Alves**. A aposição de sombra e luz é notável, sobretudo, por evocar o significado litúrgico do seu conteúdo. O “adja” ou adejo é um dispositivo de transe, de transcendência, manifestação das crenças africanas e afro-brasileiras agregada aos rituais católicos, um sino cuja musicalidade torna-se responsável por vincular o terreno com o divino. Na fotografia de Alves, a forma emula a substância. É o instrumento que recebe (ou irradia?), cercado por presenças espetrais, a luminosidade incidente em um meio denso e penumbroso, definindo-se aí as fronteiras entre o que se vê e o que permanece fechado na obscuridade, circunscrito além dos blocos de claridade.

Não existem dúvidas de que a religiosidade sincrética surge como a expressão de uma identidade igualmente mestiça, articulando heranças ameríndias pré-colombianas, escravocrata e colonial com traços de uma contemporaneidade devoradora, marcada pela onipresença tecno-científica. As imagens deste V

Círculo Fotográfico privilegiam o que persiste, como os vapores de uma anterioridade que se perde e se transforma, como os restos antigos que evanescem lentamente, transmutando-se, fundindo-se e renovando-se. Na realidade, é a captura das existências que então se afirmam ressignificadas, atualizadas, como criações singulares. São retratos, portanto, das re-existências.

Com seus ribeirinhos, a saber, aquelas comunidades tradicionais que residem nas margens dos rios, que vivem das oferendas das águas, **Paulisson Miura** registra a condição solitária do ser humano dentro da natureza. É uma reflexão. O embate perpétuo na busca nunca satisfeita por recursos que garantam a sua continuidade em um ambiente ora pródigo, ora hostil. Em Miura, a fragmentação do indivíduo que habita e sustenta a paisagem modela também a apreensão da cidade. Pelas linhas que se estendem em diferentes coordenadas, seja na verticalidade concreta dos edifícios, seja na horizontalidade flácida dos cabos de energia, é a introspecção, o ensimesmamento que emerge. Trata-se, pois, de trecho central de uma capital sem transeuntes, sem ruídos; por um momento, abandonada.

A impressão de distanciamento e dispersão continua em **Victor Azambuja**. O sujeito não está aí e não obstante faz-se presente, mesmo em sua ausência; ora, seu alheamento é desmentido pelo recorte do olhar. O olhar é instância de criação, que ordena e classifica o mundo. É do olhar que deriva a paisagem, codifica a imagem. Na obra de Azambuja, a armação artesanal que simula o dorso equino encerra conotações poderosas e, não raro, conflitantes: o animal simboliza a passagem, vigor e, no entanto, está mutilado, imóvel. Duas manchas escuras na extensão verde das árvores, sob a sombra do armazém rudimentar, costurados para os tempos de farra, para celebração bacante em que mais uma vez espólios culturais e históricos diversos se mesclam e, hibridizados, marcam a individualidade de sua coletividade, um quilombo², nomeando-a. É a festa quilombola, de “mata-cavalos”.

A condição de fronteira é uma das características do conjunto visual que ora apresenta-se ao amplo público colombiano e americano. Apesar do aceno ao popular, seu conteúdo não é de todo costumbrista. A percepção de aspectos de uma nacionalidade delimitada – e prontamente delimitadora – é apenas provisória, parcial. O resgate das idiossincrasias em cada registro revela

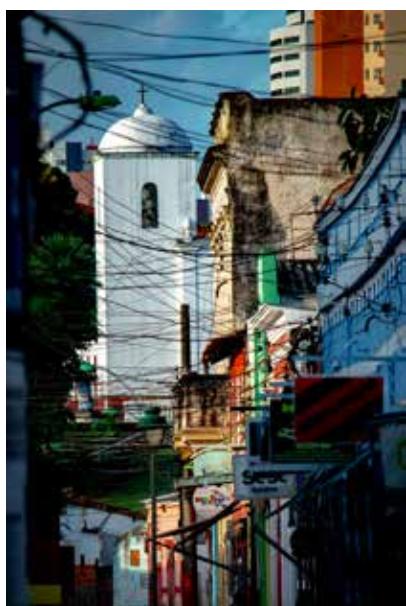
² Comunidade Quilombola Mata Cavalo de Cima, na zona rural do município de Nossa Senhora do Livramento, no interior de Mato Grosso, Brasil.



| Liturgia Adjá # 1, #2, #3 y #4 - Lenardo Alves

antes a feição tão inequivocamente universal das manifestações culturais locais. O regionalismo não é regional, afinal. Daí que as figuras humanas coletadas e constituídas compõe-se por mais que individualidades agregadas e expressas por meio da visualidade fotográfica, consistem antes em balizas particulares de uma identidade em expansão, partilhada, no qual as histórias – de si e do outro – agregam-se, complementam-se, modelando as realidades, culturas, videntes, potências, dois países, um continente.

