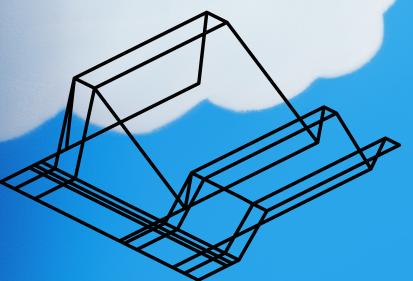
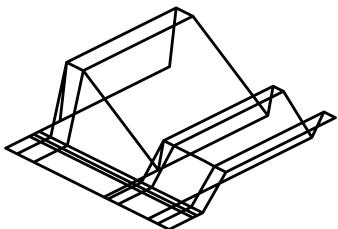


Edición N°36

ISSN: 2619-5631 / Junio 2025

PROGRESIVO





PROGRESIVO

Edición N°36

Revista Progresivo No. 36**Fundación Universitaria Bellas Artes**

Medellín, Colombia, junio 2025

Los artículos aquí publicados son responsabilidad de los autores.

ISSN: 2619-5631(en línea)

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:

Cindy Paola Gómez Pérez

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:

Daniel Vásquez Márquez

Diagramación:

Andrea Román García

Portada:**Fotografía:**

María Camila Mejía Pérez

Contraportada:

Juan Camilo Sánchez Gutiérrez

Escriba sus comentarios a: revista.progresivo@bellasartesmed.edu.co

ARTÍCULOS:

Óleo "Autorretrato con sombrero arrugado"
Paul Cézanne

- 6 Medellín y el arte criollo: Identidad que brota de lo cotidiano**
María Paula Ramírez Rúa
- 12 De Cézanne y sus dudas: una fascinación llevada hasta el "suicidio creativo"**
Mariana Arbeláez-Cataño
- 24 El espejo de Morfeo: arte, formación y expansión didáctica**
Pedro Agudelo Rendón
- 37 Bauhaus Crisol Fotográfico**
Edgar Osvaldo Archundia Gutiérrez
- 42 Habitando la 42 desde el paisaje sonoro
Semillero de Música**
Juliana Mesa y otros
- 59 Colectivo artístico y comunitario Süürala, un encuentro con la Guajira a través de la pedagogía social en las artes**
Yuri Santa y otros
- 68 De la performance a la inteligencia artificial: historia y desarrollo de las artes vivas en la industria cultural**
Eduardo Volkmar Martínez

DOSSEIER

- 
- 79 Una ventana a la memoria del paseo La Playa: La Serpiente y sus imaginarios en el centro de Medellín**
Enrique Aguirre Belgrano
Pablo Santamaría Alzate
- 87 La vuelta a Quebec en 8 días**
Juan Camilo Sánchez Gutiérrez
- 92 La Tierra Prometida**
María Camila Mejía Pérez
- 96 Un paisaje sonoro intervenido, capturado en el cañón del Combeima en el Tolima**
Juan David Marín Sánchez
- 97 Resiliencia y Transformación de la Plaza Minorista José María Villa**
Diana Camila Hernández Hernández y Kevin Becerra Cano

Fotografía
Kevin Becerra Cano

Editorial

Estimados lectores,

En un mundo definido por la acelerada evolución tecnológica y los cambios sociales, reflexionar sobre las tendencias de las artes adquiere una relevancia profunda. La transformación tecnológica, que redefine los panoramas académico y cultural, plantea nuevas oportunidades para las disciplinas artísticas. La FUBA busca responder a los retos que se imponen en la actualidad, con un enfoque integrador, combinando rigor académico, científico y reflexivo en la formación de artistas en áreas como artes plásticas, música, diseño y comunicación. Este compromiso se extiende más allá de los planes curriculares, promoviendo la investigación-creación, la transferencia del conocimiento y su apropiación social, lo que fortalece el impacto de las artes en la construcción de una sociedad más inclusiva y equitativa.

La Revista Progresivo, en su edición digital accesible desde el sitio web de la FUBA, se consolida como un espacio dinámico para la divulgación de estas prácticas creativas. Al conectar a estudiantes, docentes, egresados y la comunidad académica, se fomenta un diálogo riguroso que amplifica el alcance de la investigación y la creación artística. En un entorno globalizado, las artes emergen como un lenguaje universal que trasciende fronteras y construye puentes culturales, reafirmando el compromiso de la FUBA con la innovación y el cambio social.

La edición n.º 36 de la Revista Progresivo presenta contenidos que exploran las intersecciones entre arte y contemporaneidad. Destacan análisis sobre el carácter interactivo de la inteligencia artificial y su impacto en la creación artística, así como proyectos colaborativos entre semilleros de fotografía y música que abordan paisajes sonoros urbanos. Un estudio perfila Medellín como un escenario de resistencia cultural, donde las expresiones visuales desafían las dinámicas de la globalización. Al tiempo que otro artículo,

indaga en la vida del célebre artista Paul Cézanne (1839-1906) y examina su búsqueda incansable por capturar la esencia de la naturaleza.

Esta edición presenta, igualmente, resultados de prácticas estudiantiles que exploran la naturaleza como sujeto de creación visual y los bares de Medellín como espacios de construcción cultural. Asimismo, se reseña un evento expositivo que integró el proyecto La Serpiente en la sexta edición del Circuito Fotográfico de Medellín, utilizando la fotografía para explorar en la estética, la identidad y la configuración del espacio público en el corredor urbano de la Avenida La Playa, ubicado en el centro de Medellín.

En el ámbito internacional, se reseña la participación de tres profesores y tres estudiantes de los programas de Artes y Fotografía de la FUBA en la “Escuela Internacional de Verano de Artes Visuales: Estampado Tradicional y Numérico”, organizada por la Universidad de Quebec en Trois-Rivières, Canadá, del 4 al 12 de septiembre de 2024. Esta experiencia, enmarcada en las estrategias de internacionalización de la FUBA, fortalece el intercambio cultural y académico, promoviendo procesos de creación colectiva y la apertura del conocimiento en el campo de las artes.

Agradecemos a todos los colaboradores que hacen posible esta publicación y alentamos a nuestros lectores a explorar los contenidos de esta edición, que reflejan el compromiso de la FUBA con la excelencia académica, la creatividad y el impacto social. Que estas páginas inspiren nuevas perspectivas y fortalezcan los lazos de nuestra comunidad artística.

Paula Andrea Botero Bermúdez
Rectora

Medellín y el arte criollo: Identidad que brota de lo cotidiano

Maria Paula Ramírez Rúa

Estudiante del pregrado en Artes Visuales del Instituto Tecnológico Metropolitano (ITM)

Resumen

Medellín se revela como una ciudad que resiste las lógicas homogeneizantes de la globalización a través de sus expresiones visuales populares. Más allá de los cánones tradicionales del arte, su paisaje urbano se convierte en un lienzo vivo donde la espontaneidad, la necesidad y la imperfección se transforman en lenguaje estético y político. Este texto reflexivo explora el concepto de arte criollo: una práctica visual nacida de lo cotidiano, lo improvisado y lo desordenado, que no busca agradar, sino decir, narrar y resistir.

Lejos de replicar modelos globales, Medellín reinventa su identidad en los muros de talleres, mercados y barrios populares, donde la gráfica urbana no es decoración, sino testimonio. En este contexto, lo criollo nombra una estética híbrida y combativa que convierte lo descartado en herramienta expresiva y lo disonante en símbolo de una creatividad hecha desde la urgencia.

Este proyecto propone una lectura del arte urbano de Medellín como una forma de resistencia cultural. A través de carteles hechos a mano, murales espontáneos y letreros improvisados, la ciudad genera un lenguaje visual propio que desafía las convenciones estéticas tradicionales. Así, Medellín se afirma como un espacio en

permanente construcción, donde lo local dialoga con lo global sin perder su raíz, y donde la belleza surge, precisamente, de lo que se hace con lo que hay.

Palabras clave: Arte comunitario - Globalización cultural – Identidad cultural

Arte comunitario: Actividad grupal que hace posible la producción artística, envolviendo la participación de grupos en un proceso creativo, desarrollado en la comunidad (entendida en términos de una ubicación geográfica particular –localidad– y de una situación común –grupo relacional–). Puede incluir diversos lenguajes artísticos (artes plásticas, teatro, música, danza, fotografía, video, así como también multimedia, circo y creación literaria). Puede tratarse de experiencias creadas o promovidas ya sea por programas de arte comunitario, por grupos de artistas profesionales o no profesionales, o por asociaciones culturales.

Globalización cultural: Proceso de intercambio e integración de valores, ideas y costumbres a escala mundial producto de la globalización. Se trata de un fenómeno actual, en el que las culturas y tradiciones se influyen mutuamente como consecuencia del comercio, la migración y las nuevas tecnologías de la comunicación.

Identidad cultural: Proceso comunicacional entre culturas, a través de la cual se manifiestan rasgos propios, específicos, que caracterizan a un grupo, región, comunidad, pueblo, nación, a partir de los elementos identificadores y diferenciadores y en la que tiene lugar diferentes niveles de realización. Es un hecho social inevitable, puesto que constituye una necesidad para los individuos y para que un grupo se afirme frente al otro.

Abstract

Medellín reveals itself as a city that resists the homogenizing forces of globalization through its popular visual expressions. Beyond traditional art canons, its urban landscape becomes a living canvas where spontaneity, necessity, and imperfection transform into an aesthetic and political language. This reflective text explores the concept of arte criollo: a visual practice born from the everyday, the improvised, and the disorderly, which does not seek to please but to speak, narrate, and resist.

Far from replicating global models, Medellín reinvents its identity on the walls of workshops, markets, and working-class neighborhoods, where urban graphics are not mere decoration but testimony. In this context, criollo names a hybrid and combative aesthetic that turns the discarded into expressive tools and the dissonant into symbols of creativity born from urgency.

This project proposes a reading of Medellín's urban art as a form of cultural resistance. Through handmade posters, spontaneous murals, and improvised signs, the city generates its own visual language that challenges traditional aesthetic

conventions. In this way, Medellín asserts itself as a space in constant construction, where the local dialogues with the global without losing its roots, and where beauty arises precisely from making the most of what is available.

Keywords: Community Art – Cultural Globalization – Cultural Identity

Community Art: Group activity that enables artistic production, involving the participation of groups in a creative process developed within a community (understood in terms of a particular geographical location—neighborhood—and a common situation—relational group). It can include various artistic languages (visual arts, theater, music, dance, photography, video, as well as multimedia, circus, and literary creation). It may involve experiences created or promoted by either community art programs, professional or non-professional artist groups, or cultural associations.

Cultural Globalization: Process of exchange and integration of values, ideas, and customs on a global scale as a result of globalization. It is a current phenomenon in which cultures and traditions influence each other due to trade, migration, and new communication technologies.

Cultural Identity: Communicative process between cultures through which specific traits that characterize a group, region, community, people, or nation are manifested, based on identifying and differentiating elements, and in which different levels of realization take place. It is an inevitable social fact, as it constitutes a necessity for individuals and for a group to assert themselves in relation to others.



Autor desconocido. (2024, octubre). No me orine, tengo cáncer [Fotografía]. María Paula Ramírez

Medellín es una ciudad de rebeldías silenciosas y fugas de sentido que se escapan por las grietas del asfalto. Basta con caminar por el centro o perderse en los barrios populares para descubrir cómo sus calles se han convertido en un museo accidental: un espacio donde la gráfica urbana resiste sin pedir permiso ni ofrecer explicaciones. No se trata de mera estética popular, sino de una forma emergente de arte criollo: una categoría no institucionalizada que nombra una práctica viva, irreverente y en constante mutación.

Carteles, murales, rotulaciones y letreros improvisados hablan un idioma propio y urgente que no pretende gustar, sino decir. En ese lenguaje visual, la comunidad se narra a sí misma transformando cada rincón en un espejo de lo que es, de lo que falta y de lo que aún resiste.

Nombrar estas expresiones como “criollas” no es un gesto inocente. En este contexto, lo criollo remite a lo híbrido, a lo local, a lo que surge de la mezcla, la apropiación y la reinvenCIÓN cotidiana. Es una palabra marcada por la historia de la colonia, pero también, por la resistencia cultural que transforma la herencia impuesta en lenguaje propio. A diferencia del “arte urbano”, muchas veces vinculado a intervenciones planeadas y estéticamente codificadas, o de la “gráfica popular” que es a menudo reducida a lo decorativo, lo criollo nombra un arte hecho desde la necesidad, el ingenio y la improvisación.

Este fenómeno, más ligado a necesidades puntuales que a intereses estéticos, constituye una propuesta conceptual nacida de la observación directa del paisaje urbano y sus dinámicas. No se trata solo de una estética, sino de una forma de habitar el espacio y narrarse a través de él. Lo criollo es una práctica visual que emerge de la escasez y se sostiene en la apropiación cotidiana de su entorno, donde toma lo que hay y lo transforma en expresión.

Nutrido por la memoria y lo cotidiano, el arte criollo convierte lo disonante en símbolo, y lo descartado en herramienta. Retazos de madera, latas pintadas, carteles reutilizados o incluso tipografías hechas a pulso, sirven para articular un lenguaje visual potente que se impone en medio del caos urbano. Su estética, hecha de brochazos gruesos, anuncios envejecidos y letras dispares, no responde al descuido, sino a una decisión estética y política y son declaraciones visuales que privilegian el mensaje sobre la forma, lo funcional sobre lo decorativo y lo vivido sobre lo pulcro.

Estas construcciones, adheridas a tiendas,

talleres y mercados, conforman una gráfica donde lo inacabado no es defecto sino parte esencial del discurso, mientras que, a su vez, narran y resignifican lo cotidiano, creando vínculos con quienes las habitan y las leen.

Vivimos rodeados de contrastes. Mientras una parte de Medellín adopta la estética pulida de El Poblado, barrios como Manrique o Aranjuez se convierten en escenarios donde la gráfica popular, los murales improvisados y los letreros hechos a mano resisten la homogeneización impuesta. En estos espacios, lo espontáneo desafía lo planificado, incluso sin proponérselo, dando lugar a un acto de rebelión que se transforma en símbolo de una creatividad nacida de la improvisación y de una apropiación rebelde del espacio urbano.



Granada, J. (2023, julio). Salidas e intentos con la foto de calle [Fotografía]. @veknarg en redes sociales

Imperfectos, pero nuestros

Como sugiere Barnicoat (1995), estudiioso del afiche y el arte urbano moderno, la evolución del cartel ha llegado a un punto donde lo funcional y lo estético se combinan, transformando lo que antes era solo una herramienta de comunicación en una forma de arte que conserva la memoria

popular; en Medellín, esta fusión celebra la imperfección como espacio de resistencia frente a la uniformidad global.

La ciudad sigue hablando un idioma propio: desbordante, sincero y lleno de vida. En cada rincón (desde avisos pintados a mano en talleres hasta estampitas de santos pegadas en los buses) palpita una historia que se resiste a desaparecer sin ser azarosa y da lugar a productos hechos por manos expertas que, por ingenio, gusto o necesidad, crean una estética que renuncia a la pulcritud para preservar su esencia.

El centro de Medellín condensa esta energía: los carteles y murales no solo retratan una ciudad profundamente popular, sino una que insiste en conservar su identidad frente al avance de lo homogéneo y lo globalizado.



Granada, J. (2023, abril). Los pelaos jugando fútbol y chupando el último rato de sol del día [Fotografía]. @veknarg en redes sociales

¿Identidades en conflicto o en construcción? Medellín no es un lienzo impoluto; es una ciudad rugosa, llena de grietas que la convierten en poesía visual y gracias a esta materia viva, reciclada y resignificada, resiste al brillo superficial del mercado y la monotonía del diseño global. Todo lo

descartado o improvisado se convierte en soporte: en herramienta expresiva y en testimonio de las urgencias de la comunidad que la reapropia como un grito visual de un arte testarudo y orgulloso que le planta cara al olvido y celebra una cultura tan persistente como creativa.

Este espíritu conecta con el barroco latinoamericano, que no buscó la perfección clásica, sino que abrazó el exceso y el desborde. El arte criollo no le teme al ruido ni a la contradicción: los convierte en fuerza expresiva. Superpone materiales, referencias y sentidos con la energía de lo popular, lo cotidiano y lo urgente y aunque esta resistencia no siempre sea consciente, muchas veces es la necesidad la que moldea estas estéticas.

La geometría impersonal de los edificios de Ciudad del Río, las fachadas despejadas de la Milla de Oro y la uniformidad de las torres residenciales en El Poblado contrastan con la riqueza visual que florece en lo rústico y espontáneo de barrios como Moravia, Belencito o Santo Domingo, donde los muros aún cuentan historias hechas a mano. Este choque entre una Medellín que crea desde la necesidad y otra que se adapta a los modelos del mercado internacional es, precisamente, lo que la hace única.

Nuestra ciudad no es un monolito: es un collage dinámico, una urbe que vibra en la tensión entre lo antiguo y lo moderno, entre lo rústico y lo pulido, entre lo rebelde y lo disciplinado y no puede reducirse a una estética ni a una narrativa única porque se fragmenta, se superpone y se reinventa constantemente.

Aunque estas expresiones visuales, como tantas otras, estén destinadas a desaparecer,

también nos invitan a detenernos y preguntarnos por qué Medellín debe entenderse como un proceso vivo: una ciudad que se narra en sus muros y se improvisa en cada gesto cotidiano; no es solo un lugar, sino un acto continuo de creación.

Valorar lo propio, incluso en su imperfección, es reconocer que la belleza también habita en lo que se hace con lo que hay y el arte criollo no replica lo global: lo desarma, lo rehace desde el barrio, lo vuelve híbrido, íntimo y combativo y luego lo expone. Resistir no es negarse al cambio, sino dialogar con él desde la raíz, asegurando que lo propio no se pierda en la transformación. El arte criollo en Medellín no pide permiso: se impone desde lo urgente, lo disonante y lo imperfecto. Y es ahí, en esa grieta entre la necesidad y la imaginación, donde se teje una estética de la resistencia, que nos recuerda que lo popular no solo sobrevive: también inventa, transforma y deja huella en la piel de una ciudad que incluso en sus fracturas, se reconoce viva.

Apostar por su potencia es afirmar que lo marginal no es un error del sistema, sino una fuente genuina de belleza, memoria y posibilidad.

Bibliografía

- Barnicoat, J. (1995). *Los carteles, su historia y su lenguaje*. Editorial Gustavo Cili S.A.
- Kiss, Teresa (24 de octubre de 2024). Globalización cultural. Enciclopedia Concepto. de <https://concepto.de/globalizacion-cultural/>.
- Nardonze, M. (2010). *¿Qué es el arte comunitario? Definiciones de la literatura especializada iberoamericana y local*. VI Jornadas de Sociología de la UNLP, La Plata, Argentina. Memoria Académica. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5728/ev.5728.pdf
- Peña, I. F., & Peña, I. F. (2012). *Aproximación Teórica a la identidad cultural*. Ciencias Holguín, 18(4), 1-13. <https://www.redalyc.org/pdf/1815/181524363004.pdf>

De Cézanne y sus dudas: una fascinación llevada hasta el “suicidio creativo”

Mariana Arbeláez-Cataño¹

Resumen

La fascinación de Paul Cézanne (1839-1906) por capturar la verdad de la naturaleza a través de su pincel traza un camino entre la genialidad y la duda, un recorrido que lo llevó a un “suicidio creativo” caracterizado por la insatisfacción y el cuestionamiento constantes. Al intentar expresar la esencia de los objetos desde una percepción intuitiva y sin recurrir a convenciones, Cézanne dio forma a una estética única y revolucionaria, desafiando las normas pictóricas de su tiempo. Inspirado en el personaje Frenhofer de Balzac, Cézanne vivió nublado por la angustia de buscar una representación pura y no poder alcanzarla, una lucha que Merleau-Ponty interpretó como un acto fenomenológico de conexión con la realidad. De este modo, la obra de Cézanne encarna la paradoja entre la creación y la autocritica, reflejando una relación inquebrantable entre arte y filosofía que aún hoy influye en la comprensión de la percepción artística.

Palabras clave: Cézanne, fenomenología, suicidio creativo, percepción, Merleau-Ponty.

Abstract

Paul Cézanne's (1839-1906) fascination with capturing the truth of nature with his brush traced a path between genius and doubt, a journey that led him to a “creative suicide” characterised by constant dissatisfaction and questioning. Seeking to express the essence of objects through intuitive perception and without recourse to convention, Cézanne developed a unique and revolutionary aesthetic that challenged the pictorial norms of his time. Inspired by Balzac's character Frenhofer, Cézanne lived with the anguish of seeking pure representation and not being able to achieve it, a struggle that Merleau-Ponty interpreted as a phenomenological act of connection with reality. In this sense, Cézanne's work embodies the paradox between creation and self-criticism, reflecting an inextricable relationship between art and philosophy that continues to influence our understanding of artistic perception.

Keywords: Cézanne, phenomenology, creative suicide, perception, Merleau-Ponty.

¹ Es Maestra en Artes Plásticas, Licenciada en Pedagogía Infantil y Magíster en Estética. Sus actividades oscilan entre lo académico, la docencia y las prácticas artísticas. Ha participado en diversas exposiciones artísticas en la ciudad de Medellín, en galerías y museos, y ha sido ponente en eventos como el III Congreso Internacional de Pensamiento Educativo (2022) de la Universidad de La Salle, y el III Coloquio Nacional de Estudios Feministas y de Género (2022) de la Universidad Nacional de Colombia y la Universidad de Antioquia. <https://orcid.org/0000-0001-7114-0332>

Esto es lo que Bernard llama el suicidio de Cézanne: tiene por objeto la realidad y rechaza los medios de alcanzarla (Merleau-Ponty, 1997, p. 248).

Ya no está entre nosotros y nos deja una obra que, para él, no representaba todo su pensamiento y que para otros está inconclusa. (...) Pero ¿cuántos somos? ¿Cuántos hemos decidido estudiar su obra y ver otras cosas que no sean las anomalías? (Bernard, 2012, p. 20).

Para la historia del arte, “Paul Cézanne” (figura 1) es un nombre que resuena al hablar de pintura moderna. De hecho, en palabras de Lawrence (2014), él es el único personaje verdaderamente importante de la época (Richardson & Ades, 1970). Desde Francia, sus creaciones sentaron las bases de la revolución artística que distinguió al siglo XIX del XX, y que le otorgó un nuevo enfoque al arte y, más ampliamente, al pensamiento moderno. Cézanne, desde luego, no sólo pintaba, sino que problematizaba la percepción misma desde una dimensión filosófica, y es eso lo que pretendo defender en estas reflexiones. Lo anterior se basa en el hecho de que, si hubo una característica sobresaliente en Cézanne, esta fue, sin duda, el carácter a la vez obsesivo y revolucionario, entremezclado con la timidez, la soledad y la convencionalidad enajenada de la que hablan quienes le conocieron (Lawrence, 2014).

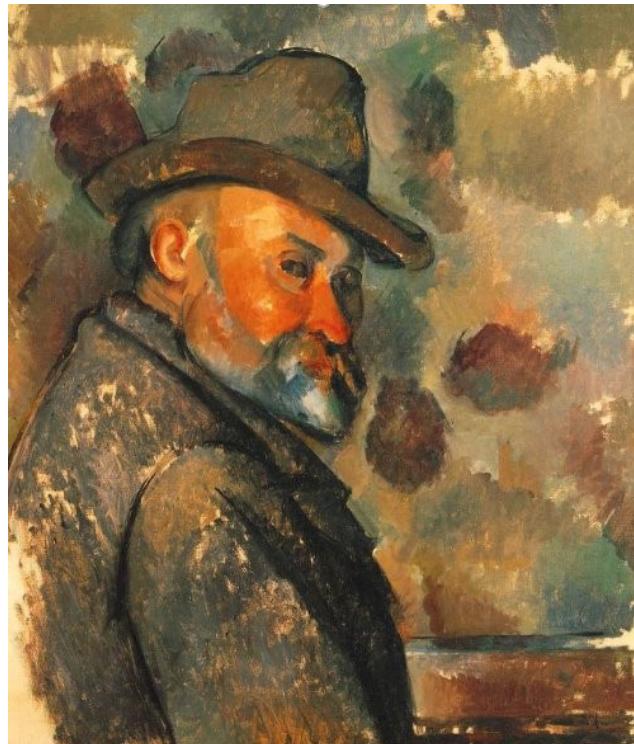


Figura 1. Cézanne, Paul (1875). Autorretrato con sombrero arrugado. Óleo sobre lienzo

La obsesión revolucionaria de Cézanne fue el querer representarlo todo con su pincel, pues pretendía capturar la esencia de lo representado. Bien supo reconocer Merleau-Ponty (1977) que el camino que trazó en sus lienzos demarcaba un paisaje repleto de dudas que reflejaban una existencia a la vez utópica y paradójica. Cézanne quiso alcanzar la realidad —o, la *réalisation*, en los términos de Rilke (1986)—, pero huyendo de lo que lo llevaba hasta ella (Merleau-Ponty, 1977). En consecuencia, vivió en eterno desacuerdo con cada una de sus obras, y no es extraño que haya sido esto lo que lo transportara a un mundo en el que él mismo declaraba ser el Frenhofer del relato de Balzac (2000).²

² Así lo citó Merleau-Ponty (1977), en referencia a la novela filosófica de Balzac: “Cézanne se emocionó hasta las lágrimas al leer La obra maestra desconocida y declaró que él mismo era Frenhofer” (p. 250).

Desde el postimpresionismo francés de Cézanne, el también pintor Émile Bernard —quien fue su discípulo y le admiró a pesar de sus obstinaciones— escribió en varias ocasiones sobre él. De hecho, el vínculo entre Bernard y Cézanne quedó eternizado en el libro “Una conversación con Cézanne”, y fue a esta fuente a la cual acudió el propio Merleau-Ponty (1977) para pensar en la rehabilitación del mundo percibido que encarnó Cézanne en la pintura. Para Bernard (2012), la vida de Cézanne fue más trágica que alegre; el éxito le llegó quizás demasiado tarde y su consagración al arte, la naturaleza y el color lo hicieron un ser humano con un profundo desprecio ante los otros e insatisfecho con su producción artística.

Como Merleau-Ponty (1977) lo señaló al recordar el papel de Bernard en su vida —aun cuando Cézanne lo rechazaba incluso a él (Rutherford, 2004)—, su “suicidio creativo” radicó, precisamente, en la paradoja en la que estuvo envuelto: “buscar la realidad sin abandonar la sensación ...; tiene por objeto la realidad y rechaza los medios de alcanzarla” (Merleau-Ponty, 1977, p. 248). Así las cosas, las conversaciones entre Bernard y Cézanne revelan que esa fascinación llevada hasta el “suicidio creativo” tuvo mucho que ver con la imposibilidad de expresar la verdad de la naturaleza, puesto que el interés por representar la totalidad implicaba reconocerse incapaz de rescatar al objeto en su materialidad. A esto se refiere también el hecho apuntado por Merleau-Ponty (1977) de que Cézanne vio todas sus pinturas como simples ensayos o tanteos —y no como “obras de arte”.

En este punto vale la pena aclarar que Cézanne le es útil a la filosofía merleau-

pontiana en tanto representa a la perfección una conexión entre la percepción y la naturaleza, lo cual le permite al filósofo soportar sus reflexiones fenomenológicas en la materialidad pictórica que tanto le fascinó (Fagioli, 2025). Al pintar, Cézanne trasladaba vivencias sensoriales más que copias fieles del mundo, y cada pincelada respondía a este principio: las superficies quebradas de sus bodegones, los contornos vibrantes de sus paisajes, los volúmenes inestables de sus retratos son ejemplos concretos de cómo la sensación —más que la forma cerrada y terminada— organiza el cuadro. No se trata de reproducir la naturaleza, sino de meditar en torno a ella, haciendo visible el movimiento interno de la percepción en su experiencia más basta.

Esta aproximación pictórica, casi ingenua y que rompe con las convenciones del acabado académico y de la perspectiva tradicional, fue leída por Merleau-Ponty (1977) como un acontecimiento filosófico en sí mismo. La pintura de Cézanne, más que ilustrar un concepto, encarna la experiencia originaria del mundo sensible, sirviendo de modelo para los desarrollos fenomenológicos tardíos sobre la experiencia sensorial (Fagioli, 2025). Es esto lo que le llama la atención a Merleau-Ponty, la manera en la que Cézanne interpela la naturaleza de los objetos sin acentuar los detalles, ni trazar un dibujo previo, ni ocultar la materialidad de la pintura. En síntesis, Merleau-Ponty quiso rehabilitar el mundo de la percepción —o “dar forma a una rehabilitación ontológica de lo sensible” (Fagioli, 2025, p. 108)— y fue justamente esto lo que lo acercó a Cézanne, el pintor de las sensaciones percibidas.

De la fascinación como trabajo fenomenológico

Esta fue la revolución que comenzó Cézanne pero que nadie, aparentemente, ha sido capaz de continuar.

Cézanne quería tocar nuevamente el mundo de la sustancia con la mano de la intuición, ser consciente de él con la conciencia intuitiva y expresarlo en términos intuitivos
(Lawrence, 2014, p. 217).

Bien se sabe que a Merleau-Ponty lo movilizó la fenomenología, una corriente que interpeló muchas convencionalidades de su época. Desde la revisión de diversos conceptos clásicos y la desestimación de la objetividad de la ciencia hasta sus recusaciones a la operacionalización del lenguaje, lo que le inquietó permanentemente fue la percepción. Por su parte, Cézanne le demostró la importancia de dicha percepción en la experiencia estética y la expresión artística. Merleau-Ponty, de cierto modo, halló en Cézanne un fondo de naturaleza inhumana bastante elocuente —aunque siniestro. El problema central del pintor radicó en que, aunque tocó la manzaneidad³, nunca alcanzó siquiera a rozar nada más que esta (Lawrence, 2014).

Lo fenomenológico no constituye una doctrina, sino un movimiento en busca de lo esencial. En este dinamismo, Cézanne se fundió con los objetos a medida que exploró sus contornos y volúmenes, estableciendo

con ellos una relación íntima y viva. Se hizo uno con la manzana en su tentativa de captar su manzaneidad (figura 2), pero también se hizo uno con la montaña Sainte-Victoire, a la que representó en más de medio centenar de ocasiones (figura 3). Puede decirse, entonces, que Cézanne no pintaba objetos, sino la sensación misma —la de la manzana, la de la montaña, e incluso la de su esposa—, asumiendo todas las consecuencias que ello implicaba para él, hasta el punto de que esto se le convirtió en una experiencia verdaderamente infernal.

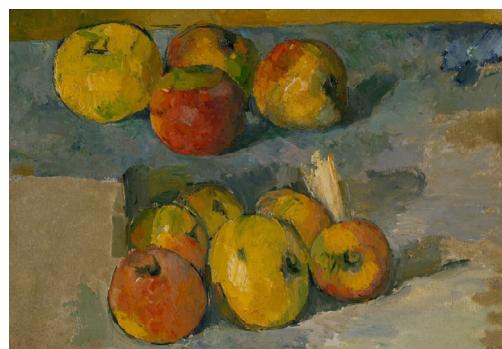


Figura 2. Cézanne, Paul (1878-79). Manzanas. Óleo sobre lienzo



Figura 3. Cézanne, Paul (1904) Montaña Sainte-Victoire. Museo de Arte de Filadelfia, Pensilvania

³ La idea de manzaneidad, proveniente de los análisis de Lawrence (2014) sobre Cézanne, es clave para entender la labor fenomenológica que encarnó el pintor. Cuando Cézanne pintaba, no buscaba reproducir simplemente la apariencia externa de una manzana, sino capturar su manzaneidad, es decir, una especie de esencia interna (Lawrence, 2014). Este impulso de exigirle al modelo convertirse, justamente, en lo que representa, va más allá de la visión superficial del ojo o de la mente racional, que sólo es capaz de aprehender lo aparente. Por el contrario, el interés por la manzaneidad, implica querer revelarle al mundo el reverso invisible de las cosas, encarnando así una forma de conocimiento fenomenológico donde el arte, la naturaleza y la percepción se funden en una sola experiencia; ver: Richardson y Ades (1970).

Puesto en una mirada muy general, la teoría de Merleau-Ponty (2003) alude a que todo está intrínsecamente ligado a la percepción. En consecuencia, el fenomenólogo se basa en la experiencia tangible del cuerpo humano y su conexión con ese mundo circundante en el cual los hechos cobran sentido (Foschi, 2013). Por eso Cézanne es un auténtico fenomenólogo para Merleau-Ponty. Además, en tanto esta labor se entiende como una tarea infinita, propone tanto expresar lo existente como hacer del cuerpo la encarnación de una conciencia perceptual —e intuitiva. De cierta manera, se establece así un lazo de familiaridad entre el individuo y su entorno, abarcando el aspecto físico y, a su vez, aquello que le ataña a la naturaleza de la existencia.

Actualizando estas cuestiones que le atañen, también, a la fenomenología en su sentido clásico, la fascinación de Cézanne puede ser claramente concebida como un trabajo fenomenológico justo porque entre la locura de su genialidad —o, si se quiere, la genialidad de su locura— el pintor queda absorto entre el motivo y el lienzo. Esta especie de delirio asociado a las largas meditaciones que precedían sus pinceladas es la muestra más clara del sufrimiento que le causan sus dudas. Sin embargo, es igualmente la evidencia de una laboriosa voluntad por captar el sentido del mundo en su fase primigenia. Por eso, vale la pena recordar que lo que importa es la experiencia directa y fenoménica.

Debido a que la realidad de la percepción es la base de la fenomenología, la experiencia a la que remite no puede ser otra que esa en la cual se entrecruza lo subjetivo y lo objetivo, lo pasado y lo presente. La perspectiva fenomenológica, que se distingue de los juegos de perspectiva clásicos, puramente

geométricos o fotográficos, es estrictamente sensible (Merleau-Ponty, 2003). Por este motivo, la noción de conciencia intuitiva que Lawrence (2014) alude al escribir sobre Cézanne, tiene sentido al reflexionar sobre la fascinación como un trabajo fenomenológico. Así, pues, puede llegar a entenderse por qué Merleau-Ponty (1977; 2003) vincula la fenomenología con el arte —en especial, con la pintura, al utilizar a Cézanne de referencia (Foschi, 2013).

De acuerdo con lo que se sabe de la apreciación de Cézanne sobre sus propias pinturas, estas no fueron para él sino meros acercamientos a la sustancia de las formas de la naturaleza. En este contexto, la imperiosa necesidad del pintor por capturar la esencia del mundo en su estado original o naciente es lo que permite ponerlo entre la genialidad y la locura, pero también es lo que exige hablar de su obra en los términos de una rehabilitación del mundo percibido, es decir, a la manera fenomenológica. Si Merleau-Ponty concibe la fenomenología en tanto ensayos por comprender el mundo natural, Cézanne apunta en esta misma dirección al ver en sus obras un producto eternamente inacabado, una serie de tanteos.

La fenomenología, por su parte, luchó por darle un estatuto filosófico al mundo ya creado, de modo que la idea de concebir el trabajo de Cézanne como fenomenológico yace en el hecho de que la percepción y la experiencia sensorial caracterizaron su creación artística, destacándola por encima de cualquier otra (Lawrence, 2014). Merleau-Ponty (1977; 2003), además, fue explícito en mostrar por qué la obra de Cézanne se presentó ante él como un reflejo de su pensamiento filosófico, pues atendía a la percepción y los sentidos

desde un compromiso activo y encarnado. Siguiendo sus interpretaciones, los cuadros de Cézanne podrían tomarse en tanto expresiones puras de una percepción corporal, ya que no sólo captaron la apariencia externa de los objetos, sino también su experiencia subjetiva y la impresión directa.

Entonces, si bajo estas consideraciones el arte resulta ser un camino para acceder a la existencia y sus misterios jamás revelados, Cézanne no pudo haber fallado con sus dudas. Según la visión merleau-pontiana, fue este pintor quien logró que el paisaje del lienzo se hiciera visible a través de su propio cuerpo, sincronizando así estos dos aspectos mediante la interacción entre la observación meditativa y la acción del pintar (Foschi, 2013). Asimismo, es posible afirmar que Cézanne llevó a cabo un trabajo fenomenológico que le hizo enloquecer justo mientras descubría cómo describir la perspectiva vivida con pinceladas. Por eso la obra de Cézanne refleja la continua transición entre la percepción primordial de la esencia naturalmente inhumana del artista, y la percepción del mundo reinterpretada al meditar sobre ella.

Entre sus argumentos, Merleau-Ponty (1977) resolvió decir que Cézanne, ensayando e intentando, puso a prueba su ingenuidad sin siquiera saberlo. Lo que para el mundo contemporáneo son obras de arte, para él fueron meros resultados de sus tentativas (Merleau-Ponty, 1977). Allí se hizo manifiesta su experiencia directa, y con ello logró reconfigurar los modos de relacionarse con los objetos, las formas, el espacio y el tiempo. Aparte de las historias que circulan sobre su vida, eso es todo lo que nos queda en el presente: sus pinturas, la noción de lo inconcluso (Rutherford,

2004). Cézanne tiene un estilo que no es el de Bernard ni el de nadie más que se le hubiese aproximado, y por eso es por lo que da insumos para reflexionar sobre la esencia de la existencia.

Del “suicidio creativo”

Su naturaleza era más libre que su pensamiento y las investigaciones le controlaban poderosamente. No tenía idea de la belleza, solo de la verdad. (...) Poseía una voluntad mental muy extrema que fue dominando gradualmente su espontaneidad, hasta el punto de que pensaba que era incapaz de crear. Pero eso no era cierto (Bernard, 2012, p. 7).

Cézanne murió a los 67 años, en Francia, el 22 de octubre de 1906. Sin embargo, la causa no fue suicidio. En realidad, fue una neumonía lo que acabó con su vida, y esta mirada hacia sus dudas como un “suicidio creativo”, es meramente una figura retórica que carga con profundos significados. De todos modos, pareciese ser que Cézanne se había convertido en todo un hurano desde mucho tiempo antes de morir. Según Miranda (2008), la completa enajenación en la cual eligió vivir lo llevó a un punto en donde la única relación que sostuvo —aunque mala— fue con sus pinturas. Se dice incluso que entregó la vida por sus obras/ensayos, pues la enfermedad que agotó sus últimos alientos la contrajo tras una tormenta que le sorprendió mientras pintaba en campo abierto (Miranda, 2008).

La tarea imposible de Cézanne y su “suicidio creativo” al pretender lo primordial, no puede sino conllevar a pensar nuevamente en el viejo Frenhofer de Balzac (2000).

La obra maestra desconocida, publicada originalmente en 1831, personifica en una imagen ficticia este mismo “suicido creativo” de Cézanne. No es por azar que Merleau-Ponty (1977) considerara relevante decir que a Cézanne lo acechó Frenhofer desde el primer momento en que se cruzó con este libro y, desde entonces, afirmó que era él mismo la inspiración para su escritura. El esfuerzo de Balzac y de Cézanne son uno, porque el trabajo del primero permite comprender el del otro (Merleau-Ponty, 1977). No obstante, es probable que esto se deba a que Cézanne se construyó a sí mismo como el reflejo fantasmagórico de este genio que fue Frenhofer en la primera parte de su historia, y no al revés, como Cézanne lo habría creído en algún momento.

Ciertamente, el mito de Cézanne incluye a su vez su autoidentificación como personalidad mítica (Rutherford, 2004), y los modos de hacer sobre los cuales hablaron Merleau-Ponty (1977; 2003), Bernard (2012), Lawrence (2014), Rilke (1986) y Wenders (2016), lo muestran tan esclavo de sí mismo y de su arte como se le ve al Frenhofer de Balzac (2000). De cualquier modo, no hay Cézanne sin Balzac porque sus dudas comunican con las de Frenhofer. Así que, si el de Balzac (2000) resulta ser un paradigma del arte moderno en sí mismo, la meditación a la cual conlleva su obra se relaciona, a su vez, con las largas meditaciones sin las cuales Cézanne no daba pincelada alguna (Merleau-Ponty, 1977).

Es un hecho que, en estos casos, la genialidad y la locura se diluyen entre sí, pues en eso coinciden tanto el personaje ficticio de Frenhofer como el aislado pero real Cézanne. Hay un peligro inminente de fascinarse hasta la duda, y tanto Frenhofer como Cézanne son víctimas de ello. Dudan

de sus posibilidades y dudan de la obra que pintan, por lo que son una encarnación paradójica desde donde sea que se les mire. Gracias a Balzac, Cézanne abraza con fervor la noción de que la contemplación debe ser llevada a cabo con el pincel en la mano y, de esta manera, se ve seducido de forma singular por la habilidad de aquel escritor que plasmaba con palabras la esencia de la pintura. Al respecto, fue Bernard (2012) quien recordó la severidad con la cual Cézanne se juzgaba a sí mismo, condenándose por no alcanzar la perfección deseada.

Las pinturas de Cézanne se erigen hoy como manifestaciones de un modo especial de aprehender una realidad enajenada, aunque en su momento fueron objeto de un sinnúmero de críticas que rechazaban su revolución estética. Adicional a esto, Cézanne denunciaba que la sociedad artística de su época había perdido la conexión sensorial con la naturaleza; asunto que, en su opinión, el clasicismo sí había sabido preservar. Por ello, sus pinturas encarnaban interpretaciones subjetivas de la realidad, invitando a reflexionar sobre la naturaleza misma de la existencia (Bernard, 2012). Sin embargo, las dudas que lo asediaban no estaban reducidas a una inquietud intelectual: ellas expresaban un síntoma corporal más profundo. Abordar en detalle esta dimensión corporal implicaría adentrarse en otros desarrollos de la fenomenología de Merleau-Ponty, y esta es una cuestión que excede los alcances de este ensayo.

Siguiendo las reflexiones merleau-pontianas, los trazos, la luz, los colores y el empeño de Cézanne por ser fiel a la realidad revelaron ese mundo de la percepción oculto tras las capas del conocimiento y las

convenciones sociales. En esta búsqueda, el color de los objetos que pintaba parecía desbordarse de los contornos mismos que lo delimitaban, quebrantaba la estructura tradicional de la perspectiva y hacía visible una experiencia primigenia del mundo (Fagioli, 2025). Contemplar una obra de Cézanne es sentirse invitado a reaprender cómo ver el mundo y es por ello por lo que afirmó que encarna la rehabilitación del mundo percibido (Merleau-Ponty, 2003). Igualmente, estos procesos son un asunto de “filosofía de la percepción” que proporciona lecciones para mirar con agudeza la realidad (Merleau-Ponty, 2003).

El “suicidio creativo” de Cézanne implicó que el pintor se consumiera en sus propias dudas, aun cuando seguía vivo biológicamente hablando (Bernard, 2012). Su inteligencia era evidente en la lentitud con la que trabajaba, pero además su ingenuidad y su apatía le daban otra dimensión de naturaleza inhumana. Es probable que Cézanne meditara y se preguntara constantemente cómo pintar lo que sentía, pero dado que no hablaba con nadie, todo lo que se ha dicho de él y que he sintetizado aquí parecen ser meras suposiciones. De acuerdo con Rilke (1986), los últimos treinta años que vivió Cézanne fueron los de la ansiedad, la timidez, la desconfianza y el desacuerdo con sus pinturas. Cézanne captó la esencia intuitiva en sus naturalezas muertas, pero frente al paisaje y la figura humana, el cliché terminó por imponerse, llevándolo a un arte cada vez más abstracto (Lawrence, 2014). En sus últimas acuarelas de la montaña Sainte-Victoire, por ejemplo, los espacios en blanco y los bordes difusos terminaron por expresar un vacío constitutivo (figura 4).



Figura 4. Cézanne, Paul (1901-1906) Montaña Sainte-Victoire. Luc Chesseix

Como su respuesta final ante la imposibilidad de vencer al cliché —un aspecto que conviene analizar con ejemplos visuales concretos como el de la figura anterior—, Cézanne se encontró a sí mismo frente a la imposibilidad de alcanzar la *réalisation*. Esto, finalmente, engloba los reclamos de Bernard, quien, en los últimos años de vida del pintor, descubrió a un maestro que estaba condenado, sin remedio, al “suicidio creativo”.

Consideraciones finales

Tal como lo cuentan numerosas historias, la presión que Cézanne ponía sobre sí en su intento por alcanzar la perfección lo habría conducido a pasar largos períodos sin pintar o a destruir obras con las que estaba insatisfecho —llevando a la realidad la ficcionalidad del relato de Balzac. Este autoexamen constante y autocrítico a menudo le hacía imposible crear. Es esto lo que Bernard luego denominaría su “suicidio” y que, a su vez, fue el elemento central para empezar a escribir este ensayo. No obstante, la disminución de la producción artística de Cézanne puede considerarse también desde otro punto de vista. La intensa búsqueda por la *réalisation* fue, en sí misma, un propósito filosófico

que acometió con éxito. Entre otras cosas, su obsesión por la montaña Sainte-Victoire de Aix-en-Provence es el ejemplo más claro de que Cézanne era un investigador de la mirada, tan emocional y analítico como lo nombró Wenders (2016).

El hecho de fascinarse hasta las dudas, de cuestionar cada trazo y meditar cuidadosa y extensamente sobre cada obra antes de llevarla a la conclusión, es propia de un genio al borde de la locura. No es descabellado proponer que, en sus entrecruzamientos extraños, tanto su obra como su vida estuvieron marcadas por una constante lucha entre la duda y la fascinación, y eso es precisamente lo que cautivó a Rilke (1986), quien además dijo haber interpretado la vida del autor, sencillamente, a partir de una exposición en el Salón d'Automne. Sin embargo, fueron justamente estos conflictos y la paradoja esencial que le definió las que demarcaron su carrera artística.

En sus cartas sobre Cézanne, Rilke (1986) narró que el pintor no creía en nada más que su propio trabajo y por eso se fundía entre sus pinturas y los objetos representados, llegando con ellos a dimensiones insospechadas, casi delirantes. Siendo tan huraño y enfermo, hizo esto hasta que “como en un viejo grabado de la danza de la muerte, así desde atrás la muerte le agarró la mano y trazó ella la última pincelada temblando de alegría” (Rilke, 1986, p. 57). Siendo un artista en todo el sentido de la palabra, Cézanne no pretendió pintar de forma simple o poco refinada, pero tampoco apegarse al academicismo de aquel momento (Lawrence, 2014; Merleau-Ponty, 2003). Su objetivo era crear un vínculo entre la inteligencia humana, las ideas, el

conocimiento científico y la percepción del mundo natural, unificando así los principios de la ciencia y la razón con los aspectos reales y observables de la naturaleza como tal (Merleau-Ponty, 1977).

Cézanne creía que estas herramientas intelectuales debían ayudarle a comprender las complejidades de la naturaleza y, en este sentido, su existencia no dejó de ser paradójica en ningún momento. En palabras de Lawrence (2014), su capacidad de pintar de manera intuitiva se vio constantemente limitada por sus conceptos mentales, porque a pesar de rehuirlo todo, reafirmaba que las investigaciones de la pintura moderna coincidían con las pesquisas de la ciencia. Cézanne se negaba a tantas cosas, pero también creía que el conocimiento científico estaba arraigado en las cualidades inherentes de la naturaleza y, al mismo tiempo, se oponía al abandono de su imaginación vital (Lawrence, 2014). En resumen, pretendía entremezclar lo artístico con la comprensión científica.

En su aparente admiración hacia Cézanne y la manzaneidad, Lawrence (2014) también intuyó de cierto modo el “suicidio creativo” del pintor, aunque lo expresó de una manera distinta. Para Lawrence (2014), fueron quizás las reflexiones sobre el espacio en blanco las que demostraron las consecuencias de un posible “suicidio creativo”, es decir, aquello de donde surgieron las últimas acuarelas de la montaña que le fascinó. Ante la imposibilidad de expresar la sensación percibida, Cézanne decidió dejar que la imaginación protagonizara buena parte de su obra final. Las pinceladas reducidas y abstractas sobre un papel en blanco, si bien esbozan la montaña, evidencian su agotamiento. Sin embargo, estos paisajes

tan diferentes a los que caracterizaron el resto de su obra pudieron haber sido lo más cercano a la perfección. Entonces, ese “suicidio creativo” que Lawrence (2014) interpretó como el vacío del espacio en blanco, reconoció la exploración última de su revolución, pero al mismo tiempo mostró su condena eterna. Dejar que el blanco se apropiara de buena parte del paisaje quizás pueda verse como una nueva observación del mundo y un reconocimiento de que el espacio lleno tampoco implicaba alcanzar la esencia misma de los objetos.

Por su parte, Bernard fue, tal vez, uno de los primeros en reconocer y apreciar la singularidad de esta visión de Cézanne —aún en una época donde el pintor era fuertemente despreciado. Aunque con términos menos filosóficos y más cercanos al afecto, es posible afirmar que Bernard, al igual que Merleau-Ponty (1977; 2003), vio en las pinturas de Cézanne la muestra fiel de una exploración sensata de la experiencia fenoménica del mundo. En todo caso, las reflexiones de Merleau-Ponty al respecto han hecho que el universo del arte mire de nuevo a Cézanne —y que lo mire con otros ojos—, por lo que sus proposiciones cumplieron bastante bien con su cometido (Rutherglen, 2004).