Verifica-se, sem dúvidas, uma dimensão antropológica e clara aspiração sociológica que alinhama os temas privilegiados nos trabalhos expostos. No entanto, o exame acadêmico-filosófico é instrumental e acompanha a sensibilidade criativa, a dinâmica da criação artística, iconográfica, enredando a figuração, os expedientes



| Cuiabá #1, #2, #3 y #4 - Paulisson Miura

plásticos e a crítica racional em um mesmo gesto, o olhar. Diante das obras selecionadas, o olhar vagueia em um limiar; na verdade, por limiares: entre a noite e o dia, o escuro e o claro; entre a excitação e a calmaria, a abundância de vozes e preces e o esvaziamento das ruas, anônimas; entre a fisicalidade dos edifícios urbanos, cinzas, de intensidades neutrais e a fluidez fluviosa dos rios, a serenidade de cores vivas dos interiores de terra e matas. A vibração do presente ostensivo que absorve um passado que insiste em perdurar, renovado. O si e o outro.

Mas é pela atenção ao todo, vale dizer, pela interação e aproximação com a totalidade das fotografias exibidas que se apreende o sentido preciso das re-existências, o lema desta V Mostra. Um diagrama de signos, uma imagem única feita por diferentes peças imagéticas, por diferentes sensibilidades, diferentes olhares.

Assim, da algazarra dos espaços abertos, da exaltação que une o que em essência é variado, ao silêncio solene e meditativo, confidencial e íntimo, é o céu que se repete, mantém-se, em graduação. O céu matogrossense, sob Medellín, como uma charneira que enlaça a natureza e a cultura. E um país dentro de outro.



| Aos pés do santo, Victor Azambuja



| Estandarte, Victor Azambuja



| Mata Cavalo, Victor Azambuja



| Cruz, Victor Azambuja

Transiciones en Blanco & Negro

Autores:

Mateo Daniel Correa (estudiante)

Paula Morales (estudiante)

María Camila Betancur (estudiante)

Juan Esteban Rey (estudiante)

Daniel Pastás (estudiante)

Enrique Aguirre (docente)

El catálogo “Transiciones” agrupa las obras de los estudiantes de la asignatura “Estética de Blanco & Negro” 2024-1 del programa de pregrado en Fotografía de la Fundación Universitaria Bellas Artes. Los trabajos aquí presentados son el resultado de la reflexión y la creatividad en el uso de los elementos del lenguaje fotográfico, desde una perspectiva estética que busca trascender la simple ausencia de color. Las obras muestran la riqueza de texturas, contrastes, luces y sombras, confabulados en una búsqueda creativa que afirma una identidad estética tanto en la forma como en el contenido fotográfico. Para algunos, fue descubrir la pureza de la luz y la sombra como elementos expresivos de la fotografía; para otros, una exploración de la austereidad visual del blanco y negro en oposición a la distracción del color. La obra refleja una reflexión necesaria, y urgente, sobre la estética fotográfica en el contexto de las ilimitadas posibilidades de intervención de la imagen digital.

En este escenario, el blanco y negro ha perdido su estatus natural e indiscutible como proceso fotográfico, un estatus que fue inamovible en la fotografía hasta la segunda mitad del siglo XX. Hoy en día, en virtud del soporte inmaterial de la fotografía digital, que procesa las imágenes en un patrón de colores rojo, verde y azul (RGB), el blanco y negro es una opción estética con cierto aire de nostalgia, pero también una opción liberada y creativa que asume nuevas premisas y búsquedas estéticas.