En última instancia, los temas y episodios de la biografía de Cézanne se inscriben dentro del patrón clásico del mito del artista moderno torturado (Rutherglen, 2014). En esencia, este mito —encarnado en la figura de Frenhofer de Balzac— ha cimentado la imagen del artista como un genio excéntrico e incomprendido, célebre en todo el mundo. Se trata del retrato del creador solitario, angustiado y en permanente conflicto tanto consigo mismo como con la sociedad, inmerso en un “suicidio creativo” que,

paradójicamente, alimenta su inquietante producción artística. Es importante destacar que Cézanne investigaba incansablemente en busca de representar el mundo tal como lo veía y sentía, aun a costa de apartarse de las perspectivas, proporciones y técnicas convencionales; precisamente esta ruptura fue la que lo convirtió en una figura tan fascinante.

Merleau-Ponty vio ante sí un mundo que se le mostraba en tanto fenómeno, y el arte de Cézanne fue también una acumulación de ensayos para retratar este modo de observar y pensar en función de lo fenoménico. Así, la fenomenología de Merleau-Ponty les abre las puertas a las pinturas de Cézanne a la par que proporciona un marco filosófico para entender lo encarnado de la percepción y la experiencia vivida. La desazón de ambos por la sociedad coincidía —aunque de modos para nada equivalentes— en que la esfera fenoménica estaba fuertemente descuidada. Debido a la inclinación natural de la percepción a relegarse en favor de lo que se percibe y se manifiesta, la fenomenología no fue más que una respuesta a la urgencia con la cual cargaba el mundo desde épocas previas.

Finalmente, baste agregar que, si la fenomenología supone una puesta a prueba del sujeto, Cézanne se puso a sí mismo en cuestión y, al creerse fracasado en la tarea de la descripción directa de la experiencia mediante pinceladas, se sentenció a su propia muerte creadora. La cuestión de comprender sus pinturas como un trabajo fenomenológico en acto indica perfectamente cuál fue su modo de situarse en el mundo, pues vivió como un delirante investigador, pero en su particular manera de fascinarse hasta el “suicidio” y cohibir la expresividad. Ahora bien,

la incoherencia de sus representaciones en cuanto a la perspectiva, la forma y el color, indican que efectivamente reveló el trasfondo de la percepción. Por ende, fue así como descubrió su perspectiva vivida con los sentidos deformando toda tradición pictórica instaurada.

Bibliografía:

- Balzac, H. (2000). *La obra maestra desconocida*. Galaxia Gutenberg.
- Bernard, É. (2012). *Recuerdos de Cézanne y cartas inéditas*. (A. Lastra & R. Miranda, Trad.). La torre del Virrey, 11(1), 3-21.
- Fagioli, N. (2025). *La vía de la sensación. Anotaciones sobre la estética de la pintura de Merleau-Ponty*. Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica, 64(168), 107-118.
- Foschi, M. L. (2013). *Merleau-Ponty: El cuerpo como apertura al mundo teatral*. Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, (43), 11-18.
- Lawrence, D. H. (2014). *Cézanne*. (A. Pertuz, Trad.). Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte, (2), 212-221.
- Merleau-Ponty, M. (1977). *La duda de Cézanne*. En Sentido y sinsentido (pp. 245-254). Península.
- Merleau-Ponty, M. (2003). *El mundo de la percepción*. Fondo de Cultura Económica.
- Miranda, M. (2008). *El solitario y hurao padre de la pintura moderna*. En Creatividad, Arte y Medicina: el impacto de la enfermedad en la creatividad de figuras históricas (pp. 21-28). Sánchez y Barceló. https://www.researchgate.net/publication/288493833_Creatividad_Arte_y_Medicina_el_impacto_de_la_enfermedad_en_la_creatividad_de_figuras_históricas
- Richardson, J. A., & Ades, J. I. (1970). *DH Lawrence on Cezanne: a study in the Psychology of Critical Intuition*. Journal of Aesthetics and Art Criticism, 28(4), 441-453. <https://doi.org/10.2307/428484>
- Rilke, R.M. (1986). *Cartas sobre Cézanne*. Paidós.
- Rutherford, S. (2004). *Merleau-Ponty's doubt: Cézanne and the problem of artistic biography*. Word & Image, 20(3), 219-227. <https://doi.org/10.1080/02666286.2004.10444018>
- Wenders, W. (2016). *Los píxeles de Cézanne*. Caja Negra Editora.

El espejo de Morfeo: arte, formación y expansión didáctica

Pedro Agudelo Rendón¹

Graduado Fundación Universitaria Bellas Artes

Resumen

Este texto plantea una visión de la educación artística a partir de la perspectiva “educación a través de las artes”. La pregunta es ¿cómo llevar a cabo procesos formativos y metodológicos que posibiliten espacios de sensibilización y vinculación con otros campos del saber en la formación integral de estudiantes de áreas de conocimiento distintas a las artísticas? Este interrogante abre posibilidades de comprensión no solo de aspectos de la pedagogía del arte sino también de los medios y materialidades contemporáneas para abordar reflexiones desde el arte. Se presentan, finalmente, algunos productos artísticos desarrollados en contextos curriculares diferentes a los que tradicionalmente se le han asignado a la educación artística.

Palabras claves: arte contemporáneo, educación artística, educación a través de las artes, expresión artística, fotografía instalada

Abstract

This text proposes a vision of arts education from the perspective of “education through the arts”. The question is how to implement training and methodological processes that enable spaces for awareness and connections with other fields of knowledge in the comprehensive education of students from areas of knowledge other than the arts? This question opens up possibilities for understanding not only aspects of art pedagogy but also contemporary media and materials for addressing reflections from the arts. Finally, some artistic products developed in curricular contexts other than those traditionally assigned to arts education are presented.

Key words: contemporary art, art education, education through the arts, artistic expression, installation photography

¹ Profesor de la Escuela de Arte, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín

Arte y educación artística

“No existe, realmente, el arte, tan solo hay artistas”, dice Gombrich (2007, p. 15). Este aserto de uno de los historiadores más importantes del siglo XX implica que la historia del arte no opera sobre la abstracción que a veces parece insinuar el concepto mismo de arte, sino que se trata del resultado de la actividad humana. Pero la visión del pensador inglés estaba alejada, en buena medida, del arte contemporáneo. Aun así, si extendemos su afirmación, esto implicaría que la historia del arte se despliega más allá de la vida de los artistas, si bien tiene que ver con ella. Se amplifica a las obras que producen, a las imágenes que activan, a las prácticas que llevan a cabo, a las conexiones que posibilitan. Llega un punto, claro, en el que cabría la pregunta “¿Cuándo hay arte”, pues el ‘borronamiento’ de las cualidades estéticas conduciría a afirmar que “no hay ninguna evidencia intrínseca a la obra que permita legitimar desde ella su estatuto de obra de arte” (Gyldenfeldt, 2009, p. 21), tal como ocurre con la Fuente de Duchamp de 1917.

Esto llevaría a pensar, entonces, en el paso de lo sensible a lo conceptual, con lo que se subvierte la estética tradicional. Ahora lo sensorial deviene forma de pensamiento. Esto no cambia el hecho de que el arte sea entendido como un medio de relacionamiento y significación de la realidad, más allá del goce estético. Lo que sí resulta importante considerar es que hoy “las obras a menudo ya no permiten reconocer dónde está el límite con respecto a su exterior no-artístico; más bien tienen su especificidad en la desestabilización de este límite” (Rebentisch, 2021, p. 18). Aquí aparece una de las principales crisis del arte contemporáneo que, sin duda, repercute

también en los procesos de formación en todos los niveles educativos. Las obras aparecen desdiferenciadas y no se las puede ubicar de forma unívoca en una tradición de la pintura o la escultura, de ahí que algunos autores como Natividad Medero (2011) hablen de desdefinición del arte y asuman que los cambios actuales tengan que ver, entre otras cosas, con la deshabilitación de la idea de arte, la imposibilidad de una definición transhistórica, la apertura de la cultura de consumo y la resignificación de las artes visuales (p. 49).



Fig. 1: # 7. De la serie *Modelo en Asterión*.
Pedro Agudelo Rendón. Lápiz sobre papel. 21,5 x 28 cm. 2023

Si consideramos estos problemas histórico-teóricos del arte y tenemos en cuenta también los cambios que se dan después de la pandemia, el uso de inteligencias artificiales y la apropiación de nuevos medios tecnológicos en las prácticas artísticas, entonces ¿cómo entender hoy la educación artística en medio de los desplazamientos estéticos del arte contemporáneo? Hay una deslocalización

que no solo se da en el ámbito artístico, sino que está presente en muchos ámbitos de la vida y la educación. Esta deslocalización ya había sido abordada en su momento por Martín-Barbero (2003) cuando habla, en primer lugar, del descentramiento de los saberes que se salen del libro, la escuela y la universidad; y cuando se refiere, en segundo lugar, a la des-localización/des-temporalización de los saberes que “escapan de los lugares y de los tiempos legitimados socialmente para la distribución y el aprendizaje del saber” (p. 19).



Fig. 2: # 14. De la serie Modelo en Asterión. Pedro Agudelo Rendón. Lápiz sobre papel. 33,8 x 24 cm. 2023

Por tanto, esta relación entre artes y educación supone un conocimiento del campo educativo que va más allá de las relaciones que se dan en el aula, así como la apertura a problemas de investigación que surgen del ámbito de la experiencia en los procesos de interacción didáctica. Esto conduce a dos problemas del orden pedagógico. De un lado, la consideración del campo artístico bien como objeto o

como meta de la educación; de otro, asumir una postura didáctica y estética frente al primer problema. Touriñán-López (2011, p. 62) plantea una alternativa que resulta pertinente cuando señala que “es preciso estudiar la educación artística desde la perspectiva de la educación, sin anular la perspectiva propia de los productos culturales artísticos”. Este planteamiento resulta más complejo si se asume el arte como mediación y no como fin en sí mismo, pues ocurre con frecuencia que el arte termina siendo instrumentalizado, alejándose de sus fines estéticos (si lo consideramos desde la estética tradicional) o de su enfoque conceptual (si lo miramos desde la contemporaneidad). Tal es el caso de los procesos psicoartísticos, terapias artísticas, arte terapia o estrategias didácticas que usan el arte como mero instrumento recreativo que, en la mayoría de los casos, banalizan el arte y le dan atribuciones que no les son propias.



Fig. 3: # 8. De la serie Modelo en Asterión. Pedro Agudelo Rendón. Lápiz sobre papel. 21,5 x 28 cm. 2023

Ahora bien, al asumir el arte como mediación¹, se está apelando a la creatividad para potenciar experiencias educativas, humanas y en muchos casos artísticas en sí mismas, pues “todo ser humano es artista”, como dijo Joseph Beuys, aunque –podríamos agregar– no todo lo que hace un ser humano es arte. Esta perspectiva del arte como mediación o de la educación a través de las artes “utiliza los diferentes procesos creativos para impulsar y mejorar la experiencia educativa en procedimientos ajenos en principio al propio hecho artístico (las matemáticas o un segundo idioma, por ejemplo), coadyuvando en una mejora de los resultados (académicos y ajenos)” (Álvarez, 2022, p. 255). Aquí entran en juego los componentes de la didáctica y las estrategias que surgen a partir de las múltiples relaciones de estas últimas, con el fin de asumir una actitud que no solo dinamice procesos enseñanza y aprendizaje en el aula, sino que además posibiliten el aprendizaje artístico.

La didáctica construye métodos y concibe el aprendizaje como un lugar fundamental del desarrollo humano que no se agota en el acto de educativo, sino que se renueva en función de las teorías y paradigmas que producen los discursos sobre los campos de conocimiento (Villabona y Cáceres-Saavedra, 2022, p. 82).

En este sentido, no se trata tanto de establecer pautas de trabajo desde los objetos y las técnicas artísticas, sino de caracterizar lo que desde el arte puede operar en un proceso formativo a través del trabajo sobre las intenciones y las formas de pensar que definen tales procesos.

Visto desde esta perspectiva, el arte se

entendería como una forma de expresión o, en palabras de Barrena (2007, p. 34), un modo de la expresión de los sentimientos “que adquieren forma y que resuelven una inquietud inicial, pues el artista no busca comprender lo que es verdadero ni tiene como objeto el descubrimiento, sino que busca crear lo que es admirable en sí mismo”. Si se traslada esta idea a la educación como mediación, esto supone que el arte constituye una manera no solo de expresión, sino que apela al descubrimiento de significados y sentidos. Dicho de otra manera, es una manera de apropiación personal a través de formas sensibles. Barco (2003, p. 73) señala que “el arte permite la construcción y desarrollo de lenguajes simbólicos mediante los cuales se hace posible la comunicación de conceptos”, lo que resulta definitivo en la educación a través del arte. No se trata de la construcción de conceptos formales sino de la expresión de percepciones, sentimientos, ideas y conceptos para expresar relaciones con el mundo, la cultura y la sociedad.

Problema y necesidad

Una de las principales funciones de la educación artística es potenciar la sensibilidad, la expresión creativa y la apreciación estética. De modo que, si la comprendemos desde la perspectiva del arte como mediación, resulta coherente que el maestro concentre su interés en estos tres aspectos con el fin de permitir la autoexpresión. No obstante, en los distintos niveles de educación se pueden identificar problemas relacionados con la instrumentalización –o negación– del arte en los procesos de formación. Tal es el caso del modelo pedagógico de la escuela nueva en la que las estructuras didácticas

supeditan el arte a la actividad mediada por otros campos de conocimiento (Villabona y Cáceres-Saavedra, 2022, p. 84).

Pero este no es el único problema, ya que distintas investigaciones, como la de Wahid y otros (2018, p. 297), señalan que “teachers are more focused on the field of production of psychomotor than those involving art theories such as history and appreciation of art because they do not master the field”. Este es uno de los factores que influye en la enseñanza del arte sino en los procesos educativos en los que se trabaja desde la educación a través del arte.

Algo similar se encuentra en la investigación de Villabona y Cáceres-Saavedra (2022) en Boyacá, donde logran identificar que la falta de un conocimiento en el campo artístico conduce a los maestros a focalizar los trabajos artísticos en aspectos manuales. Esto conduce a plantear la necesidad de “estudiar estrategias particulares en la investigación relacionada con las artes” (Arias y Díaz, 2022, p. 206) que permitan amplificar y no simplificar los procesos conceptuales desde lo estético y artístico. Esto abre preguntas didácticas que pueden contribuir en la construcción de conocimientos sobre la educación a través de las artes. En este sentido, vale la pena preguntarse, por ejemplo, ¿cómo llevar a cabo procesos formativos y metodológicos que posibiliten espacios de sensibilización y vinculación con otros campos del saber en la formación integral de estudiantes de áreas de conocimiento distintas a las artísticas?

Contexto y estrategia didáctica

Este tipo de preguntas resultan importantes a la hora de reflexionar sobre la “educación a través de las artes” como una de las formas de asumir la educación artística más

allá de la referencialidad escolar de una asignatura en el currículo de la enseñanza en primaria y secundaria. El proyecto de investigación Semiótica, educación y arte. Estudios de interpretación y producción, Fase II, busca reflexionar desde y sobre este enfoque. Su objetivo es activar procesos artísticos y estéticos a partir de la resignificación de la experiencia en ámbitos educativos de formación no artística. En este caso, describiremos una experiencia didáctica focalizada en el arte como mediación, llevada a cabo con varios grupos de estudiantes de áreas de conocimiento no artístico, como Licenciatura en Lengua y Literatura, pregrado de Periodismo, Filología Hispánica y estudiantes de otras carreras. Estas experiencias se llevaron a cabo entre el 2022 y el 2024 en la ciudad de Medellín, a lo largo de períodos lectivos de 16 semanas. Los resultados finales son instalaciones fotográficas afincadas en ideas del arte contemporáneo, con medios y materiales diversos y el trabajo directo sobre el espacio.

Vale la pena señalar que el planteamiento de este proyecto resulta coherente con el concepto de expansión didáctica desarrollado por Kap (2022), según el cual se puede desplegar el ámbito didáctico con apoyo de las mediaciones tecnológicas para producir expansiones que rompan “la pared invisible que separa la enseñanza, el lugar de la producción de conocimiento y las tradiciones” (p. 6)

Ahora bien, la didáctica expandida va más allá del uso de la tecnología para romper la cuarta pared; puede integrar prácticas culturales, tradiciones, conocimientos enciclopédicos, saberes intuitivos o el error como herramienta de construcción de conocimiento. En este sentido, la diferencia

entre el concepto de Kap y el que asumimos en este proyecto, es que mientras la autora desarrolla su experiencia didáctica durante la contingencia de la pandemia, nosotros articulamos el concepto de la expansión con el quiebre de los bordes mismos de aula, bien con medios tecnológicos o medios analógicos. En este sentido, se plantearon 5 momentos de la estrategia:

- a. Descentralizar la experiencia del aula como foco de conocimiento. Se trata, en este caso de horadar la experiencia al permitir la integración de intereses personales de los estudiantes con las temáticas desarrolladas en el curso. Al hacer esto, se quiebra el concepto tradicional de estética y los estudiantes –no expertos en arte– se aproximan a ideas y concepciones del arte contemporáneo
- b. Descolocar el trabajo individual. Uno de los retos de la educación es activar el trabajo colaborativo, participativo y cooperativo. Esta estrategia permitió que los estudiantes aunaran fuerzas para el desarrollo del trabajo y fortalecieran la confianza en el otro a través de la desterritorialización del saber y la experiencia individual.
- c. Tensar el aula. Uno de los intereses centrales de la estrategia es dislocar el aula, quebrarla y fracturarla permitiendo que los cuerpos se desplacen, en un sentido cercano a la acción peripatética: salir del aula para dar vueltas y ver y hablar de conceptos e ideas que los estudiantes construyen a partir de sus intereses particulares.
- d. Deslinguistizar el pensamiento. En

este caso, se trata de desterritorializar el pensamiento, la palabra y el lenguaje; acercarse al ícono, al símbolo iconizado y al índice simbolizado, es decir, a la construcción de conceptos a través de otras formas de expresión que van más allá de la palabra y el lenguaje. De esta manera asumimos el concepto de arte desde una perspectiva contemporánea –y volvemos sobre la pregunta de Gyldenfeldt ¿cuándo hay arte? –; es decir, asumimos que deslinguistizar es pensar en la imagen y más allá de la imagen, es abrir la experiencia a la palabra y más allá de la palabra. Así, el arte puede encarnarse en sujetos que viven el mundo contemporáneo a través de diversas formas de expresión.

- e. Expandir la crítica humanista. Este movimiento tiene que ver con el paso de la exégesis crítica a la crítica semioestética. En este caso, los estudiantes están convocados a la disposición crítica, constructiva y humanista en la que expresan y visibilizan sus apreciaciones sobre el trabajo de sus compañeros.

Los resultados de la apuesta didáctica son variados y tocan distintos temas, como el lugar de la mujer en la contemporaneidad, la ecología y el cambio climático, las desapariciones forzadas en el país, entre otras. Se siguen varios momentos: a) indagación conceptual y visual; b) proceso de asesorías y acompañamiento en los componentes conceptuales y artísticos; c); construcción del concepto sensible; d) experimentaciones artísticas y e) producción y materialización de la propuesta.

Dentro del conjunto de trabajos se encuentra la instalación efímera Estilo corrosivo de Mariana Marín Pavas, Gisela Yajaira Guarín Aguirre y Esperanza Millán Zuluaga. Se trata de una reflexión sobre los producción y consumo textil en la cadena de la moda y que tiene un impacto medioambiental importante. El trabajo consiste en una estampación de una camiseta blanca con una fotografía producida por las autoras. La prenda se instala en un espacio arborizado suspendido de cuerdas con un dispositivo que pende en la parte superior. A medida que el viento impacta sobre los elementos, la camiseta se ondea y el dispositivo (un recipiente con pintura) se balancea sobre ella derramando pintura en su superficie. Esto hace que la camiseta se manche de un color rojizo y el diseño, en su evocación de la moda, empiece a tener otro sentido. Como indican las autoras, el trabajo “nace como una crítica al consumo masivo en la industria de la moda, la cual genera grandes impactos con consecuencias negativas al medio ambiente. Algunas prácticas como la utilización de sustancias químicas en la fabricación de textiles, las cantidades exorbitantes de agua para su producción, los desechos que llegan a los vertederos y ríos, son acciones que perjudican a los diversos ecosistemas y con ellos a las diferentes especies que viven allí. Con la obra Estilo corrosivo queremos provocar en los espectadores reflexiones sobre las prácticas de producción y consumo textil, dado que es el comprador quién más contribuye al mercado de la producción mediante sus compras. Este mercado tiene como base la explotación de los recursos naturales y un sistema capitalista que se apoya en recursos como la publicidad, tema que motivó el primer análisis semiótico sobre la industria de la moda y derivó en las investigaciones de este trabajo”.



Figuras 4 y 5: Estilo corrosivo de Mariana Marín Pavas, Gisela Yajaira Guarín Aguirre y Esperanza Millán Zuluaga

El trabajo de Daniela Copete Hurtado, Érika Vanessa Úsuga Guerrero, Deisy Julieth Gómez Oquendo y Julián Andrés García Castrillón, titulado Corporalidades diversas: Experiencias del cuerpo performativo Drag, es una apuesta de performance y fotografía artística que explora las dimensiones del cuerpo y la subjetividad a través del color, la expresión corpórea y diferentes elementos matéricos y simbólicos. De aquí que los autores manifiesten que la acción “no representa una preparación sin sentido de lo que allí se intenta expresar o transmitir, sino que es la expresión auténtica y diversa de todo lo que le antecede al performance Drag con relación a sus experiencias, lo que ha pasado por su cuerpo y que es narrado en el escenario”. Este trabajo consiste en una fotografía en gran formato que dialoga con el espacio, una serie de elementos objetuales –dentro de los cuales resalta la máscara– y el performance

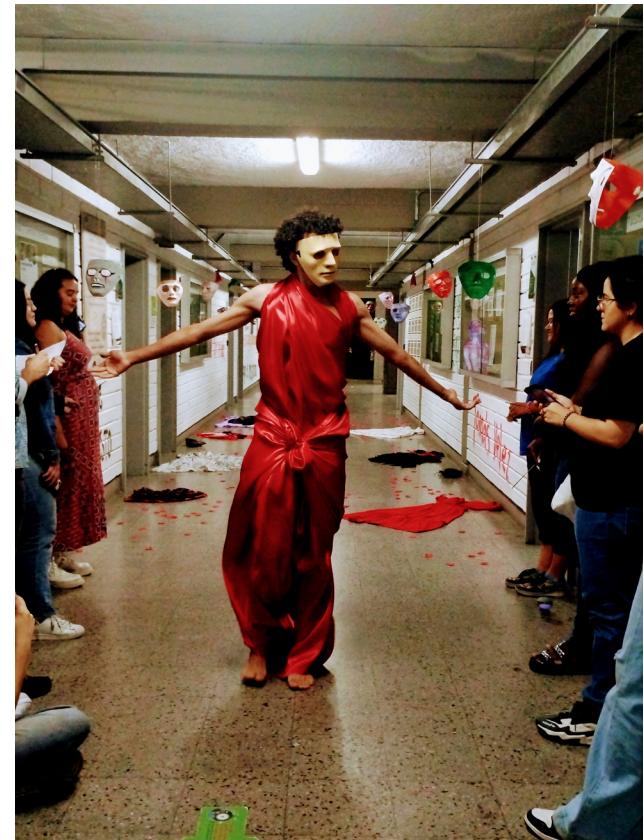


Figura 5 y 6: Corporalidades diversas: Experiencias del cuerpo performativo Drag, Daniela Copete Hurtado, Érika Vanessa Úsuga Guerrero, Deisy Julieth Gómez Oquendo y Julián Andrés García Castrillón

Por su parte, el trabajo titulado -18 °C de Elisa María Ochoa Estrada y Juan Pablo Sepúlveda Carmona, aborda, como señalan sus autores, “la opresión del edadismo y la sumisión a cánones de belleza inalcanzables. Las mujeres son cosificadas, valoradas por su apariencia y edad, sujetas a estereotipos temporales. El trabajo busca generar conciencia sobre la presión de encajar en ideales superficiales, impulsando una visión inclusiva que disminuya la carga que implica el querer encajar en cánones imposibles”. Se trata de una fotografía instalada, compuesta por una fotografía en gran formato, una repisa con objetos intervenidos, un libro bitácora que compila el proceso de investigación y

otros elementos activadores de la propuesta gráfica.



Figura 7: -18 °C de Elisa María Ochoa Estrada y Juan Pablo Sepúlveda Carmona

Estos trabajos constituyen reflexiones contemporáneas sobre temas y problemas de interés en la actualidad. Integra una dimensión lógica a través de la construcción de un concepto y un proceso de investigación que determina la ruta de comprensión y producción; una dimensión ética, toda vez que aborda problemas o temas contemporáneos que implican decisiones o reflexiones humanas y una dimensión estética, puesto que se trata de trabajos artísticos, orientados didácticamente, realizados por estudiantes de carreras profesionales distintas a las

artísticas. Esto le brinda al trabajo un carácter especial y permite abrir la reflexión de la educación artística más allá de los ámbitos curriculares tradicionales.

A modo de cierre

Según Rudolf Arnheim (1986, p. 307) el arte es el “medio fundamental de orientación, nacido de la necesidad que el ser humano tiene de comprenderse a sí mismo y al mundo en el que habita”. El arte es una manifestación cultural, expresión y producción de las sociedades que se articula con sus creencias, sus modos de concebir el mundo y de interpretar el espíritu de una época: “las artes proporcionan el desarrollo de habilidades cognitivas tales como la expresión creativa natural, la autoestima, y la práctica de valores sociales y morales” (Lopera y Fernández, 2002. p. 21); es, en última instancia, uno de los principales medios de expresión y transformación de la realidad. Por eso cumple un papel importante en la formación integral de las personas. De ahí que pensar la educación a través de las artes permita, como se ha planteado aquí, desplegar la creatividad y desarrollar distintas habilidades de pensamiento en los estudiantes, sin importar su área de formación. El proyecto Semiótica, educación y arte. Estudios de interpretación y producción ha permitido descubrir la manera en que puede operar el arte en distintos ámbitos, la capacidad que tiene para recrear y desvelar distintas temáticas contemporáneas, como la diversidad, la subjetividad, los problemas medioambientales y el rol de la mujer.

Si el arte es un medio para que el ser humano se comprenda a sí mismo, entonces la educación desde el arte, como señala Anzorena (1998), prepara a ese ser humano

para hacerse más sensible al mensaje de las formas desde el conocimiento y el contacto con el mensaje visual y artístico. La educación desde el arte, lo mismo que una educación que se fundamenta en lo artístico como un dispositivo invaluable en la formación, precisa de la incursión de una serie de estrategias de formación desde el arte en los espacios escolares. Pero para que esto sea posible, es necesario formar a los formadores que vivencian y significan dichos espacios. El maestro tiene a su disposición un conjunto de herramientas didáctico-artísticas con las que puede crear espacios de interacción, comunicación, sensibilización y aprendizaje significativo:

La experiencia estética, entendida como una actividad de interacción a través de la cual el hombre se vincula al mundo de los significados, por mediación de alusiones artísticas, naturales o sociales que estimulan su accionar perceptivo, constituye la base principal de una relación comunicativa, en donde el objeto estético trasciende el plano instrumental, para ubicarse, en palabras de Cliffor Geertz, “en el plano semiótico” (Calle, 2001, p. 60).

Calle Guerra considera la obra de arte como un texto interpretativo de la realidad, “a partir del cual es posible ampliar y construir nuevos correlatos sociales y culturales del hecho estético y sus significados” (Calle, 2001, p. 61). Desde esta perspectiva se asume la obra de arte como un dispositivo didáctico; así, puede pensarse, por ejemplo, la función epistémica de la imagen pictórica o fotográfica, las constantes funcionales de la ilustración en la comprensión del texto escrito y la función apelativa de la imagen en movimiento y los medios de

comunicación masiva o en las redes sociales. A través del arte, el ser humano se vincula a un mundo de significados. Él no solo crea mundos posibles, sino que posibilita la vinculación entre mundos “reales” y la conexión de procesos de conocimiento de la realidad. La educación desde el arte es un factor primordial, necesario en cualquier tipo de educación. Para que dicho fundamento tenga operatividad dentro del marco general educativo es indispensable suscribir procesos de formación. Silva Rivero (2001) señala que el verdadero maestro en competencias ayuda al crecimiento de la individualidad, y esto solo es posible desde la mirada sensible que permite el arte.

En los procesos de formación humanística, como en el juego que hacen los dioses olímpicos con los humanos, hay algo real y algo que no lo es, pero que definen, al fin y al cabo, la vida misma de los sujetos. Morfeo, el emisario de los sueños, modela imágenes, como lo hace el artista, para hacer creer algo que no lo es pero que, en el fondo, contiene mucho de verdad o realidad. El dios griego, hijo de Hipnos (el dios del sueño) y de Pasítea (una de las musas) es un personaje mitológico, capaz de adoptar la forma de cualquier humano en los sueños, con el fin de transmitir distintos mensajes a los mortales, revelando el futuro por medio de imágenes simbólicas.

El arte, en cierto sentido, es un sueño que nos revela –no tanto el futuro– las máscaras del presente, el tiempo que somos y lo que devemos. Morfeo es un espejo que se presenta como un simulacro ante los humanos para revelar el mensaje de los dioses. El arte crea mundos posibles y abre realidades alternativas (Herrero, 2015). Por eso tiene una función primordial en

la educación, pues solo a través de una sensibilidad estructurada que permita al ser humano el acto de conciencia frente al mundo que lo rodea y, sobre todo, a una conciencia de sí mismo como individuo, expresión de la naturaleza y de la humanidad, podrán adelantarse procesos de educación más sensibles, en una convivencia sana en la que prime la diversidad, pero en la que todos se dirijan a un punto común: el respeto por la diferencia, que es el respeto por el otro.

El maestro es un emisario y el arte es el espejo en el que nos vemos a nosotros mismos para desaparecer en la expresión de nuestra propia imagen como mortales que sienten, se comportan y piensan. Eso muestran también los trabajos descritos en este ensayo: muestran nuestra fragilidad como especie, nuestra capacidad para observar y representar, como un sueño, esa fragilidad.

Bibliografía

- Álvarez García, F. (2022). *Arte y educación artística. Una reflexión sobre la creatividad y la interdisciplinariedad de los lenguajes artísticos*. ArtsEduca, 31, 251-262.
- Anzorena, H. (1998). *Ver para comprender: Educación desde el arte*. Magisterio del Río de la Plata.
- Arnheim, R. (1986). *El pensamiento visual*. Paidós.
- Barco, J. (2003). *Una aproximación al énfasis en educación artística*. Uniminuto.
- Barrena, S. (2007). *La razón creativa. Crecimiento y finalidad del ser humano según C. S. Peirce*. Ediciones RIALP.
- Calle Guerra, A. (2001). *El arte y su función comunicativa: una propuesta de interpretación*. Revista de ciencias humanas, 8(30), 59-71.
- Gombrich, E. (2007). *La historia del arte*, 16^a ed. China: Phaidon.
- Gyldenfeldt, O. (2009). *¿Cuándo hay arte?* En: Oliveras, E. (ed.). *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*, pp 21-46. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Herrero, M. (2015). *Realidades alternativas y mundos posibles. La tecnología y los medios como vías de acceso a la imaginación*. La Trama de la Comunicación, 19, 251-162.
- Kap, M. (2022). *Rompiendo la cuarta pared: expansiones didácticas y amplificaciones críticas en la enseñanza*. Didac, 80, 5-12.
- Lopera, E.; Fernández, C. y Mejía, J. (2002). *Enseñanzas metacognitivas de la apreciación de obras de arte para el logro de razonamiento crítico y aplicado*. Marín Vieco.
- Martín-Barbero, J. (2003). *Saberes hoy: diseminaciones, competencias y transversalidades*. Revista Iberoamericana de Educación, 32, 17-34.
- Nathaly Arias, R. y DíazQuero, V. (2022). *Tendencias de la investigación en educación artística en Colombia en el periodo 2010-2020*. PARA, 22(33), 202-225. <https://doi.org/10.26620/uniminuto.praxis.22.33.2022.202-225>
- Rebentisch, J. (2021). *Teorías del arte contemporáneo. Una introducción*. Universidad de Valencia.

Silva, A. (2001). *A propósito de las competencias humanísticas o formativas en la Universidad de La Salle*. Revista de la Universidad de La Salle, 22(32), 107-120.

Touriñán-López, J. M. (2011). *Claves para aproximarse a la educación artística en el sistema educativo: educación “por” las artes y educación “para” un arte*. Estudios sobre Educación, 21, 61-81.

Villabona-Juez J. y Cáceres-Saavedra L. (2022). *De la didáctica general a la didáctica de la educación artística* Revista Saberes Educativos, 9, 77-94. <https://doi.org/10.5354/2452-5014.2022.67739>

Wahid, N., Bahrum, S., Ibrahim, M., y Hashim, H. (2018). *Pedagogical Content Knowledge of Art Teachers in Teaching the Visual Art Appreciation in School*. International Journal of Academic Research in Business and Social Sciences, 7(12), 296–303. <https://doi.org/10.6007/ijarbss/v7-i12/3612>

Bauhaus Crisol Fotográfico

Edgar Osvaldo Archundia Gutiérrez

Doctor en Artes y Diseño por la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM

Resumen:

La Bauhaus se presenta ante el mundo como un modelo a seguir, una suerte de querer ser, aspiracional y sí, también, como una idea utópica, idealizando lo logrado en el poco tiempo de existencia de esta escuela, que ha marcado la senda para las instituciones en donde se estudian disciplinas relacionadas con la arquitectura, los diseños y las artes. La innovadora y disruptiva forma de abordar los procesos de enseñanza-aprendizaje, la forma de pensamiento libre y original con la que se presentaron soluciones a problemáticas de diseño, arte, teatro, objetos de uso cotidiano, son un parteaguas en la historia de la humanidad.

La Bauhaus se erige como el crisol donde confluyeron todas las corrientes y vanguardias de principios del siglo XX, de cada una de ellas, los estudiantes y docentes de la escuela abrevaron para fundir en un solo espíritu, conceptos, teorías, prácticas artísticas y de producción. Poco a poco la escuela incorporó con entusiasmo las tecnologías, que eran novedosas en esa década de los años veinte del siglo pasado. Entre ellas la cámara fotográfica, se alza como una máquina al servicio de la mano creativa de quien la empuña para forjar imágenes impregnadas con el estilo de la Bauhaus.

Fotografías de registro, suprematista, constructivista, futurista, fotogramas, publicitaria, vida cotidiana, grafismos, reflejos, múltiples exposiciones y fotografía subjetiva, fueron los más representativos estilos que dieron forma a lo que conocemos como fotografía Bauhaus. La fotografía de la Bauhaus es un referente indispensable para concebir y comprender la imagen técnica contemporánea.

Palabras Clave: Bauhaus, crisol, fotografía, vanguardias, Moholy-Nagy

Abstract:

The Bauhaus presents itself to the world as a role model, a kind of aspiration, both aspirational and utopian, idealizing what has been achieved in the short time of this school's existence. It has paved the way for institutions that study disciplines related to architecture, design, and the arts. The innovative and disruptive approach to teaching and learning processes, the free and original way of thinking with which solutions to problems in design, art, theater, and everyday objects were presented, are a turning point in the history of humanity.

The Bauhaus stands as the melting pot where all the currents and avant-garde movements of the early 20th century converged. The students and teachers of the school drew from each of them to fuse

concepts, theories, artistic and production practices into a single spirit. Little by little, the school enthusiastically incorporated the technologies that were novel in the 1920s. Among them, the camera stands as a machine at the service of the creative hand of whoever wields it to forge images imbued with the Bauhaus style.

Record photography, suprematist, constructivist, futurist, photograms, advertising, everyday life, graphic art, reflections, multiple exposures, and subjective photography were the most representative styles that shaped what we know as Bauhaus photography. Bauhaus photography is an indispensable reference for conceiving and understanding contemporary technical imaging.

Key Words: Bauhaus, melting pot, photography, avant-garde, Moholy-Nagy

La Bauhaus como institución educativa, se ha constituido a lo largo del tiempo como un ideal, una suerte de aspiración a la que todas las escuelas de la actualidad fijan su mirada. Basan sus enseñanzas en el legado que la Bauhaus dejó, sus preceptos, los objetos que se diseñaron, la arquitectura que ahí se gestó, el diseño gráfico e industrial, las manifestaciones artísticas, publicitarias, fotográficas y tipográficas, y toda aquella expresión de su breve estancia material, son ejemplo, punto de partida y abrevadero constante en la actualidad para reconocer en esta institución la semilla que hoy florece y da frutos en las escuelas que imparten disciplinas relacionadas con lo que se impartía en las aulas de la mítica Bauhaus.

La Bauhaus tuvo tres sedes, en la República de Weimar, en Dessau y por

último en Berlín. Tuvo por fundador y primer director a Walter Gropius, quien, con su pensamiento revolucionario y adelantado a su tiempo, logró concebir una institución educativa en donde las artes y la arquitectura fueran las disciplinas base para crear conceptos y soluciones visuales nuevas. La libertad creativa, la experimentación visual, una educación integral fueron las directrices para generar al nuevo estudiante de arquitectura y de artes (Lupton, 1994).

La Bauhaus contó con un grupo de libres pensadores como docentes en sus filas, Itten, Klee, Kandinsky, Gropius, Schlemmer, etc. Las vanguardias artísticas no fueron ajena a la Bauhaus, ya en Weimar el expresionismo fue la corriente predilecta en este periodo. El futurismo llegaría después y con este el interés por la tecnología del momento, con ello la producción de imágenes mediante aparatos técnicos, que se insertan en los medios de reproducción gráfica, como la serigrafía, el grabado y la fotografía.

Precisamente este medio de captación de imágenes aparece en la Bauhaus de Weimar como un elemento no incluido en las enseñanzas formales de la escuela. Era común ver a los estudiantes con una cámara colgada al hombro, lista para ser usada como una herramienta para atrapar momentos, captar un suceso, una exposición, acontecimientos ocurridos dentro de las aulas o en las ajetreadas calles de Weimar, donde poco a poco se comenzaba a respirar un ambiente político álgido.

Recordemos que la República de Weimar surgió después de la Primera Guerra Mundial, de las cenizas del conflicto bélico,

el pueblo alemán trataba de recuperarse del Tratado de Versalles. En este tiempo agitado, la Bauhaus comienza a escribir su historia; la fotografía como herramienta tecnológica funciona como un aparato de registro, de acompañamiento, de documentación visual. Útil máquina que registra el turbulento acontecer del ser humano de la posguerra.

Se reconoce y aprecia en la cámara fotográfica una tecnología capaz de registrar lo que acontece, de representar, de conservar la memoria fugaz del ser humano, de copiar la realidad, de ser mimesis, sustituto del objeto real y de ser testigo mudo del paso de la humanidad por la tierra. Así entonces, la fotografía entra a la Bauhaus como un mecanismo lúdico para hacer imágenes técnicas, una suerte de instrumento mágico que preserva lo que nuestros ojos ven, pero que, en la superficie bidimensional de la fotografía, existe algo que aconteció, fue vivido por quien empuño la cámara y atesorado en una imagen lograda por un aparato, con solo enfocar y presionar el disparador a fondo.



Fotografía 1: Archundia, Osvaldo: Antena del ágora, constructivismo al atardecer en DCV. (2025)

Fundamental para que el estudio y aprendizaje de la fotografía en la Bauhaus creciera, fue la llegada a la institución de un personaje legendario en esta disciplina: László Moholy-Nagy. Quién invitado a dar clases por Gropius “en el semestre de invierno de 1923” (Droste, 2023), se hace cargo del taller de metal en Weimar, poco antes Johannes Itten se había marchado del plantel, debido a diferencias en cómo llevar a cabo las funciones sustantivas de la escuela.

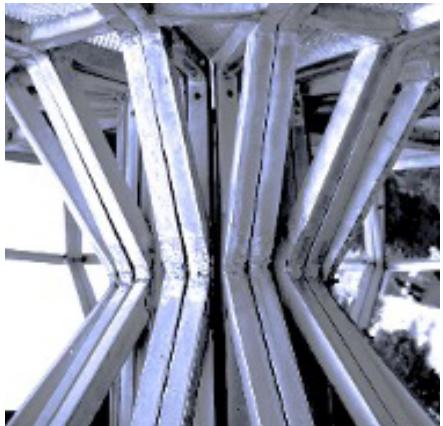
En este sentido Bieger (2013) nos menciona acerca del arribo de Moholy-Nagy, su papel y rol en la Bauhaus.

En 1923, Moholy-Nagy fue llamado por Walter Gropius a la Bauhaus de Weimar. Allí se hizo cargo primeramente del taller de trabajos en metal, y más tarde pasó a dirigir el curso preparatorio, cuando Johannes Itten decidió abandonar la Bauhaus. Si bien en aquella época no existía una clase específica de fotografía. Moholy-Nagy es considerado como un precursor en ese campo y se convirtió en el representante por excelencia de la fotografía Bauhaus.

Con la llegada de Moholy-Nagy, las cosas en la Bauhaus comienzan a cambiar lentamente, el expresionismo ya no es la única vanguardia que se ve en la institución, el suprematismo y el constructivismo entran en escena y con estas corrientes, las ideas del funcionalismo, lo utilitario y, las ideas de que cualquier manifestación artística deben estar al servicio del pueblo, llegan de la mano de estas vanguardias rusas, nacidas en la Revolución de Octubre.



Fotografía 2: Archundia, Osvaldo: Antena constructivista al servicio del ser humano. (2025)



Fotografía 3: Archundia, Osvaldo: Metal Constructivista de comunicaciones. (2025)

La metafísica, la espiritualidad del Mazdaznan que introdujo prolíjamente Itten y que tantos adeptos tuvo entre los estudiantes, fue dando paso lentamente a una visión más realista del acontecer y del entorno en el que se desenvolvía la Bauhaus como una institución viva, que veía como sus miembros comenzaban a tener una identidad propia, se destacaban y distinguían como estudiantes de una estirpe diferente, no como el alumno tradicional de las escuelas alemanas y europeas de arte y arquitectura.

El estudiante rebelde, de cabello largo,

desprolijo, tuvo su origen en Weimar; las alumnas portaban pantalones largos, cabellos cortos y alborotados en señal de rebeldía social y parental. Con la llegada de las vanguardias rusas a la Bauhaus llegaron también las ideas del socialismo y el comunismo, que fueron también el origen de muchos de los males que atrajo hacia si la Bauhaus, sobre todo cuando los nazis tomaron el poder político y económico de Weimar.

Moholy-Nagy, húngaro de nacimiento, pintor y docente, trajo consigo pensamientos e ideas novedosas, la noción de crear objetos que tuvieran un fin no solo artístico, sino utilitario fueron recibidos con entusiasmo, ya que la escuela estaba urgida de dar resultados, la Bauhaus se sostenía en su mayoría del erario público y era necesario mostrar a la sociedad lo que se enseñaba y se hacía al interior de la aulas, por lo que el 15 de agosto de 1923 se presenta la primera exposición de trabajos de la Bauhaus, teniendo como sede el actual Museo Neues.

No se puede negar la importancia de una figura como es la de Moholy-Nagy en el ámbito de la Bauhaus, su impecable manejo del curso preliminar, el taller de metales y su invaluable e histórica contribución a la fotografía que gestó desde la Bauhaus, tanto en la experimentación visual como en sus planteamientos teóricos vertidos en sus libros publicados en la editorial de la escuela, los famosos y emblemáticos Bauhaus-Bücher (Fiedler, 2006).

Sin embargo, no debemos olvidar que Moholy-Nagy era pintor, no fotógrafo. Entonces ¿cómo es que se hizo fotógrafo? ¿cómo paso de ser pintor a ser uno de los grandes maestros y referencia internacional

en la creación fotográfica? ¿por qué es uno de los grandes teóricos acerca de la imagen fotográfica y referente por excelencia en la actualidad?

Las respuestas a estos interrogantes las podemos hallar en otro personaje de indiscutible calidad y trascendencia histórica, se trata de Lucia Schultz, a quién Moholy-Nagy conoce en Berlín. Lucía era la fotógrafa oficial de varios medios impresos en Berlín, ella es la que le muestra lo que se puede hacer con la cámara, le enseña la técnica, el revelado, el positivado. Contrae matrimonio con László y se instala con él en Weimar.

Lucía se convierte en la fotógrafa oficial de la Bauhaus, con su cámara registra, documenta, lo que atrae su mirada lo capta a través del visor, las exposiciones, la vida cotidiana de la escuela, las actividades en el aula, en los pasillos, en las manifestaciones musicales, obras de teatro, nada escapa a su ojo inquieto, a su ver observador y contemplativo.

Gracias a ella podemos darnos una idea visual clara del acontecer en la Bauhaus, su fina presencia fue detonante para que la fotografía fuera vista y aceptada más allá de la simple idea de disparar por disparar la cámara. Cabe señalar que Lucía nunca fue docente en la Bauhaus; pero sin duda alguna se le debe a ella en gran medida que la fotografía escalara peldaños en la institución e hiciera que la fotografía que se cultivó en la Bauhaus sea ejemplo vivo de un crisol lúdico-creativo.

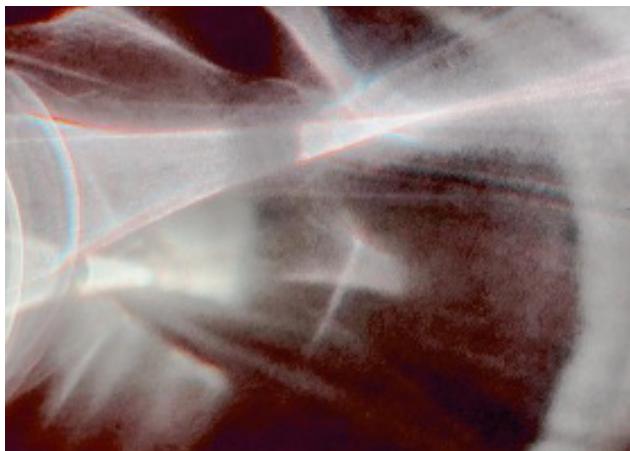
El periodo en que la Bauhaus estuvo en Weimar fue muy corto en tiempo, de 1919 a 1923, logró como institución destacarse como una de las más vanguardistas escuelas

de arquitectura y artes. Su fama creció tanto que estudiantes del centro de Europa y Reino Unido se incorporaron a sus filas y el número de mujeres que estudiaban en ella, crecía exponencialmente.

La libertad de expresión, las escandalosas fiestas que se hacían en la Bauhaus, las ideas políticas que permeaban entre profesores y alumnos, así como el rechazo social que el sector conservador tenía hacia la escuela, los alumnos, profesores y especialmente hacia Itten y Gropius, hicieron que este último fuera pensando hacia donde iba a llevar la escuela, hacia qué lugar físico-material convenía llevar las instalaciones de la Bauhaus.

El lugar elegido: Dessau, la municipalidad otorgó fondos públicos, así como se consiguieron recursos privados para construir las nuevas instalaciones de la Bauhaus, que incluían casas para los docentes. Este plantel es verdaderamente un espacio para la enseñanza de los talleres, teatro, danza, música, está considerada como la obra maestra de la arquitectura de Gropius, las fotografías del proceso de construcción, de la inauguración y de la vida cotidiana estuvieron a cargo, por supuesto, de Lucia Schultz.

Es aquí, en este periodo en Dessau, cuando la fotografía de la mano de Moholy-Nagy, motivado por Schultz, ve sus mayores resultados creativos. Pero hay que hacer un alto en el camino. La fotografía en Dessau todavía no estaba incorporada como asignatura formal del plan de estudios de la Bauhaus. Inspirado por Lucía, László comienza a experimentar con los fotogramas, tanto por contacto como lumínicos, llamándolos precisamente así, fotogramas.



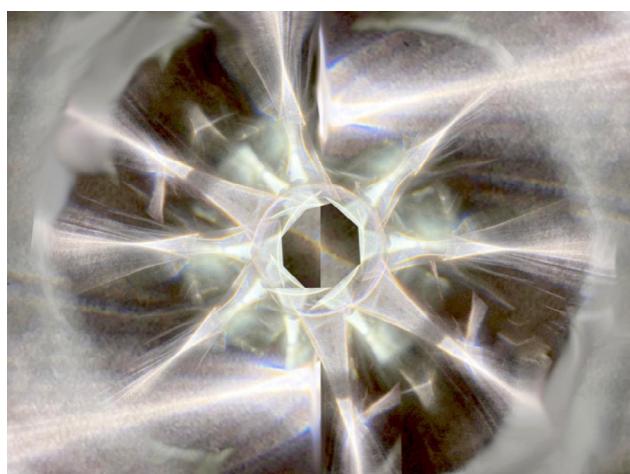
Fotografía 4: Archundia, Osvaldo: Fotograma luminoso 1. (2025)

Dato curioso, ya que Man Ray en su periodo dadaísta descubre por un error afortunado este mismo procedimiento para hacer fotografías y Christian Schad también ejecuta imágenes con esta misma técnica. Man Ray los denomina rayogramas (Lottman, 2003) y Schad schadogramas. El nombre que perdura es el que les dio Moholy-Nagy fotogramas, es interesante señalar que los cuatro no tuvieron contacto entre sí para implementar esta técnica de fotografía por contacto o lumínica, pero puede suponerse que Schultz o László la aprendieron del grupo dadaísta berlines.