Enrique Xavier Aguirre

Docente



Mateo Correa

Sombras florales

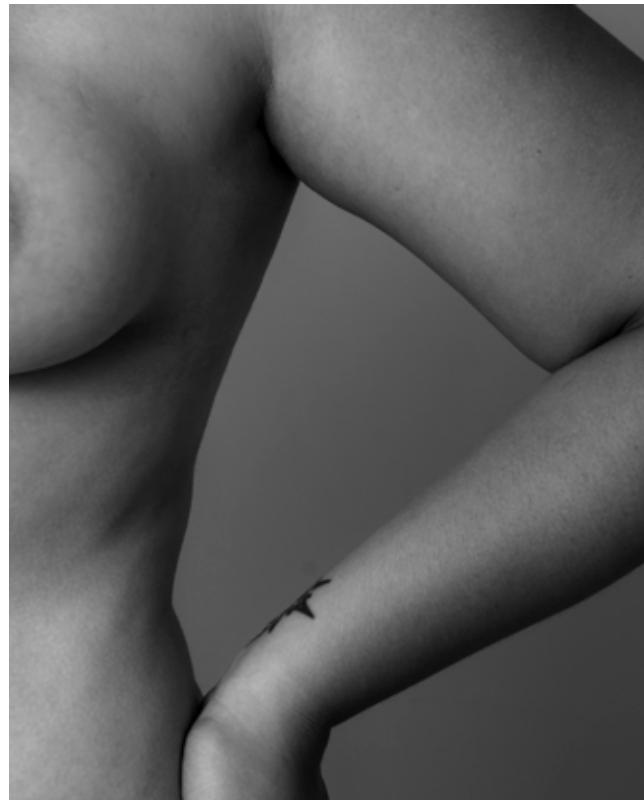
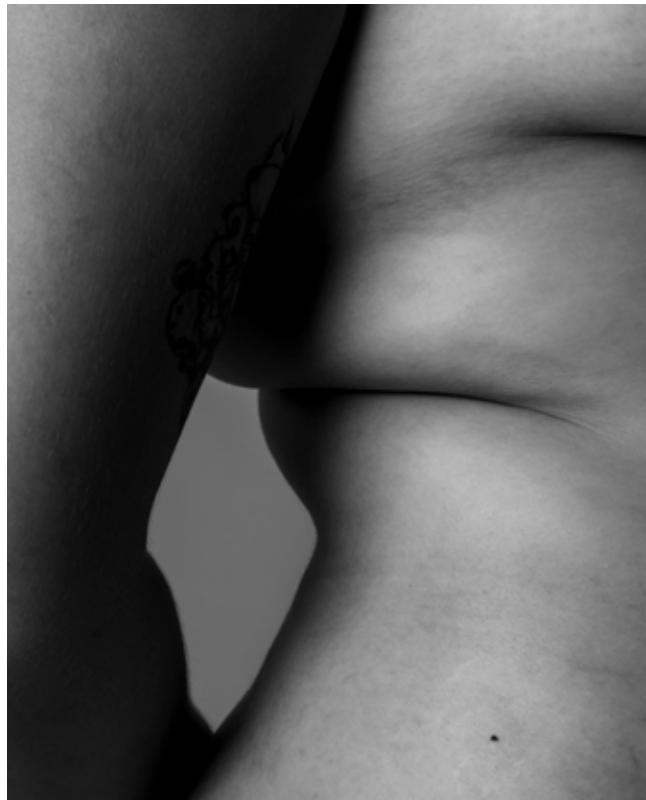
En la quietud de las flores descubro tonos que guían
hacia mi negro, un negro que se disuelve en una
sinfonía de grises, creando imágenes cuya armonía
reside en la sutileza de cada matiz.



Paula Morales

A menudo, cuando miro a mi alrededor, veo gente que mira las cosas superficialmente una y otra vez. Pareciera que nadie observa y nadie se detiene a analizar lo que está pasando. Pero yo siempre he tenido cierta curiosidad, siempre he sido el tipo de persona a la que le gusta mirar debajo de las piedras y detrás de las puertas. Entonces, cuando yo pongo mi mirada en lo que otros no hacen, observo las cosas que las personas tienden a ignorar.





María Camila Betancur Palacio

Curvas

La esencia de mi figura femenina en su estado más puro, resaltando las curvas y textura que forman una belleza y sensualidad invaluable, destacando la simplicidad de la aceptación y amor propio.



Juan Esteban Rey Piedrahita

La realidad en la que vivimos cotidianamente está cargada de movimiento y momentos efímeros. Cómo medio visual para expresar esta temática utilice las nubes por su constante dinamismo y movimiento, utilizando técnicas de larga exposición fotográfica.



Daniel Pastás

La serie fotográfica “Vanidad y Vulnerabilidad” explora la creciente tendencia de la sociedad moderna a depender de vitaminas y otros complementos nutricionales, además de productos cosméticos. A través de un enfoque en blanco y negro, estas imágenes capturan la cotidianidad y la omnipresencia de estos productos en nuestra vida diaria.

Las fotografías, desprovistas de color, enfatizan la rutina y la repetición, destacando cómo estos frascos y píldoras se convierten en una parte esencial de la vida diaria de muchas personas.

El uso del blanco y negro intensifica las texturas y los contrastes, poniendo relieve y las sombras se vuelven protagonistas hablando de las sombras de la dependencia



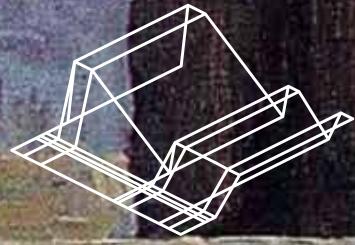
Enrique Aguirre

La procesión va por dentro

El movimiento de los feligreses inmersos en el peregrinaje de absolución de sus pecados, recordando el sufrimiento de Jesús camino de la cruz; ritual de congoja y esperanza se entremezclan a cada paso, en el andar solemne y parsimonioso durante procesión de Viernes Santo, en el municipio de Nariño, Antioquia



magritte



PROGRESIVO

Edición N°35