Fotografía 5: Archundia, Osvaldo-Ramos José Antonio: Fotograma luminoso 2. (2025)

El fotomontaje es también utilizado con entusiasmo por Moholy-Nagy, herencia del cubismo, del dadaísmo y el constructivismo ruso, en esta manifestación plástica de la fotografía, los temas de sus obras se van acercando más y más a la protesta política y refleja el estado emocional en que se hallaba László y la tensa situación social en que se encontraba Alemania. El paulatino y firme paso del nazismo, hacen que las expresiones artísticas y fotográficas de Moholy-Nagy sean cada vez más premonitorias de lo que habría de suceder meses después.



Fotografía 6: Archundia, Osvaldo-Ramos José Antonio: Fotograma luminoso 3. (2025)

Cabe señalar que el fotomontaje tiene su origen en el positivado combinado, técnica desarrollada durante el pictorialismo por Peach Robinson y Rejlander, donde se superponían varias placas, para después ser positivadas. Esta forma de hacer imágenes se utilizaba para poder mostrar a diversos personajes bien expuestos a la luz, recordemos que las emulsiones de mitad del siglo XIX eran poco sensibles a la luz (Beaumont, 2002).

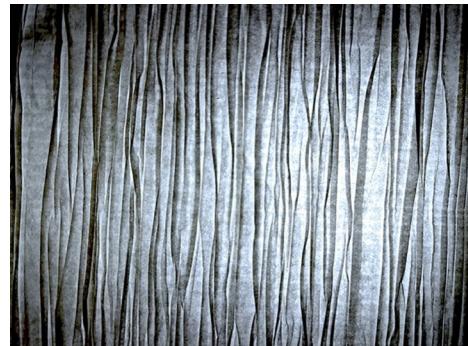
Con la influencia de Rodchenko y Lissitzky, incursiona también en la producción de anuncios publicitarios para revistas.

Diseña con fotografías publicidad para artículos del hogar, neumáticos para coche, novedosas portadas para medios impresos utilizando fotogramas, superposición de imágenes mediante múltiples exposiciones, transparencias y fotomontajes. Creando verdaderas obras maestras en esta área de lo que se identifica como diseño fotográfico.

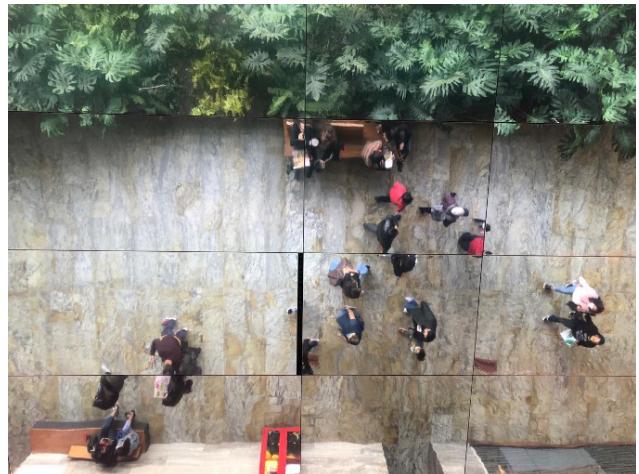
En Dessau, además de la actividad que en fotografía desarrollaron Lászlo y Lucía, se destacan estudiantes y profesores que descubrieron la potencialidad que como disciplina tiene la fotografía. Erich Consemüller, Grete Stern, Florence Henri, Ellen Auberbach, Herbert Bayer, Horacio Coppola, Hago Rose, Feininger, Umbo, son piezas fundamentales en la forma de concebir la creación a través de una herramienta tecnológica como lo es la cámara fotográfica.

Además de los fotogramas y fotomontajes, también se extendió el uso de la doble y múltiple exposición, tanto en la toma como en el laboratorio químico, el collage, los encuadres de izquierda como se les llamaba a las fotos en picada y contrapicada, las fotografías en barrido-baja velocidad y la foto escultura son agregados que se tomaron de las vanguardias de principios del siglo XX (Anikst, 1989).

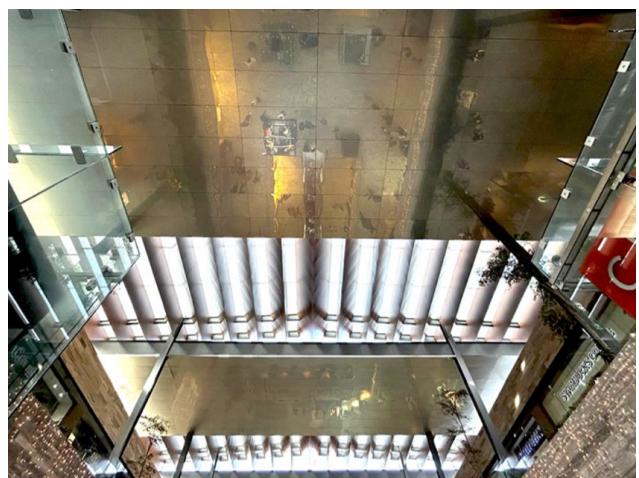
Como estilos fotográficos propios de la Bauhaus, tenemos: reflejos especulares, fotografismo, texturas visuales, fotografía de la vida cotidiana, preponderancia compositiva de la forma, así como el alto contraste. Como se observa, es vasto el trabajo fotográfico que se dio en la Bauhaus, se va dando forma a un crisol de corrientes, técnicas, vanguardias, estilos que muestran el acervo y legado que esta institución le otorgó al mundo.



Fotografía 7: Archundia, Osvaldo: Fotografismo en homenaje a Klee. (2024)



Fotografía 8: Archundia, Osvaldo: Encuadre de izquierda y reflejo especular en Satélite 1. (2024)



Fotografía 9: Archundia, Osvaldo: Encuadre de izquierda y reflejo especular en Satélite 2. (2024)

La fotografía en Dessau de la mano de Moholy-Nagy y Schultz gozó de una experimentación visual sin límites, tanto en la toma como en el revelado y positivado, se instaba al estudiante a investigar, a experimentar las posibilidades de las películas, reactivos y de la luz como materia prima.

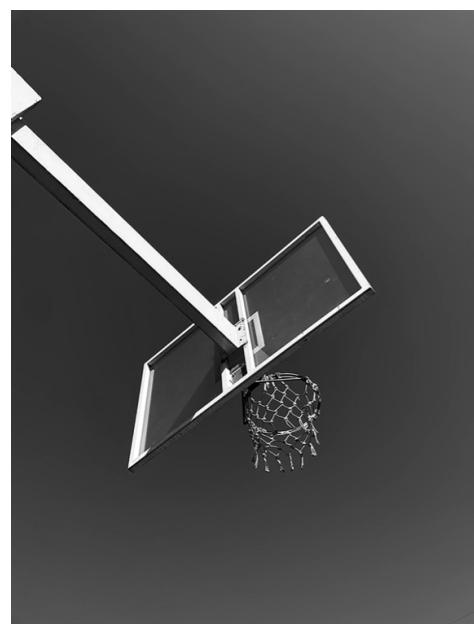
En 1925 se cierran las instalaciones en Dessau, debido a la intervención de tropas nazis, la escuela es desalojada y ya teniendo como director a Ludwig Mies Van Der Rohe, la Bauhaus se instala en Berlín. De tener unos edificios aptos para la educación, el plantel en Berlín se ubica en una fábrica abandonada de telefonía. Moholy-Nagy renuncia a la escuela en 1928, donde nunca impartió la clase de fotografía. En el plantel de Berlín ya se encuentra enlistada de manera oficial la asignatura de fotografía. El profesor a cargo era Walter Peterhans, quien es invitado a la Bauhaus por Hannes Meyer.

En este aspecto Bajac (2015) nos comenta acerca de la llegada de Peterhans a la Bauhaus:

Walter Peterhans se convierte en director del departamento de fotografía que se acababa de crear en la Bauhaus; al marcharse Moholy-Nagy y su esposa Lucía, una fotógrafa muy activa en la escuela. Al romper con las teorías experimentales de estos últimos, Peterhans defiende una fotografía objetiva, directa y no manipulada, al servicio de los objetos y texturas (2015, p 70).

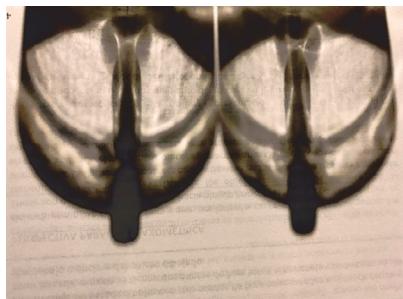
Peterhans tuvo que competir directamente con el legado de Lászlo y Lucía, a diferencia de estos, su trabajo fotográfico fue

disciplinado en demasía, buscaba tener un control total en los procesos de toma, revelado y positivado, “Peterhans se concentraba sobre todo en enseñar a sus alumnos cómo hacer fotos técnicamente perfectas” (Droste, 2023). Obsesionado con el tratamiento de la forma como elemento principal de la toma, crea imágenes de una pulcritud sorprendente.



| Fotografía 10: Sánchez, Angélica Victoria: La otra cara del aro. (2025)

El manejo de la luz, así como las sombras y las texturas son el común denominador de sus enseñanzas y de su creación fotográfica personal. “Peterhans componía cuidadosamente fotos proporcionadas y captaba con la cámara finísimas diferencias de materiales y sombras” (Droste, 2023). Incursiona en las corrientes del fotoperiodismo y la fotografía subjetiva. Esta última es abordada de su cercana amistad con el fotógrafo Otto Steinert, con base a estas dos corrientes ya señaladas, fundamenta sus enseñanzas en el aula.



Fotografía 11 Archundia, Osvaldo:
Esperando el café, sobre texto de la
Bauhaus. (2025)

Al respecto de Peterhans Droste (2023) nos dice:

En la clase de Peterhans, los estudiantes aprendían técnicas fotográficas como la iluminación precisa, el manejo de los tiempos de exposición y el proceso químico del revelado. La experimentación fotográfica libre, que había entrado en la Bauhaus con László Moholy-Nagy y gozaba de gran popularidad entre los estudiantes, también formaba parte de la clase (2023, p 474).

La figura de Peterhans sin duda destaca en la historia de la escuela por ser el profesor oficial en impartir la asignatura de fotografía ya implantada en el plan de estudios de la Bauhaus Berlinesa, por llevar la creación fotográfica a un nivel de perfección técnica, a un conocimiento total de la cámara fotográfica con el fin de poder sacar el máximo provecho a las características que le son intrínsecas al medio.

Hacer una experimentación visual, meticulosa, planeada, sin embargo, la sombra de Moholy-Nagy y de su esposa, lo habrían de acompañar siempre durante su estancia en la Bauhaus. Peterhans

también incursionó en la fotografía publicitaria, cuando la Bauhaus es cerrada definitivamente, Walter, al igual que otros miembros de la escuela emigra a Norteamérica; al término de la guerra regresa a Alemania y es profesor en ULM (Droste, 2023).

Es importante señalar que debido a este acontecimiento y a que los integrantes de la Bauhaus, estudiantes y docentes, fueron obligados a dejar la escuela y huir hacia otras naciones, fue que la Bauhaus tuvo una presencia e influencia internacional. Si bien en su mayoría fueron acogidos por escuelas de Estados Unidos, América Latina también recibió a muchos de sus integrantes y la huella que dejaron por todo el continente se puede apreciar hoy día desde el Río Bravo hasta la Patagonia.

La influencia de la Bauhaus es tal que las enseñanzas en las escuelas siguen teniendo un profundo espíritu bauhausiano, los planes de estudio de las instituciones latinoamericanas siguen estando impregnadas de los ideales, conceptos y planteamientos de esta escuela legendaria para la arquitectura, el diseño gráfico, el industrial la comunicación visual y las artes.

La Bauhaus la podemos encontrar en muchísimas manifestaciones arquitectónicas, las llamadas casas de interés social dan muestra de ello, en la cerámica la podemos encontrar en vajillas, platos y tazas, en el diseño textil, de electrodomésticos, en la danza contemporánea, en el teatro, en la música y sí, también, en la fotografía. La influencia de la Bauhaus en la creación fotográfica es fundamental para entender movimientos fotográficos europeos que llegaron a todos los rincones de la Tierra.

La fotografía publicitaria comercial, cultural y artística se ha nutrido de la visión del suprematismo, constructivismos rusos y alemán; de la multifacética Bauhaus, después de 1945, el grafismo, fotografismo, fotografía subjetiva dieron origen en la década del siglo pasado a tendencias conceptuales como el fotodiseño y, ya en el Siglo XXI, a lo que se conoce como diseño fotográfico, que es la terminología que aglutina la combinación de los lenguajes del diseño, la comunicación visual y la fotografía.

La Bauhaus como se ha descrito, constituye

un verdadero crisol de vanguardias, corrientes artísticas, que, desde su creación como escuela, reunió a mentes libre pensantes, que quizá, no siendo conscientes a plenitud de su impacto a nivel global, cambiaron para siempre la forma de impartir cualquier disciplina de las artes, diseños y arquitectura. A esta escuela le debemos en gran medida la forma en que vivimos, en como vemos el mundo, los objetos que usamos a diario; la Bauhaus siendo un cuenco de reunión del saber, llegó para quedarse, a pesar de que sus puertas físicas fueron cerradas por la fuerza.



| Fotografía 12 Archundia, Osvaldo: Cotelé-textura visual-fotografismo. (2025)

Referencias bibliográficas

- Anikst, Mikhail. (1989). *Diseño gráfico soviético de los años veinte*. Barcelona. GG
- Bajac, Quentin. (2015). *La fotografía: la época moderna 1880-1960*. Blume
- Bieger-Thielmann, Marianne, et al. (2013). *La fotografía del siglo XX Museum Ludwig Colonia*. Madrid. Taschen
- Droste, Magdalena. (2023). *Bauhaus*. Berlín. Taschen
- Fiedler Jeannine, et al. (2006). *Bauhaus*. Barcelona. H. F. Ullmann.
- Lottman Herbert. (2003). *El París de Man Ray*. Barcelona. Tusquets
- Lupton, Ellen. (1994). *El abc de la Bauhaus y la teoría del diseño*. Barcelona. GG
- Newhall, Beaumont. (2002). *Historia de la Fotografía*. Barcelona. Gustavo

Habitando la 42 desde el paisaje sonoro

Autores* y compositores^o

Juliana Mesa Jaramillo*

Fagotista

Doctora en Artes Musicales

Sofía García Cárdenas*

Pianista

Estudiante de Pregrado Fundación Universitaria Bellas Artes

Ricardo Gil*

Trompetista

Estudiante de Pregrado Fundación Universitaria Bellas Artes

Johan Sebastian Prado*^o

Violinista

Estudiante de Pregrado Fundación Universitaria Bellas Artes

Maria Magenta Neira^o

Pianista

Estudiante de Pregrado Universidad EAFIT

Santiago Cárdenas Amelines*

Bajista

Estudiante de Pregrado Fundación Universitaria Bellas Artes

Resumen

El siguiente artículo presenta los resultados del proyecto Uniendo sedes a través del paisaje sonoro, desarrollado por el semillero de Investigación Creación en Música de la Fundación Universitaria Bellas Artes, en colaboración con el semillero de Prácticas Fotográficas, de la misma institución. El objetivo principal fue generar mayor conciencia sobre la experiencia sonora

vivida por los estudiantes al transitar la carrera 42 (Córdoba), entre las sedes de la institución. La metodología se centró en la grabación, análisis, intervención y composición de obras, utilizando como materia prima las sonoridades que habitan este espacio. Como resultado artístico, el semillero de música, junto con el semillero de prácticas fotográficas, realizaron una instalación interactiva, en el espacio “Casa Pública” de la Sociedad de Mejoras Públicas,

el 15 de noviembre de 2024, en donde se invitó a los visitantes a tener una escucha consciente y reflexiva, y a interactuar activamente con los sonidos, resignificando la experiencia de transitar y habitar el espacio seleccionado.

Palabras clave: paisaje sonoro, centro de Medellín, carrera 42, experimentación sonora, semillero de investigación-creación.

Abstract

The following article presents the results of the project Uniting Campuses Through the Soundscape, developed by the research-creation music group at Fundación Universitaria Bellas Artes, in collaboration with the photographic practices research group. The main objective was to raise greater awareness of the auditory experience lived by students as they move along Carrera 42 (Córdoba), between the institution's two campuses.

The methodology focused on the recording, analysis, intervention, and composition of sound pieces, using the sonic qualities of this environment as raw material. As an artistic outcome, the music research group, together with the photographic practices group, carried out an interactive installation at Casa Pública, part of the Sociedad de Mejoras Públicas, on November 15, 2024. In this space, visitors were invited to engage in conscious and reflective listening, actively interacting with the sounds and resignifying the experience of moving through and inhabiting the selected area.

Keywords: soundscape, downtown Medellín, Carrera 42, sound experimentation, research-creation group.

Todo lo que escuchamos

“Reconquistar la riqueza de la escucha requiere un esfuerzo de concentración considerable en la actualidad” (Cabrelles Sagredo, 2006, p. 49).

En inglés, la palabra “landscape” (paisaje) describe todo aquello que vemos. ¿Qué palabra podría abarcar, de igual manera, todo lo que escuchamos? La respuesta es “soundscape” (paisaje sonoro), término acuñado por el músico, pedagogo y escritor canadiense R. Murray Schafer (1993) quien, desde la década de 1960, exploró la relación entre lo sonoro, el espacio, la psicoacústica y las posibilidades que estas materias ofrecen a la música, el medio ambiente y la formación musical. Si bien Schafer formalizó este concepto, es importante mencionar que aproximaciones similares ya se intuían en otras prácticas artísticas. Tal es el caso del cineasta Walter Ruttmann, quien en su obra *Wochенende* (1930), en lugar de recurrir a imágenes visuales, optó por grabar sonidos cotidianos en su forma más cruda: campanas de iglesia, fábricas, niños en la escuela, adultos trabajando o comercios en plena actividad (Saénz, 2024). Esta obra prefiguraba ya una manera de retratar el entorno a través del oído.

En (2018), *Cohabitar Sonoro*, una residencia artística de performance y arte sonoro tuvo lugar en Lota, Chile. En el texto curatorial que acompaña esta experiencia, se plantea cómo lo auditivo se presenta como una alternativa para habitar los espacios, desafiando el ojo-centrismo. La escucha, según declaran, es nuestro vínculo sensible con el mundo, abriendo posibilidades de resignificación del territorio, de nuestra experiencia sonora y de nosotros mismos.

Reflexionar profundamente sobre lo que escuchamos suscita diversas preguntas, experiencias y posibilidades. Se vuelve necesario comprender la materia sonora, su vínculo con los espacios y el oído humano; encontrar distintas formas de categorizar los sonidos, tal vez según sus decibeles, frecuencia vibrátil (Hz), o la frecuencia con la que se escucha un sonido en espacio determinado, entender qué produce estos sonidos, sea el mismo ser humano, un ave, un carro, una máquina, factores o fenómenos ambientales, entre otros. Schafer propone también que estas sonoridades pueden ser analizadas por su longitud, frecuencia y continuidad, lo cual permite trazar verdaderas cartografías sonoras. A partir de este enfoque, emergen conceptos como el de marca sonora (soundmark), que al igual que los landmarks geográficos, se refiere a aquellos sonidos únicos que identifican a una comunidad. En Medellín, por ejemplo, el Tranvía de Ayacucho constituye una marca sonora que da cuenta de la vida urbana del lugar. Según Schafer (1993), una vez identificadas, estas marcas merecen ser protegidas, pues constituyen la memoria acústica de un entorno. Es así como, con las herramientas tecnológicas actuales, ha sido posible expandir las formas de análisis y representación del paisaje sonoro urbano. Tecnologías como la grabación binaural y el mapeo acústico, permiten registrar y visualizar niveles de presión sonora en zonas específicas durante lapsos determinados. Estas herramientas no solo facilitan la documentación y preservación de los paisajes sonoros, sino que también revelan aspectos del entorno que podrían pasar desapercibidos. Compositoras como Hildegard Westerkamp han explorado esta dimensión de forma creativa: en su obra *Whisper Study* (1975), parte de una grabación de su propia voz

diciendo “When there is no sound” y la palabra “Silence”, indagando en los límites perceptuales del sonido y del silencio mismo (Poe, 2025).



Sin embargo, estos sonidos, en determinados momentos, se convierten en parte de la vida cotidiana hasta convertirse en “ruido”, que, como dice Schafer (1993) “los ruidos son aquellos sonidos que hemos aprendido a ignorar” (p.20), convirtiéndose entonces en elementos que pasan desapercibidos. Los paisajes sonoros nos sitúan en el tiempo y en el espacio, permitiendo reconocer ambientes a través de sus sonidos característicos (Cabrelles Sagredo, 2006).

El paisaje sonoro en sí mismo actúa como material y fuente de investigación, dándonos la oportunidad de sumergirnos en cada detalle de la acústica urbana, sus matices, sus colores y sus timbres. Reconocer cada una de estas características

sonoras es también reconocer el territorio donde habitamos, sus dinámicas y sus ritmos. A través del paisaje sonoro el ser humano toma conciencia plena de que en sí mismo él también es paisaje que resuena en cada espacio que ocupa en el mundo. Estos paisajes sonoros actúan como la “voz” de una sociedad, paisaje o ambiente, y son inseparables de su contexto específico (Cabrelles Sagredo, 2006).

Paisaje sonoro y ciudad: cohabitando la 42 desde lo sonoro

Dentro de los enfoques, estudios y aplicaciones del paisaje sonoro, encontramos su vínculo con lo urbano, las sonoridades cohabitan la ciudad con nosotros y se transforman en parte de nuestra cotidianidad. Juan Pablo Murillo (2019, p. 9) resalta la importancia de realizar estudios a fondo relacionados con el paisaje sonoro, en especial el urbano, utilizando como argumento la necesidad de eliminar la concepción de contaminación auditiva para transformarla en elementos estéticos de la ciudad. Esta visión está en sintonía con los planteamientos de Walter Gropius en la Bauhaus, donde se buscaba integrar el arte a la vida cotidiana. De manera similar, Katya Mandoki propone una “estética en la vida cotidiana” que reconoce el valor sensible y significativo de los estímulos del entorno, incluyendo lo sonoro (Mandoki, 2006).

En la carrera 42 (Córdoba), entre la avenida La Playa y la calle Ayacucho, se encuentran las dos sedes de la Fundación Universitaria Bellas Artes (FUBA). Como estudiantes de la institución, transitamos este espacio constantemente, a menudo en piloto automático. El propósito de este semillero fue recuperar los elementos que conforman

el paisaje sonoro y visual del recorrido, para integrarlos en productos creativos e interactivos que permitan a la comunidad universitaria tomar conciencia y resignificar el espacio.



Metodología

El proyecto comenzó con la captura de los sonidos que hacían parte del paisaje; aquí se incluyeron tanto sonidos naturales y humanos (por ejemplo: el viento, los pájaros, conversaciones, gritos) como artificiales (entre los cuales resaltaban la sirena del tranvía; los automóviles desplazándose, tocando la bocina; golpes de herramientas de construcción; entre otros). Posteriormente, las grabaciones se

exportaron a una estación de trabajo de audio digital (DAW) y fueron utilizadas por tres estudiantes de música para la creación de piezas experimentales que buscaban evocar diferentes sensaciones y emociones experimentadas al recorrer la carrera 42, desde el estrés causado por la sobreestimulación auditiva hasta la exploración de las cualidades musicales de estos sonidos.

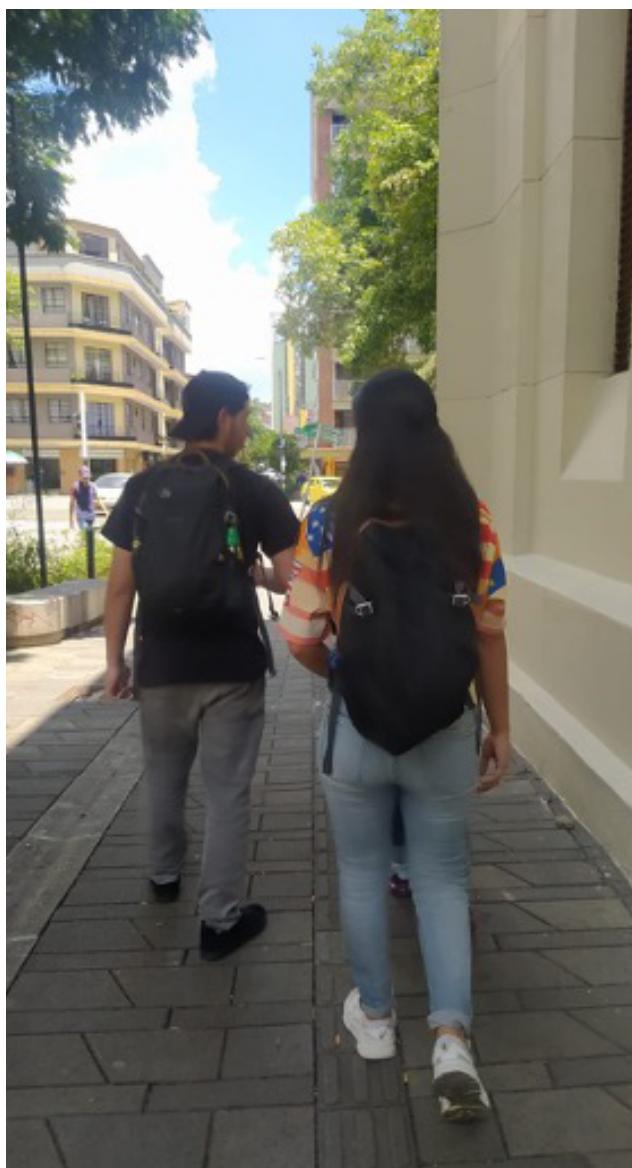
La segunda etapa de la instalación se realizó en colaboración con el semillero de Fotografía. Los estudiantes de fotografía utilizaron las piezas musicales como inspiración para crear imágenes, utilizando diversas técnicas de captura y edición que complementaran la experiencia sensorial. El resultado fue una obra multimedia que fusionó lo visual y lo auditivo.

El montaje final se realizó con la participación de estudiantes, docentes y colaboradores, en un salón de “Casa Pública” de la Sociedad de Mejoras Públicas. Se dispuso un sistema de sonido envolvente, un televisor y un proyector para las fotografías, velas eléctricas decorativas y, fuera de la sala, un teclado MIDI que permitía a los asistentes reproducir los sonidos recogidos entre ambas sedes. También se exhibió una maqueta del tramo de la carrera 42, elaborada por miembros del semillero.

La exposición estuvo abierta al público el 15 de noviembre de 2024, de 1:00 p. m. a 5:00 p. m. Asistieron estudiantes activos y egresados de la FUBA, docentes, personas del sector de la Comuna 10 La Candelaria y jóvenes de otras instituciones cercanas. La respuesta del público fue positiva, mostrando interés y curiosidad por la instalación.

Fase 1

Durante la primera fase, se realizaron una serie de investigaciones sobre el paisaje sonoro para entender su origen, enfocándose principalmente en Murray Shafer como referente principal. Esto nos permitió crear una base de antecedentes estructurado, así como un estado del arte del tema. Adicionalmente, se tuvo la visita del profesor Paulo Salazar quien ayudó a encaminar la investigación.



Fase 2

La segunda fase, se basó en realizar la recolección de datos sonoros utilizando una grabadora Zoom H4n en el recorrido entre las dos sedes de la FUBA. Las grabaciones se realizaron en dos horarios: de 8:00 a 9:00 a.m. y de 5:00 a 6:00 p.m.

Mapa del espacio recorrido

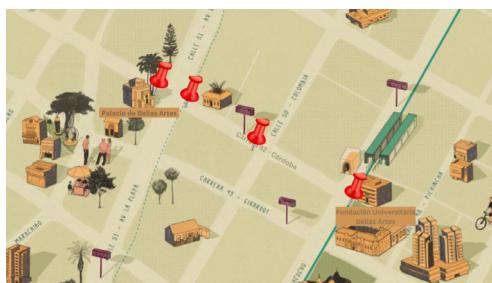


Imagen 1: Tomado de <https://centrodemedellin.co/mapaCentro.aspx> Muestra los lugares en donde se ubicó la grabadora.



Imagen 2: Maqueta realizada por Laura Kogan y Mariana Londoño, representando el espacio sonoro investigado.

Fase 3

Catalogación de los sonidos según categorías adaptadas de las propuestas de Schafer, mediante el uso de Sonic Visualizer y Reaper, para su ubicación en una cartografía sonora.

Ejemplo del análisis realizado:

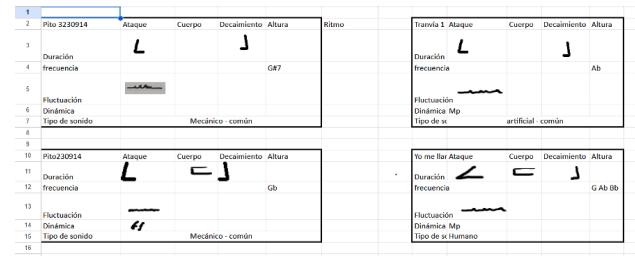


Imagen 1: Elaboración propia

Fase 4

Experimentación creativa y creación de la experiencia sonora



Fotografía 1: Magenta Neira grabando el palo de lluvia mientras escucha elementos del paisaje sonoro.

Fase 5

Montaje y exposición de resultados del proyecto.



Imagen 3: Pieza publicitaria invitando a la instalación interactiva, resultado del proyecto de investigación.



Foto 2: Integrantes del semillero, Johan Sebastian Prado, Santiago Cárdenas y Magenta Neira, prueban el funcionamiento del dispositivo MIDI adaptado con elementos del paisaje sonoro investigado.

Resultados

Los resultados obtenidos de este proyecto de investigación pueden verse reflejados en el texto curatorial escrito por Sofía García Cárdenas y expuesto a la entrada de la instalación interactiva. El ejercicio resumió de manera clara las expectativas que tenían los integrantes del semillero al invitar a los participantes a vivir la experiencia a la que fueron invitados.

*El sonido nos acompaña y se transforma constantemente a nuestro alrededor, según los lugares que transitamos y nuestro nivel de conciencia al escuchar. Sin embargo, muchas sonoridades nos pasan desapercibidas, ya sea porque no tenemos la disposición de escuchar, por andar en piloto automático o por la cantidad de estímulos visuales que muchas veces suelen primar y llevarse nuestra atención.
¿Qué pasaría si fuésemos más conscientes de los sonidos que cohabitan en los espacios?
¿Escuchariamos sonidos inesperados,*

nuevos? ¿Cambiaría nuestra percepción y manera de transitar y habitar los espacios?

Preguntas como estas mueven las creaciones y experiencias presentadas en esta sala por nuestro semillero, a través de las reflexiones y exploraciones sonoras nacidas del recorrido por la carrera 42 (Córdoba) entre ambas sedes de la Fundación Universitaria Bellas Artes; invitamos con esta muestra a quien se atreva, a tener una escucha más activa y consciente, a dejarse atravesar por los sonidos, cohabitar los espacios con ellos y tomar la batuta de la orquesta viva de la ciudad. (García Cárdenas, 2024)

Los resultados obtenidos de la experiencia creativa se materializaron en tres composiciones musicales realizadas por algunos de los miembros del semillero. Estas composiciones incluyeron elementos de las grabaciones obtenidas durante la fase uno. Adicionalmente, los fotógrafos del semillero de fotografía (Julián Martínez, María José Cadavid, Gustavo Montoya y Enrique Aguirre), presentaron en bucle, sus series fotográficas durante la instalación. Con estas fotografías y algunos videos, se realizó un proceso curatorial para sincronizarlas con lo audios y generar los videos que se pueden ver en el canal de YouTube institucional.

Composiciones musicales:

Cápsula Ayacucho - María Magenta Neira

¿Por qué creamos vínculos emocionales con el paisaje sonoro que habitamos? y, ¿cómo entendemos nuestra relación emocional con

esa sonoridad? Cápsula1 es un intento de desenredar esas preguntas.

Las vértebras de esta pieza son los buses, sus pitos y frenos intentando calmadamente encontrar armonía. La médula que dirige ese coro vehicular son las voces: parlantes y cantantes.

La cápsula de tiempo es un dispositivo resignificado de objetos, momentos, lugares y, en este intento, sonidos, a través de la memoria. Cápsula Ayacucho se enterró con retazos de grabaciones tomadas del recorrido desde la FUBA (Ayacucho) hasta el Palacio de Bellas Artes (La Playa) y devuelta. Esas manos que sepultaron abrumadas por el ruido hoy excavan con emoción y no pueden evitar sentir nostalgia al contemplar el contenido de la cápsula. Como los baños en el río de Heráclito, un paisaje sonoro no se escucha dos veces. Entrando en terreno más técnico, Cápsula1 utiliza únicamente sampleo digital de las grabaciones tomadas en el semillero (no utiliza fuentes de sonido externas). Desde síntesis granular (reorganización de fragmentos pequeños a minúsculos de un audio) para el dron de buseta que inaugura y se mantiene en la pieza, hasta aleatoriedad en la selección de samples a través de herramientas MIDI. La intención de esta creación fue subvertir las reacciones emocionales a estas calles tan densas sonoramente. Aunque con elementos aleatorios estremecedores y toscos, Cápsula1 en conjunto es lenta, silenciosa e introspectiva.

Enlace: https://youtu.be/MrL6Z384AJ4?si=vZ77DsY1P7f_jZ8a

Estrés – Johan Sebastian Prado

“Estrés” es una obra experimental enfocada

al diseño sonoro de las calles Ayacucho con Córdoba en el centro de Medellín. La obra busca expresar las emociones que podría experimentar una persona en una situación de sobre estimulación auditiva y el estrés que esto conlleva.

Enlace: https://youtu.be/fopWoaNhiLE?si=aAMHU4_o5hXqgYWr

Habitando Ayacucho – Santiago Cárdenas Amelines

De una forma corta, se intenta representar un poco lo que es habitar el centro de Medellín, encontrando elementos claves como lo pueden ser el tranvía y los pregoneros (vendedores ambulantes), intentando darle una nueva perspectiva y sensación a lo que es una relación más estrecha con esta parte del centro.

Enlace: <https://youtu.be/MOQSDTzLY04?si=ChacJ2gps6XdtvFp>

Resultados de las encuestas

Durante la instalación, los participantes llenaron unas encuestas en donde se revelaron que los sonidos más impactantes fueron los urbanos y de transporte (tranvía, buses, carros), los sonidos caóticos y ruidosos (martillos, frituras) y los sonidos inesperados o naturales (cantos de aves). Las palabras más usadas por los asistentes para describir la experiencia fueron: “caótico”, “ruido”, “consciencia”, “imaginación”, “orgánico” y “urbano”. La relación entre audios y fotografías fue reconocida como complementaria, aunque la disposición de las imágenes y sonidos fue aleatoria. Algunos participantes encontraron en esta relación una fuente de evocación personal y reflexión sobre el entorno.

Sonido que más impactó	Definir en una palabra	Conexión entre audios y fotografías	Sonido reconocido del trayecto	Impacto en la percepción del lugar
Lavadora gigante	Un nuevo mundo en un viejo mundo	Sí, como todo era explosivo	El tranvía	Sí, mucho, porque uno le pone más atención a cada recorrido
Los	Orgánico	Sí, cada foto tiene su relación con un momento sonoro en específico	El sonido del tranvía	Sí, ayudan a hacer más consciente la percepción del lugar
El de la fritura	Centro	Caos. Centro.	Bus, tranvía, pitos	Permiten entender las dinámicas del lugar a través de otros sentidos
Todas las secuencias	Imaginación	Se complementan por contraste o por armonía	Vendedores, tranvía, tráfico	Tomar conciencia del paisaje sonoro resignifica los lugares
Los martillos	Caos	A veces, el caos	Pitos, motores, tranvía, voz de la gente	Sí, el entorno puede cambiar y generar diferentes sensaciones
Los carros, demasiado ruidoso	Caos	Sí, lo inesperado	Carros y voces	Sí, lo vemos de otras formas, salir del guion
El sonido de los autos	Urbano	Relación entre espacio y objetos con los sonidos	Vehículos, pájaros, sonido de lluvia	Sí, hace visibles aspectos que pasamos por alto
El sonido de los buses	Disruptivo	Sí, buses, freno, sonido de la calle, pitos	Los mismos que en la conexión	Sí
Los sonidos más agudos	Caótico	Frenesí del centro, fotos de larga exposición	No prestó atención antes, pero ahora los reconocerá en la calle	Se vuelve más consciente de lo que pasa alrededor
El sonido de los carros	Consciencia	La fotografía permite concretizar los sonidos	Tranvía, carros, claxon, carritos de mercado	Genera conciencia sobre el silencio y la belleza en el caos
Sonidos distorsionados y en caos	Noise	Rapidez y estrés	No	Sí, ayuda a ser más consciente de lo que nos rodea
Sonidos cotidianos desapercibidos	Ruido	Las imágenes coincidían con el sonido	Tranvía, motos, autos, música, bocinas	No necesariamente negativo, sino que genera experiencias sobre el lugar
Sonidos de la naturaleza inesperados	Envolvente	Cambios en fotos crean conexiones entre formas y sonidos	Vendedores, carros, voces, golpes metálicos	Aumentan la atención en un lugar
Moto con efecto 3d y pájaros	Caótico	Sonidos de buses y motos, árboles con pájaros	Buses y pitos de los carros	Documentar y archivar los entornos que habitamos

Conclusión

El soundscape (paisaje sonoro) se convierte a partir de este tipo de procesos y experimentaciones en una puerta hacia una nueva manera de percibir la realidad. Es una conexión directa entre lo externo (el ambiente) y lo interno (el cuerpo). Esta relación está delicadamente mediada por diversos factores: la hora del día, los

objetos presentes, la posición del oyente y las fuentes de escucha, entre otros. En pocas palabras, lo que nos enseña el paisaje sonoro es que aunque Ayacucho sea la misma calle, con el mismo tranvía y a la misma hora, siempre presentará variaciones dependiendo de quién la escuche, cómo la escuche y desde dónde la escuche. Todo capta sonido; por lo tanto, todo cambia en virtud de esta variable.

Referencias

- AISTEC. (2017, noviembre 8). *Mapa de Ruido: Formas de elaboración y fuentes de ruido.* aistec. <https://aistec.com/fuentes-mapa-de-ruido/>
- Cabrelles Sagredo, M. a S. (2006). *EL PAISAJE SONORO: “UNA EXPERIENCIA BASADA EN LA PERCEPCIÓN DEL ENTORNO ACÚSTICO COTIDIANO”*. Revista de Folklore, 302, 49-56.
- Cohabitar Sonoro: *Residencia de performance y arte sonoro.* (2018). Facebook. [https://www.facebook.com/events/317801035399294/?acontext=%7B%22event_action_history%22%3A\[%7B%22surface%22%3A%22external_search_engine%22%7D%2C%7B%-22mechanism%22%3A%22attachment%22%2C%22surface%22%3A%22newsfeed%22%-7D%2C%22ref_notif_type%22%3Anull%7D](https://www.facebook.com/events/317801035399294/?acontext=%7B%22event_action_history%22%3A[%7B%22surface%22%3A%22external_search_engine%22%7D%2C%7B%-22mechanism%22%3A%22attachment%22%2C%22surface%22%3A%22newsfeed%22%-7D%2C%22ref_notif_type%22%3Anull%7D)
- García Cárdenas, S. (2024). *Uniendo sedes a través del paisaje sonoro.*
- Mandoki, K. (2006). *Prosaica uno: Estética cotidiana y juegos de la cultura.* Siglo Veintiuno Editores. <https://katyamandoki.com/books/prosaica-uno>
- Murillo Alvarez, J. P. (2019). *Entre paisajes y pasajes* [Fundación Universitaria Bellas Artes]. https://bellasartesmed.janium.net/janium-bin/janium_login_opac.pl?find&ficha_no=2029
- Poe, M. (2025). Hildegard Westerkamp: *A Life in Soundscape Composition* [Podcast]. <https://open.spotify.com/episode/1CoOcoLqq4MPuAStFIXGWe>
- Saénz, C. (2024, agosto 14). *Walter Ruttmann, pionero de la experimentación sonora en el cine.* El Siglo de Torreón. <https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/2024/walter-ruttmann-pionero-de-la-experimentacion-sonora-en-el-cine.html>
- Schafer, R. M. (1993). *El paisaje sonoro y la afinación del mundo.* Intermedio Editores.
- Vansur, G. (2020, febrero 14). Técnicas de grabación binaural. *EQUAPHON.* <https://equaphon.net/tecnicas-de-grabacion-binaural/>

Bibliografía

- Guastavino, C. (2006). *The ideal urban soundscape: Investigating the sound quality of French cities.* *Acta Acustica united with Acustica*, 92(6), 945-951.
- Schafer, R. M. (1969). *The new soundscape.* Don Mills: BMI Canada Limited.
- Schafer, R. M. (Ed.). (1978). *The Vancouver Soundscape. World Soundscape Project,*

Sonic Research Studio, Department of Communication, Simon Fraser University

SCHAFER, R. M. (1994): *Hacia una Educación Sonora. Pedagogías Musicales Abiertas*, Buenos Aires.

Colectivo artístico y comunitario Süürala, un encuentro con la Guajira a través de la pedagogía social en las artes

Yuri Santa Cardona¹

Resumen

Se presenta en este artículo el diálogo con las Artistas Plásticas Alejandra Calle y Geraldín Zapata, egresadas de la Fundación Universitaria Bellas Artes, en torno a la experticia de creación y convivencia con comunidades Wayuu en La Guajira, Colombia, que dio fruto a El Colectivo Artístico y Comunitario Süürala, y al desarrollo de un método de creación artística a través de un proceso de inmersión e intercambio cultural.

Por medio de una metodología etnográfica participativa —que incluyó diagnóstico comunitario, formación pedagógica, prácticas artísticas y actividades de retroalimentación—, por medio de su práctica artística, el colectivo articula arte, pedagogía y pensamiento decolonial para visibilizar saberes ancestrales y fortalecer la identidad cultural. Las intervenciones artísticas realizadas, como murales y talleres comunitarios, contribuyeron a la activación de espacios culturales y de participación local, como la Casa de la

Cultura de El Pájaro. Este artículo analiza el arte como herramienta de transformación social y resistencia simbólica frente a epistemologías hegemónicas, proponiendo una mirada plural e intercultural del territorio.

Palabras clave: Colectivo Süürala, arte comunitario, Wayuu, decolonialidad, identidad cultural, etnografía participativa.

Abstract

This article presents a dialogue with visual artists Alejandra Calle and Geraldín Zapata, graduates of the Fundación Universitaria Bellas Artes, focused on their creative and coexistence experience with Wayuu communities in La Guajira, Colombia. This encounter gave rise to the Artistic and Community Collective Süürala and the development of an artistic creation method through a process of cultural immersion and exchange. Through a participatory ethnographic methodology—including community diagnosis, pedagogical training, artistic practices, and feedback activities—

¹ Estudiante de IV semestre de Artes Plásticas en la Fundación Universitaria Bellas Artes. Actriz de teatro con más de 20 años de experiencia en la escena teatral de Medellín. Trabajadora Social, Diplomada en Familia, infancia y adolescencia Egresada de UNIMINUTO. Especialista en Cultura Política: Pedagogía de los Derechos Humanos de UNAULA.

the collective uses its artistic practice to articulate art, pedagogy, and decolonial thought, aiming to make ancestral knowledge visible and to strengthen cultural identity. The artistic interventions, such as murals and community workshops, contributed to the activation of cultural and participatory spaces, including the establishment of the Casa de la Cultura in El Pájaro. This article analyzes art as a tool for social transformation and symbolic resistance against hegemonic epistemologies, proposing a plural and intercultural perspective of the territory.

Keywords: Süürala Collective, community art, Wayuu, decoloniality, cultural identity, participatory ethnography.

Colectivo Artístico y comunitario Süürala, un encuentro con la Guajira a través de la pedagogía social en las artes.

Lo comunitario, la búsqueda de identidad y la representación de la diversidad persisten como elementos característicos y peculiares en el arte latinoamericano. Partiendo de estas ideas, de la experiencia de intercambio sociocultural y de la exploración artística, nació el Colectivo Artístico y Comunitario Süürala, un proyecto de dos mujeres artistas que se encontraron con las formas, los colores, las simbologías y las luchas de grupos originarios ancestrales de la península caribeña de La Guajira, pueblos que han estado allí desde mucho antes de que se llamara a la península con este nombre, sin embargo, muchos han sido arrancados de estas tierras, deseada por muchos, con interés de explotar sus riquezas, desconociendo ante todo el valor intrínseco que tiene el territorio para quienes la viven,

la aman, la habitan y se sustentan de ella. Estos pueblos de los que hablamos son los Wayuu, quienes se han resistido, incluso desde tiempos de la colonización española; gente que vive su tierra, una tierra que los habita y los contiene, pero donde pareciera que solo ella los ve, solo ella los reconoce.

El encuentro con este mundo ancestral, compartir, vivir la experiencia de lo cotidiano de otras formas de vida, que se sustentan en otros significados, otros orígenes, dio a luz a el Colectivo Süürala, con sus apellidos, artístico y comunitario, que definen la esencia de un método de creación, que fructificó desde ese mismo encuentro, el cual se dio a través de la alianza con otros grupos y proyectos con quienes llegaron hasta este territorio para compartir conocimientos desde la pedagogía, y se encontraron con una experiencia de aprehensión cultural de signos de lo Wayuu, que renovó el sentido de su viaje, porque aquí primero fue lo comunitario, el encuentro, el darse y recibir, y después vino el arte como experiencia y sentido.

Conocer la perspectiva del Colectivo Süürala implica girar en torno al pensamiento decolonial, a la idea del arte por medio del encuentro, que no responde meramente a un oficio de artista, sino que se compone de prácticas que están arraigadas al territorio, a la identidad, a lo comunitario y esto hace referencia a una cosmovisión propia de Latinoamérica, al compartir en comunidad reconociendo las raíces identitarias de nuestra cultura, lo que las llevó a comprometerse, a través de experiencias pedagógicas comunitarias y partiendo del respeto a la diversidad cultural, a generar movimiento, acción social, con el ideal, pero también con el propósito de fortalecer

el tejido cultural y comunitario que desde la formación lenta de una conciencia de ciudadanía produjo resultados; como una forma de participación ciudadana indígena Wayuu, en la conformación de una casa de la cultura en el corregimiento El Pájaro, con proyectos basados en experiencias desde el arte y que no constituyen otra cosa más que la creación que parte de sus subjetividades, activando sus capacidades para desarrollar iniciativas, desde el intercambio de propuestas de participación con grupos como el Colectivo Süürala.

Para reconocer el proceso del Colectivo Süürala es importante pensar en términos de la decolonialidad², y tal como lo indica el concepto, cuestionar las ideas de una epistemología dominante o de pensamiento eurocéntrico, que de manera histórica a menoscambiado y subvalorado las otras formas de saber y entender el mundo. Pero es precisamente a través de prácticas como la que se pretende conocer con este caso, que se puede aportar de manera positiva a los procesos de reivindicación de las múltiples formas de ver y habitar el mundo tal como ocurre en un país multicultural y pluriétnico como el nuestro, asunto que tendría mucha tela por cortar, si de reconocer y reivindicar a las comunidades indígenas de nuestro territorio se trata.

Unido a todo lo anterior, una pregunta más se añade a esta reflexión y es entorno a ¿Qué es el arte y como se construye? Si a esta pregunta, a la que se le han dado tantas respuestas, se le suma la idea de arte que tiene el Colectivo Süürala, que parte de su experiencia de vida junto a las comunidades visitadas por ellas en La Guajira y tuvo como fruto un encuentro con el arte, ellas afirman que los Wayuu viven el arte en su cotidianidad, aunque para ellos no es una

función conceptual hablar de sus prácticas como arte, lo cierto es que la riqueza de la simbología en la elaboración de sus tejidos representan una manifestación no solo de belleza, armonía y representación de lo que son, creen y de cómo comprenden el mundo, sino que, además, son en sí mismas la expresión de una estética global que encierra el ser Wayuu, con sus colores, formas y sentidos, aunque estética, sea una palabra que no existe en su lenguaje.

Para las Süüralas el arte es una herramienta para conectarse con otros mundos, expresar y transmitir ideas que renuevan el pensamiento de quienes se permiten escuchar, ver y comprender otras cosmovisiones, son la base de un concepto de paz y armonía en la que creen las artistas, y aseguran que el encuentro con el otro hace posible un cambio de paradigmas; fundamental para abrazar la diferencia, conectar con ella, y solo de ese modo poder vivir mejor y en paz como sociedad. En resumen, para las Süüralas, la clave es la empatía con lo diferente, con todo lo que implica un otro.

Alejandra Calle y Geraldín Zapata, que para entonces eran estudiantes de Artes Plásticas de la Fundación Universitaria Bellas Artes, viajaron a finales de diciembre de 2020 a la Guajira, en alianza con las Fundaciones Superbrigada y Amüliajü Wayuu, el Colectivo Pirañas Crew y el Proyecto Pedagógico Aprender es Divertido. Este último es un proyecto que comparte una catedra de pedagogía con los docentes del territorio, para compartir estrategias pedagógicas y métodos de aprendizaje, para renovar las prácticas docentes. Este viaje tenía, además, el objetivo de entregar ayuda humanitaria a las comunidades visitadas en el corregimiento El Pájaro. A partir

de estas primeras experiencias deciden crear un colectivo artístico para conectar su experiencia con acciones comunitarias fundamentadas en el sentido que este primer intercambio les movió desde su intelectualidad y su ser de artistas.

A continuación, se resaltan cuatro momentos implementados en el desarrollo de una etnometodología con la cual se acercaron a las prácticas comunitarias. El primer momento es el acercamiento a la comunidad con una intención diagnóstica inicial, continuaron con un proceso de formación pedagógica y artística, en el que intercambiaron saberes y estrategias de aprendizaje; el tercer momento implicó una experiencia cercana e inmersiva en el territorio y prácticas rituales de la comunidad y, finalmente, realizaron una realimentación del proceso, identificando los logros y aprendizajes y los posibles procesos a futuro.

En total fueron ocho encuentros entre las comunidades y el grupo Süürala, desde diciembre de 2020 hasta diciembre de 2024. Los dos primeros encuentros los realizaron con las rancherías Sucurapo, Panchomana, Maniature y Chiparemana, del corregimiento El Pájaro, junto con los grupos antes mencionados y los posteriores encuentros, los hicieron de manera independiente con el objetivo de desarrollar su propia metodología de investigación, y en los cuales pudieron vivenciar prácticas culturales y rituales desde el interior de estas comunidades.

Durante los dos primeros encuentros, participaron de procesos pedagógicos y de construcción de procesos creativos con los grupos que acompañaban, desarrollando una metodología etnográfica

que posteriormente constituyó la base de su forma de interactuar y desarrollar sus actividades artísticas con comunidades y grupos sociales.

Los tres siguientes encuentros fueron consolidando, a través del intercambio sociocultural, el desarrollo de su metodología de participación etnográfica, la cual ellas mismas definen como la mediación entre arte y comunidad por medio de la conexión y encuentro con unos y otros; otros que también quieren darse a conocer, mostrar su cultura, por redescubrir desde su propia idiosincrasia, su cosmovisión y formas de vida.

Como se mencionó hace un momento, en los dos primeros encuentros, participaron con los grupos de mediadores con quienes llegaron al territorio, de la aplicación de herramientas propuestas, e implementaron recursos pedagógicos como la maleta viajera del Proyecto Pedagógico Aprender es Divertido.

Durante los dos primeros encuentros, el equipo realizó acompañamiento artístico junto al equipo del voluntariado médico y humanitario realizado en el corregimiento de El Pájaro, y Manaure haciendo entrega de donaciones. En este contexto realizaron un proceso de “Reconocimiento y Proyección: Acercamiento a la comunidad”, para identificar sus intereses, y elaborar un diagnóstico, el cual se realizó a través del dialogo y con actividades como lluvia de ideas y collages. Allí colaboraron con el Colectivo Pirañas Crew en el mural de Waleker La Gran Tejedora, mujer mítica de quien se cuenta que salían de su boca los hilos preparados para tejer, Waleker enseñó a las mujeres a hacer los diseños y la manera de hacer los tejidos.



INICIO MEDIACIONES ARTÍSTICAS Y PEDAGÓGICAS.
Primera mediación: Intervención artística de ranchería Panchomana, Manaure. Elementos alusivos a la cosmogonía y tradición, las intervenciones de pintura mural fueron realizadas con un trabajo conjunto con la comunidad y partiendo de lo encontrado en la interacción con algunos de sus miembros en la actividad inicial. Rostro elaborado por el colectivo Pirañas crew.
Fotografía: @milo_photografer3

En estos primeros encuentros también realizaron procesos de “Formación pedagógica y artística” guiados por la coordinadora del proyecto pedagógico Patricia Zapata, el cual estaba basado en la retroalimentación, renovación e intercambio de estrategias pedagógicas y de aprendizajes mediante exploración creativa, en este encuentro nuevamente colaboraron con el colectivo Pirañas Crew en la creación de murales en diferentes sedes educativas pertenecientes a la Institución Etnoeducativa San Rafael El Pájaro.



Intervención artística interior de escuela en ranchería Maniature, Manaure. Elementos alusivos a la cosmogonía

Uno de los primeros murales realizados por el Colectivo Süürala fue creado con la Autoridad de Sucurapo quien les indicó la idea de lo que quería representar en el mural, el cual muestra un colibrí suspendido en el paisaje guajiro, esta ave es el pájaro que representa la casta de esta ranchería, porque cada ranchería tiene un animal representativo, por ello el corregimiento se llama El Pájaro.



Tercera mediación: Intervención artística y embellecimiento de escuela en ranchería Sucurapo, Manaure. Elementos simbólicos representativos de la casta y el territorio. Por colectivo Süürala

Cada encuentro con la comunidad Wayuu ha tenido una particularidad, en la ranchería de Chiparemana realizaron recorridos que les permitieron hacer un reconocimiento del territorio, este responde a un tercer momento metodológico, que en este caso fue guiado por niños de la ranchería con quienes exploraron la flora y la fauna, hicieron recolección de leña, compartieron acerca de la conexión que tienen con la tierra y con prácticas como las Wayaunkeras, que son muñecas de barro que hacen las niñas únicamente durante la infancia; y compartieron con las mujeres sus labores diarias entre otras prácticas culturales de la comunidad.

En la ranchería Musichi vivieron una experiencia inmersiva desde el rol de la mujer Wayuu, las Süüralas afirman, que las mujeres tienen libertad para su desarrollo, no solo porque se considera una cultura matrilineal sino porque la mujer se considera libre para ser y hacer lo que considere, partiendo siempre desde el respeto a sus tradiciones, esto lejos de los prejuicios que se pueden tener acerca de la subyugación de la mujer en esta cultura, la cual no se pretende idealizar ya que ciertamente siempre existen mecanismos a través de los cuales se controla e influye sobre las decisiones de la mujer, además, esta libertad carece de oportunidades en una región que tienen serias dificultades de acceso a la tecnología, la ciencia, los medios de comunicación actuales, la salud y la educación. En pocas palabras, las dificultades de acceso y garantía de sus derechos por parte del estado limitan sus oportunidades de autogestión y desarrollo, y no se trata de un aislamiento para preservar inmaculadamente sus tradiciones y costumbres sino porque aún no terminamos de comprendernos como una nación pluriétnica y multicultural, donde todos debemos tener las mismas oportunidades por derecho. Pero, entonces, ¿Cuál es la noción de identidad que construimos mientras se desconoce a pueblos originarios?, esta es una pregunta que aquí quedará abierta para la reflexión de los lectores.

La riqueza de esta cultura habita también la palabra hablada, donde los elementos de la naturaleza no solo se nombran como cosa sino como seres originarios, dadores de vida y de donde se construye toda una cosmogonía, personas como el palabrero, llamado así para el entendimiento de la gente no Wayuu y quien representa y ejerce

autoridad en sus grupos de convivencia conserva la palabra y sentido de todos los significantes de su cultura, símbolos y narraciones de todo acto y suceso que atraviesa sus vidas.

Que, ¿porque las aves son de variados y preciosos colores? Cuenta la leyenda que cuando aún, todas las aves eran de color cafés y grises, estos atravesaron el reflejo que había en el agua del arcoíris que surcaba el cielo y así, se pintaron con sus tonos, algunas aves no lograron pasar por el reflejo multicolor y se quedaron con sus antiguos colores. Porque para los Wayuu todo tiene un significado y un origen, su mística está presente en todo lo que les rodea, desde hechos como el encuentro con reptiles, como las iguanas o las serpientes, que confrontan con la idea de haber hecho algo “malo”, están presentes en su discurso cotidiano y su forma de pensarse en el mundo.

Estas y muchas otras historias narran la cosmovisión del mundo Wayuu, y es que hay una explicación para cada cosa, para cada signo y palabra, todo acto y suceso tiene una explicación particular y originaria, porque este es un pueblo con filosofía propia, su lengua, rituales y costumbres propias, con certeza, se puede afirmar que son un tesoro para la identidad y la riqueza cultural de Colombia.

Para los Wayuu, existe un camino para los muertos y es acompañado en los múltiples velorios que ritualizan para cada ser querido fallecido, y son sus parientes y seres queridos quienes les ayudan a transitar al lugar sagrado, El Jepira, el Cabo de la Vela donde se encuentran con el mar.

Hablar de un territorio sagrado donde

otros solo ven la posibilidad de extracción y producción de riqueza en términos de un sistema capitalista, es un reto a la ética del pensamiento moderno, y es que ¿cómo se puede comprender que, tanto el bien como el mal circundan todo lo existente? Porque la presencia del bien y el mal lo habitan todo, y es una responsabilidad y una deuda, respetar y conocer su tierra y su cosmogonía como pueblos originarios, y es importante hacerlo del mismo modo en que se considera con respeto la filosofía del Yin y el Yang, porque estas ideas, hacen parte de la historia nuestra, de la identidad de nuestra nación diversa.

En posteriores encuentros, el colectivo realizó actividades de interés emergente con la comunidad a través de diferentes prácticas artísticas como los murales, diversos talleres con temas sobre la conciencia del cuidado del medio ambiente, el reciclaje y la reutilización de material con un enfoque artístico.

Retornando a la descripción de la metodología de mediación que el grupo desarrolla, en un cuarto momento realizaron un proceso de retroalimentación con la comunidad, en un diálogo de revisión presencial del proceso, sobre los aprendizajes, dudas y aspecto por mejorar, se plantearon actividades de intercambio para próximos encuentros, produjeron obra artística con los hallazgos, producto de su encuentro con la comunidad, se plantearon nuevos talleres con temas emergentes, creación de murales y otras prácticas artísticas.



Cuarta mediación: Intervención artística y embellecimiento de escuela en ranchería Chiparemana, Manaure. Elementos representativos del territorio. Por colectivo Pirañas Crew. Fotografía: @milo_photografer

Según las Süüralas, la metodología implica partir de una actitud de apertura, para luego reconocer a otros desde la esencia misma de sus prácticas, tiene como fruto un encuentro que media entre lenguajes diversos, donde, uno de ello es el arte, y este, como medio para la reafirmación de la identidad, el reconocimiento de las culturas y la necesidad de transformación social.

Finalmente, puede afirmarse que las herramientas pedagógicas desarrolladas durante todo su proceso de encuentro con las comunidades son una y otra vez modificadas y adaptadas, siempre de manera compartida con estas, en sus diferentes procesos de mediación y de trabajo artístico.

Producir obra es uno de los elementos visibles que dejan los encuentros del Colectivo Süürala con la comunidad Wayuu, así como lo es reconocer los aportes sociales, los posibles cambios y transformaciones. Y en este sentido, para “las Süüralas” el cambio social es hijo del intercambio, del encuentro respetuoso y del compartir las formas de habitar el mundo, ellas encuentran en el territorio las posibilidades que brindan estos intercambios, con los

que las comunidades y ellas mismas se permean y es en ese intercambio donde se produce una transformación que va más allá de las prácticas, es poder entender al otro y darle el mismo valor y reconocimiento a sus maneras de ver el mundo y habitar el territorio, ellas saben que no solo llevaron sus prácticas para compartirlas con estas comunidades sino que ellas mismas transformaron en su ser, las maneras de abordar el arte, de habitar los espacio y, sobre todo, el modo de acercarse al otro desde el más genuino respeto y de la búsqueda de una creación conjunta.

Actualmente el Colectivo Süürala está compuesto por tres artistas, Sebastián Durango, Alejandra Calle y Geraldín Zapata. El colectivo sigue trabajando a partir de una metodología etnográfica y ha realizado obra con proyectos comunitarios e instituciones educativas como la Institución Rural Palmichal en San Carlos, y participado en eventos como Culturarte-EAFIT, Punto de Encuentro en la Comuna 7 de Robledo, eventos barriales en la Comuna 10 y en proyectos del Metro de Medellín (pintura mural).

El Colectivo continúa realizando encuentros con comunidades de La Guajira, y, en el 2024, se encontraron con la grata sorpresa de que la comunidad de El Pájaro inicio la creación de una casa de la cultura que posibilita encuentros comunitarios y prácticas artísticas, haciendo uso de espacios como el salón social de la iglesia, con proyectos que involucran el uso y reutilización de material reciclable.

La activación de la participación de espacios de creación y de intercambio comunitario es un logro de la comunidad que reconoce y acepta nuevas formas de

relacionarse, y si bien para las comunidades el concepto de arte no está presente de manera consciente como un potencial que tienen en sus prácticas, es evidente que innovan como respuesta al intercambio con personas no Wayuu, adoptando para los tejidos de las mochilas que venden otros materiales como piedras artificiales, brillantes, sublimados y tintas de colores vibrantes para sus tejidos; no obstante esto acerca otro tema de valor de cambio que implicaría otras discusiones, pues, mientras las mujeres Wayuu venden sus mochilas por precios que están alrededor de los 50 mil pesos, estos productos son revendidos en otros mercados con precios triplicados y más. Este es otro tema que no podrá ser abordado en este artículo y queda abierto para la interpretación e intereses del lector.

Referencias

Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina: Historia y saberes coloniales*. Ediciones Siglo XXI. En este texto de Walter D. Mignolo.

Mignolo, W., & Vázquez, R. (2017). *Pedagogía y (de)colonialidad. En C. Walsh (Ed.), Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Tomo II* (pp. 227–244). Quito: Ediciones Abya Yala.

Süürala Colectivo - Colectivo Artístico y comunitario in Medellín, Colombia :: [Behance](#).
ENCUENTROS COMUNITARIOS - COMUNIDAD WAYUU :: Behance, recuperado en Diciembre 2024.

De la performance a la Inteligencia Artificial: historia y desarrollo de las artes vivas en la industria cultural

Eduardo Volkmar Martínez

Graduado de Música Fundación Universitaria Bellas Artes

Resumen

Las artes vivas han experimentado una evolución significativa desde sus orígenes hasta convertirse en una metodología creativa en la industria cultural contemporánea. Su carácter interdisciplinario ha permitido la integración de diversas disciplinas artísticas, promoviendo nuevas formas de expresión que han revolucionado el concepto de espectáculo. En este artículo, se analiza la historia y desarrollo de las artes vivas, como han impactado en la industria cultural y la manera en que la tecnología, especialmente la inteligencia artificial (IA), está transformando los procesos creativos. Por tanto, se examinan estudios previos sobre la relación entre el concepto de artes vivas y su evolución. Además, se presentan hallazgos sobre la implementación de la IA en la creación escénica y se plantea una discusión sobre el futuro de estas prácticas en el contexto digital.

Palabras clave: artes vivas, industria cultural, inteligencia artificial, tecnología, procesos creativos.

Abstract

The performing arts have undergone a significant evolution from their experimental origins to become a central axis of the contemporary cultural industry. Their interdisciplinary nature has allowed for the integration of diverse artistic disciplines, promoting new forms of expression that have revolutionized the concept of performance. This article analyzes the history and development of the performing arts, its impact on the cultural industry, and the way in which technology, especially artificial intelligence (AI), is transforming creative processes. Therefore, it examines previous studies on the relationship between the concept of the performing arts and its evolution. It also presents findings on the implementation of AI in performance creation and discusses the future of these practices in the digital context.

Keywords: performing arts, cultural industry, artificial intelligence, technology, creative processes.

1. Introducción

Las artes vivas han sido una constante fuente de experimentación con los formatos tradicionales del espectáculo. Desde su surgimiento, han sido un campo en el que convergen diversas disciplinas como el teatro, la danza, la música y las artes visuales, generando una exploración innovadora del cuerpo, el espacio y el tiempo, permitiendo generar experiencias efímeras e interactivas en la escena.

En la actualidad, con la irrupción de las nuevas tecnologías, las artes vivas han ampliado su alcance, permitiendo la integración de herramientas digitales como la realidad aumentada, la inteligencia artificial y la interactividad en tiempo real. Este artículo explora el desarrollo histórico de las artes vivas, su impacto en la industria cultural y el papel que juega la tecnología en la evolución de los procesos creativos.

2. Objetivos

Este artículo tiene como objetivo analizar el concepto de artes vivas y su aporte en la industria cultural, así como explorar la forma en que la inteligencia artificial y otras herramientas digitales están potenciando los procesos creativos en la producción escénica contemporánea.

1. Analizar la evolución de las artes vivas en la industria cultural, destacando su transformación e impacto desde sus orígenes hasta la actualidad.

2. Examinar la implementación de nuevas tecnologías, en particular la inteligencia artificial, para la expansión y experimentación de los procesos creativos

en las artes vivas.

3. Metodología

Para este estudio se ha empleado un enfoque cualitativo, basado en la revisión y análisis de literatura científica, estudios de caso y documentos relevantes en el ámbito de las artes vivas y la tecnología. Se han considerado investigaciones previas que exploran la relación entre el arte, la industria cultural y la inteligencia artificial, así como ejemplos actuales de integración tecnológica en la creación artística.

4. Marco Teórico

El término “artes vivas” emergió en el siglo XX como una expresión de las nuevas posibilidades creativas que comenzaban a gestarse en el panorama artístico. Inspirado por movimientos como el happening y el performance art, este concepto se consolidó con artistas como Allan Kaprow, quien impulsó experiencias inmersivas que ampliaban los límites de la expresión artística. A través de la interacción directa con el público, las artes vivas transformaron la relación entre el creador y el espectador, dando paso a un lenguaje escénico más dinámico, participativo y en constante evolución (Kaprow, 1966).

Durante las décadas de 1960 y 1970, con el auge del performance art los artistas, como por ejemplo Marina Abramović, comenzaron a desarrollar propuestas en las que el cuerpo, el espacio y el tiempo eran los ejes centrales de la obra (Abderhalden, 2014).

Desde su origen, las artes vivas han destacado por su carácter efímero e

interactivo, definido por acciones en tiempo real y por su singularidad irrepetible en cada representación. Según Phelan (1993), la performance, como base de las artes vivas, se caracteriza por “su resistencia a ser reproducida”, lo que la convierte en una experiencia única que existe únicamente en el momento de su ejecución.

A diferencia de las artes escénicas tradicionales, que suelen basarse en un guión establecido, las artes vivas priorizan la construcción de estructuras creativas interdisciplinarias y la interacción directa con el público. En este sentido, Garín Martínez (2018) subraya que las artes vivas integran disciplinas diversas y colocan al cuerpo como un medio narrativo esencial, utilizando su presencia para generar una conexión inmediata con los espectadores. Asimismo, Duchamp (1957) afirmó que el espectador no es un receptor pasivo, sino un co-creador que descifra e interpreta la obra, otorgándole un significado único.

Estos elementos las convierten en una disciplina en constante evolución y renovación (Phelan, 1993). Su capacidad para adaptarse y transformarse ha impulsado el desarrollo de formatos más inmersivos, donde el público no solo actúa como observador, sino que se convierte en un protagonista esencial en la construcción de la obra.

Además, la integración de tecnologías contemporáneas, como herramientas digitales y medios interactivos, ha enriquecido significativamente la experimentación artística, ampliando los horizontes creativos y las posibilidades de interacción (Garín, 2018). En la actualidad, eventos como el Festival Internacional de Artes Vivas de Loja han consolidado

el papel de esta disciplina dentro de la industria cultural, reafirmándola como un espacio dinámico y visionario en constante reconfiguración.



4.1. Las Artes Vivas en la Industria Cultural

Las artes vivas han transformado la industria cultural al proponer una práctica interdisciplinaria que fusiona teatro, danza, música y artes visuales, creando experiencias inmersivas que convierten al público en un agente activo (Lehmann, 2010; Garín, 2018). Este enfoque innovador ha dinamizado el sector cultural mediante festivales como “10 Sentidos” en España y el “Festival Internacional de Artes Vivas de Loja” en Ecuador, que fomentan la experimentación artística, generan empleos, revitalizan comunidades locales y fortalecen el turismo (Loja, 2022).

Este impacto no solo se refleja en la economía, sino también en el fortalecimiento de valores inclusivos y en la capacidad de las artes vivas para responder a los retos sociales y culturales contemporáneos consolidándose como un motor de cambio en la sociedad actual.

Además, la incorporación de tecnologías emergentes como la inteligencia artificial

y la realidad aumentada ha expandido las posibilidades creativas, potenciando la interacción y la personalización de los espectáculos (Molina & Alarcón, 2022). La producción artística en las artes vivas ha adoptado modelos colaborativos que han revolucionado los procesos creativos, fomentando redes dinámicas de cooperación entre compañías, artistas y centros culturales. Este enfoque, descrito por Cuéllar Torres (2018), ha sido clave no solo para enriquecer la creación y experimentación artística, sino también para diversificar las estrategias de difusión ampliando el alcance de las propuestas escénicas hacia nuevos públicos.

Como resultado, han emergido formatos interdisciplinarios que responden a un panorama cultural en constante transformación, consolidando a las artes vivas como un campo versátil y capaz de conectar tanto con las necesidades del sector creativo como con la sensibilidad del público contemporáneo.

4.2. Integración de la Inteligencia Artificial en los procesos creativos

La inteligencia artificial (IA) ha abierto un abanico de posibilidades innovadoras en los procesos creativos de las artes vivas, facilitando la exploración de nuevos lenguajes artísticos y metodologías de producción. Herramientas como RunwayML y AIVA han demostrado ser recursos clave en la composición musical, la escritura de guiones y la creación de visuales adaptadas a espectáculos en vivo, ampliando las capacidades expresivas de los artistas (Molina & Alarcón, 2022).

En el ámbito sonoro, artistas como Holly Herndon han incorporado algoritmos

de aprendizaje automático para crear experiencias musicales interactivas, lo cual potencia el carácter único y participativo de sus obras (Herndon, 2019). Este enfoque no solo amplía las posibilidades de composición, sino que también transforma la percepción del espectador, generando un vínculo más íntimo con las creaciones.

En disciplinas como el teatro y la danza, la IA se ha utilizado para analizar patrones de movimiento, lo que facilita la generación de coreografías en tiempo real (Molina & Alarcón, 2022). Estas aplicaciones permiten que las propuestas escénicas adquieran una dimensión innovadora al explorar cómo los cuerpos interactúan con sistemas inteligentes, abriendo un diálogo dinámico entre lo humano y lo tecnológico. Según Csikszentmihalyi (2007), el proceso creativo se amplifica con herramientas que optimizan el flujo artístico, y la IA cumple un papel clave al expandir las fronteras tradicionales del arte escénico.



De esta forma, la IA no solo actúa como una herramienta funcional, sino que también se convierte en un catalizador para la exploración conceptual, enriqueciendo la relación entre tecnología, cuerpo y escena, y redefiniendo los espacios de creación en las artes vivas.

5. Resultados

La investigación realizada evidencia tres hallazgos clave que demuestran cómo las artes vivas están redefiniendo su conexión con la industria cultural y las tecnologías emergentes, consolidándose como una práctica transformadora.

Las artes vivas han trascendido las disciplinas tradicionales como el teatro y la danza para integrar medios digitales, audiovisuales y tecnologías inmersivas, creando experiencias sensoriales y multidimensionales. Según Garín (2018), esta evolución interdisciplinaria ha permitido que las artes vivas desarrollen nuevos lenguajes estéticos y conceptuales, promoviendo una hibridación de disciplinas que enriquece tanto los procesos creativos como las dinámicas de producción.

5.1. Reconfiguración del papel del espectador

El concepto de audiencia pasiva ha sido reemplazado por un modelo participativo e interactivo, donde el público se convierte en un elemento activo en la narrativa artística. Duchamp (1957) resalta que el espectador, al interpretar y participar en la obra, contribuye a su creación, estableciendo un vínculo único entre la acción performativa y la experiencia colectiva. Esta transformación ha fortalecido las relaciones entre arte, tecnología y sociedad, favoreciendo la inclusión y la democratización de las prácticas artísticas.

5.2. Inteligencia artificial como catalizador creativo

El uso de la inteligencia artificial en las artes vivas ha abierto horizontes innovadores para la producción artística.

Herramientas como RunwayML y AIVA permiten la creación de música, visuales y guiones adaptados en tiempo real (Molina & Alarcón, 2022). Asimismo, en la danza y el teatro, los sistemas de IA están siendo utilizados para analizar patrones de movimiento y generar coreografías dinámicas, demostrando cómo la tecnología no solo amplifica las posibilidades creativas, sino que también redefine la interacción entre cuerpo, espacio y tecnología.

En conjunto, estos resultados subrayan cómo las artes vivas están en constante evolución, aprovechando el potencial de la interdisciplinariedad, transformando las experiencias artísticas y adaptándose a las herramientas tecnológicas más avanzadas. Este impacto multidimensional no solo enriquece el panorama cultural, sino que también posiciona a las artes vivas como un motor innovador y esencial dentro de la industria cultural contemporánea.

6. Discusión

La evolución de las artes vivas ha sido un proceso de constante transformación que refleja la necesidad de superar límites disciplinarios y explorar formas innovadoras de expresión. Según Lehmann (2010), las artes vivas surgieron como una respuesta al teatro posdramático, buscando enfatizar la experiencia performativa sobre la narrativa textual. Este enfoque permitió un diálogo interdisciplinario que, como señala Garín (2018), ha transformado la práctica artística en un espacio inclusivo y experimental, fomentando tanto la interacción como la crítica social.

Sin embargo, autores como Abderhalden (2014) destacan que esta evolución también responde a una necesidad de resignificar el

cuerpo como núcleo simbólico, vinculando su presencia a la construcción de narrativas híbridas que integran lo visual, lo sonoro y lo performativo. Esta perspectiva, que resalta la capacidad de las artes vivas para adaptarse a las complejidades contemporáneas, las posiciona como un laboratorio para la creación de nuevos lenguajes culturales.

En cuanto a su proyección futura, la incorporación de tecnologías emergentes como la inteligencia artificial (IA) promete reconfigurar aún más su naturaleza. Molina y Alarcón (2022) argumentan que la IA permite una ampliación de los horizontes creativos, desde la generación en tiempo real de coreografías hasta la personalización de experiencias inmersivas, desafiando las tradicionales relaciones entre intérprete y espectador. Sin embargo, Phelan (1993) advierte que la dependencia tecnológica puede amenazar la autenticidad y la sensibilidad inherente a las artes vivas, subrayando la importancia de mantener un equilibrio entre innovación y humanidad.



En este marco, las artes vivas no solo deben enfrentarse al reto de integrar tecnología sin perder su esencia, sino también adaptarse a un mundo en el que los procesos creativos necesitan responder a una diversidad cultural y social cada vez mayor. Como concluye Csikszentmihalyi (2007), el verdadero valor de la creatividad radica en su capacidad para transformar

la experiencia humana, y las artes vivas, al posicionarse en la intersección entre arte, tecnología y sociedad poseen el potencial de liderar este cambio.

Esta discusión plantea reafirmar su relevancia como una práctica artística y como un campo de investigación interdisciplinario que continúa redefiniéndose.

7. Conclusiones

Las artes vivas han evolucionado para posicionarse como un campo interdisciplinario y transformador dentro de la industria cultural, integrando teatro, danza, música, artes audiovisuales y tecnologías emergentes.

Estas prácticas responden a la necesidad de trascender las posibilidades creativas del teatro posdramático, configurándose como un espacio de experimentación que amplifica los lenguajes estéticos y promueve interacciones significativas con el espectador. Este enfoque interdisciplinario también ha sido crucial para fomentar valores inclusivos y generar nuevas identidades culturales como la capacidad de las artes vivas para crear espacios democratizadores y accesibles.

Además, la inclusión con la tecnología ha abierto nuevos debates sobre el impacto de las artes vivas en la construcción de redes culturales colaborativas y la reconfiguración de los procesos e interacción colectiva que permite a las comunidades artísticas innovar y responder a las demandas culturales contemporáneas.

Por lo tanto, las artes vivas representan un campo crucial para la investigación

interdisciplinaria, uniendo innovación tecnológica, creación artística y participación social. Su capacidad para combinar disciplinas, integrar tecnologías y fomentar la diversidad las consolida como un motor esencial para la industria cultural y un modelo para futuras prácticas artísticas comprometidas con la inclusión y la sostenibilidad. Este estudio, al situar las artes vivas en el centro del diálogo académico, no solo resalta su relevancia artística, sino también su potencial transformador en el ámbito social y cultural del siglo XXI.

Referencias

- Abderhalden, R. (2014, 19 de octubre). *¿Artes vivas? El Heraldo*. Recuperado el 11 de mayo de 2025, de <https://revistas.elheraldo.co/latitud/artes-vivas-132326>
- AIVA. (2023). *Artificial intelligence for music composition*. Recuperado el 11 de mayo de 2025, de <https://www.aiva.ai>
- Arlander, A. (2018). *Performing with the Weather*. Global Performance Studies, 1(2). <https://doi.org/10.33303/gpsv1n2a5>
- Artefactum. (s. f.). *Zona de contacto entre lugares de las artes vivas y la educación*. Recuperado el 11 de mayo de 2025, de <https://artefactum.info/Zonas-de-contacto-entre-lugares-de-las-artes-vivas-y-la-educacion>
- Auslander, P. (2008). *Liveness: Performance in a mediatized culture* (2.^a ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203938133>
- Bernal Molina, A., & Molina Alarcón, M. (2022). *Teatro posdramático y artes vivas*. Boletín de Estética, (59), 89–114. <https://doi.org/10.36446/be.2022.59.275>
- Braidotti, R. (2013). *The posthuman*. Polity Press. ISBN 978-0-7456-4158-4.
- Dixon, S. (2007). *Digital performance: A history of new media in theater, dance, performance art, and installation*. MIT Press.
- Duchamp, M. (1957). *El acto creativo [Conferencia presentada en la Convención de la Federación Americana de las Artes]*. Houston, TX.
- Factoría de Industrias Creativas. (2023). *El impacto de la inteligencia artificial en la industria cultural*. Recuperado el 11 de mayo de 2025, de <https://factoriadeindustriascritivas.es/el-impacto-de-la-inteligencia-artificial-en-la-industria-cultural>
- Festival 10 Sentidos. (2019). *Creación contemporánea e interdisciplinariedad en las artes vivas*. Recuperado el 11 de mayo de 2025, de <https://www.festival10sentidos.com>
- Formación IA. (2024). *Aplicación de la inteligencia artificial en la gestión cultural: Un estudio detallado*. Recuperado el 11 de mayo de 2025, de <https://formacionia.com/ia-en-gestion-cultural/>
- G
arín Martínez, I. (2018). *Artes vivas: definición, polémicas y ejemplos*. Estudis Escènics: Quaderns de l’Institut del Teatre, (43), 1–22. Recuperado el 11 de mayo de 2025, de <https://redit.institutdelteatre.cat/handle/20.500.11904/1090>

Haraway, D. J. (1991). *A cyborg manifesto: Science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century*. En D. J. Haraway (Ed.), Simians, cyborgs and women: The reinvention of nature (pp. 149–181). Routledge.

ICCSI. (2024). *Inteligencia artificial en la cultura: innovación y desafíos*. Recuperado el 11 de mayo de 2025, de <https://iccsi.com.ar/inteligencia-artificial-cultura/>

Kaprow, A. (1966). *Assemblage, environments & happenings*. Harry N. Abrams.

Lehmann, H. T. (2006). *Postdramatic theatre* (K. Jürs-Munby, Trans.). Routledge.

Leonardo.AI. (2025). *Representación del impacto de la inteligencia artificial en las artes vivas [Imagen generada por IA]*. Recuperado el 11 de mayo de 2025, de <https://leonardo.ai>

Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador. (2022). Festival Internacional de Artes Vivas de Loja 2022. Recuperado el 11 de mayo de 2025, de <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/noticias-fiavl-2022/>

Eadicicco, L. (2017, 11 de enero). *He helped create the ‘Google Brain.’ Here’s what he thinks about AI now*. TIME. <https://time.com/4631730/andrew-ng-artificial-intelligence-2017/>

Pérez, D. (2021). *Zonas de contacto*. Recuperado el 11 de mayo de 2025, de <https://davidpperez.com/Zonas-de-Contacto>

Phelan, P. (1993). *Unmarked: The politics of performance*. Routledge.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. (A. Dillon, Trad.). Ediciones Manantial. circulosemiotico.files.wordpress.com

Runway AI, Inc. (2025). *Runway: Tools for human imagination*. Recuperado el 11 de mayo de 2025, de <https://runwayml.comRunway+5>

Salter, C. (2010). *Entangled: Technology and the transformation of performance*. MIT Press.

Sánchez Aranegui, M. D. (2015). *Creatividad y emoción: La intuición y las emociones positivas en el proceso creativo artístico* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. E-Prints Complutense. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/33332/1/T36442.pdf>

Stelarc. (2005). *The posthuman body: Performing beyond the skin*. Performance Research, 10(3), 85–97.

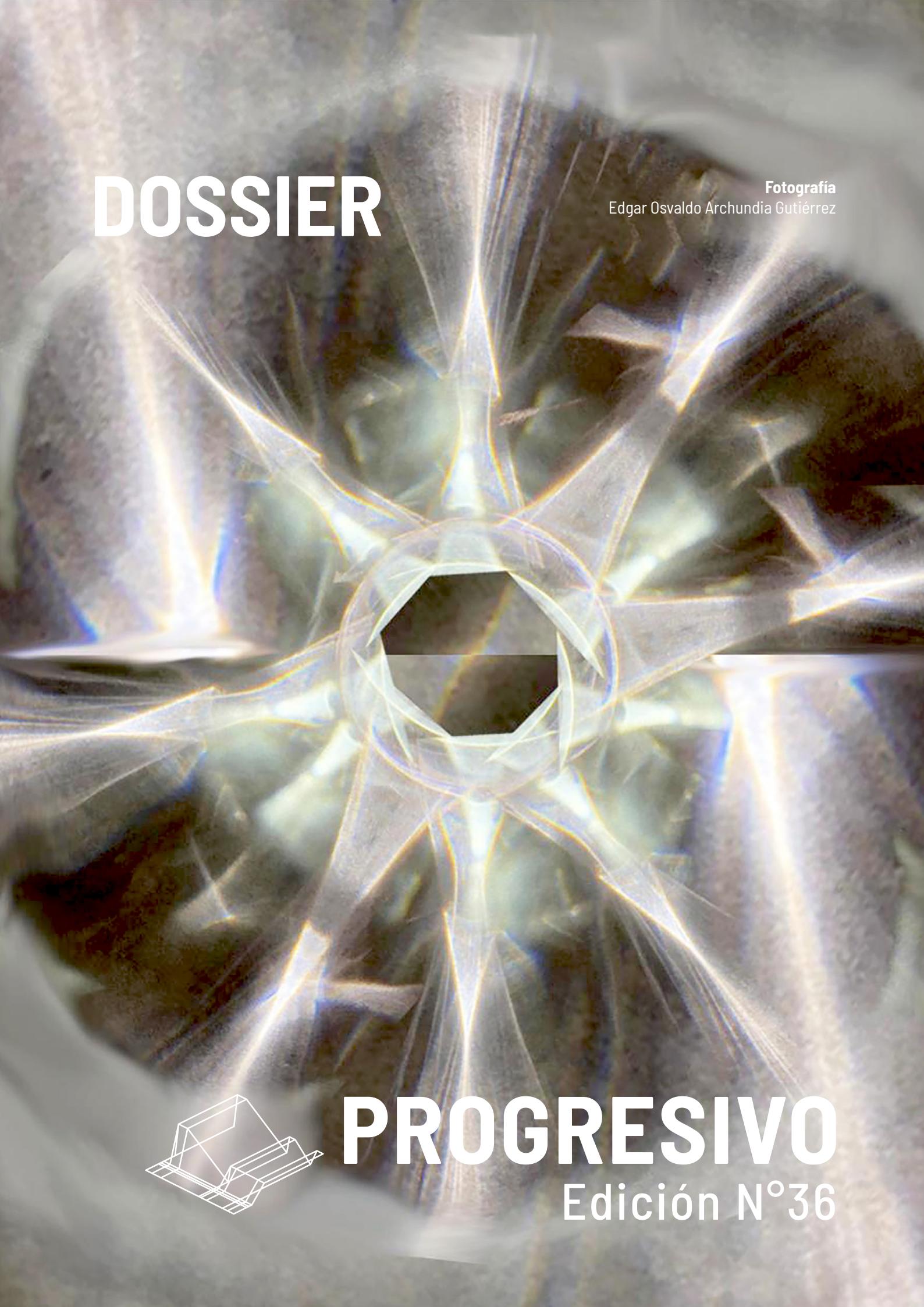
Sundén, J., & Sveningsson, M. (2012). *Gender and sexuality in online game cultures*:

Passionate play. Routledge.

Volkmar Martínez, E. (2023). *El proceso creativo: Un análisis exploratorio de las herramientas creativas implementadas en las artes vivas* [Trabajo de Fin de Máster, Universidad de Málaga].

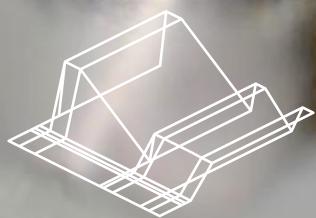
Wallas, G. (1926). *The art of thought*. Harcourt, Brace.

Wikidat. (s. f.). *Artes vivas*. Recuperado el 11 de mayo de 2025, de <https://es.wikidat.com/info/artes-vivas>



DOSSIER

Fotografía
Edgar Osvaldo Archundia Gutiérrez



PROGRESIVO

Edición N°36



• 95 La serpiente
proyecto ciudad

“Una ventana a la memoria del paseo La Playa: La Serpiente y sus imaginarios en el centro de Medellín”

Muestra Fotográfica

**Dr. Pablo Santamaría
Mg. Enrique Xavier Aguirre**

El V Circuito Fotográfico de Medellín: REEXISTENCIAS 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.

A continuación, presentamos algunas fotografías de archivo histórico y una selección de obras de estudiantes, egresados y docentes del semillero “Prácticas Fotográficas” de la Fundación Universitaria Bellas Artes (FUBA), quienes participaron como expositores en esta muestra. Liderada por el Centro de Investigación, Creación y Transferencia de la FUBA, esta selección reflexiona sobre la transformación y revalorización de un territorio en constante evolución, consolidado como un símbolo identitario de Medellín.

Expositores: María Alemán, María José Cadavid, Julián Martínez, Gustavo Montoya, Edwin Valderrama, Enrique Aguirre, Santiago Gómez y Nía Palacios



Cielo abierto

Con un enfoque interdisciplinario, las exposiciones han abierto un diálogo entre el archivo histórico y nuevas narrativas visuales, propiciando una reinterpretación del territorio a través de la imagen y la experimentación artística.

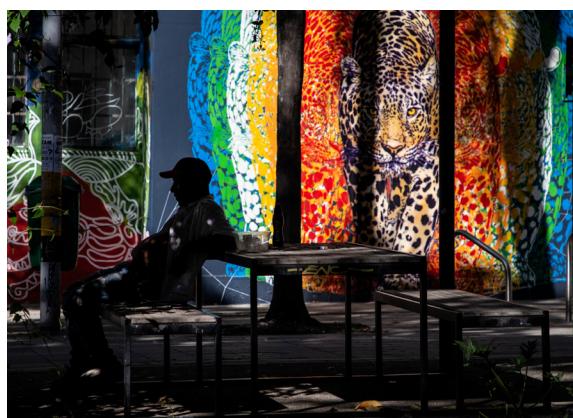
Inspirados en la idea de museo a cielo abierto, la muestra propone una reflexión sobre las dinámicas del urbanismo, el arte, la cultura y la vida social, invitando al espectador a conectar con las personas y el ecosistema de ciudad que componen el alma de este eje vial, configurando nuevas formas de apropiación e interacción en la ciudad.



| *Fotografía: Enrique Aguirre*

El transeúnte anónimo y la re-significación de la obra al aire libre

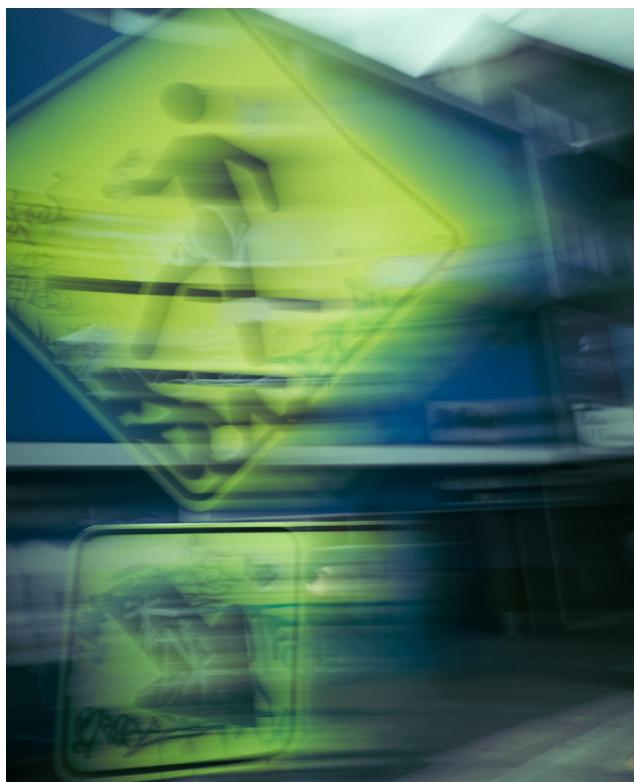
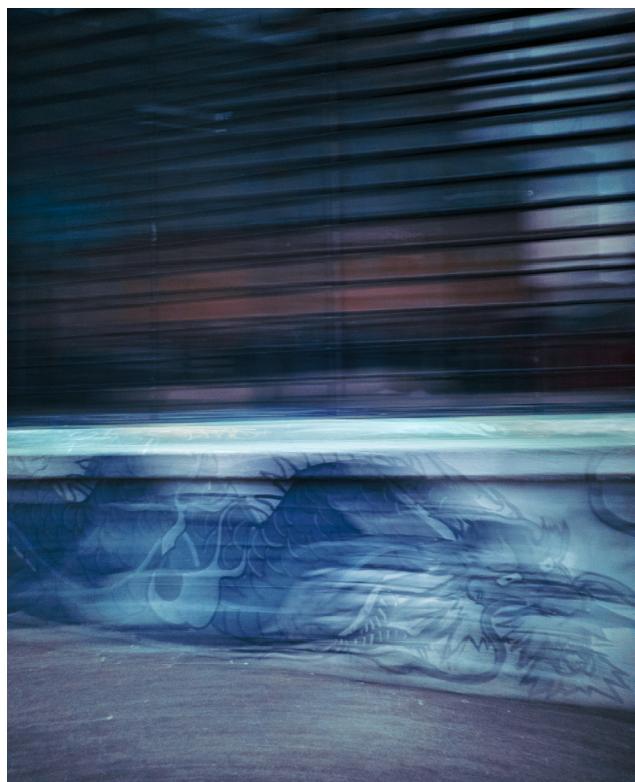
Las exposiciones en espacios no convencionales plantean retos curatoriales y museográficos al buscar un discurso que realce el lenguaje visual y conecte obra, espacio y transeúnte. Su objetivo es impactar a quienes pasan, visitan o habitan el lugar, transformando sus dinámicas e invitando a la reflexión e interacción con los contenidos. En este contexto, el arte contribuye a construir simbólicamente la cultura. Aunque es difícil medir cuántos transeúntes vieron la muestra o evaluar su impacto exacto, el valor de estas propuestas radica en la experiencia individual: cada persona que observa o interviene la obra le otorga un significado personal, generando nuevos sentidos. Así, el transeúnte anónimo se convierte en el corazón de la exposición, dando vida a la pieza y resignificando el espacio público a través de su mirada y participación.



| *Fotografía: María Alemán*

| *Fotografía: Enrique Aguirre*

La muestra fotográfica en la sala Eladio Vélez contrasta con las obras en espacios públicos, trasladando la energía caótica y vibrante de la calle al interior expositivo. Inspirada en los afiches urbanos, utiliza soportes y formatos que recrean un collage sensorial, reflejando la realidad social y cultural. Lejos de montajes convencionales, opta por texturas auténticas, emulando las superficies citadinas para conectar con la vida urbana e invitar a reflexionar sobre sus contradicciones. Este enfoque, que renuncia a lo tradicional, busca capturar la esencia de la calle como un fenómeno colectivo. Aquí radica su poética: el fotógrafo explora las dinámicas urbanas desde una mirada personal, difuminando los límites entre imaginación y realidad. Así, estética y poética se vuelven protagonistas, proponiendo un discurso fotográfico que no solo documenta, sino que reinterpreta la ciudad y su pulso vital.



| Fotografía: Julián Martínez



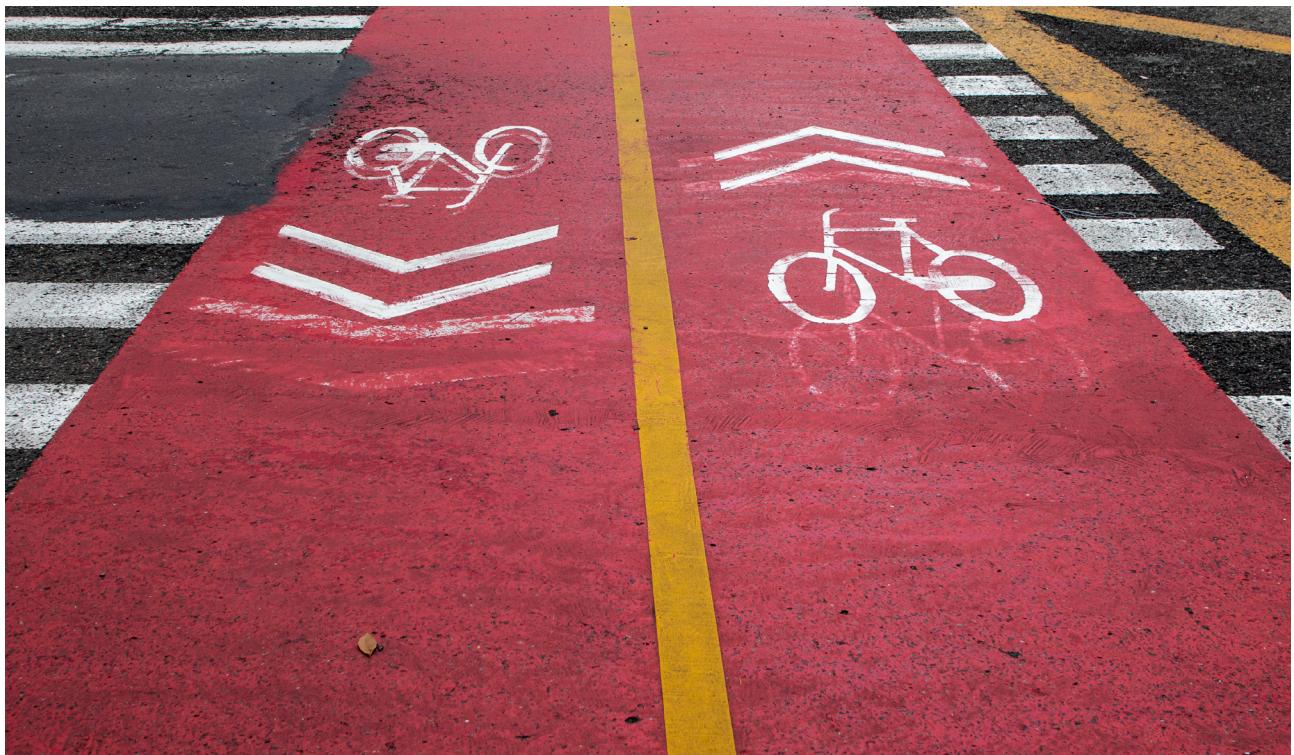
| Fotografía: María José Cadavid



| Fotografía: María Alemán



| Fotografía: Nía Palacios



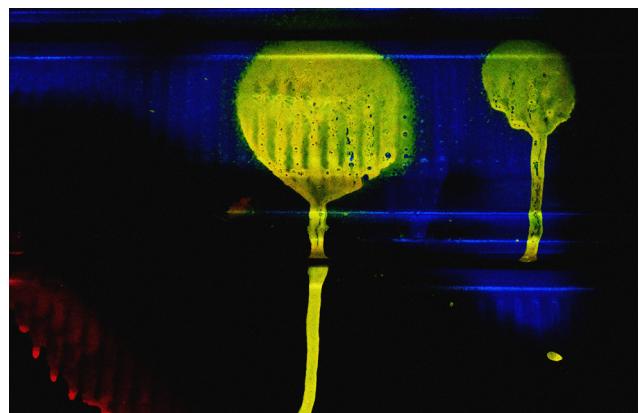
| Fotografía: María José Cadavid



| *Fotografía: Omar Portela*



| *Fotografía: Gustavo Montoya*



| *Fotografía: Enrique Aguirre*



| *Fotografía: Enrique Aguirre*

La vuelta a Quebec en 8 días

Mg. Juan Camilo Sánchez

Graduado y docente Fundación Universitaria Bellas Artes

Una invitación

La “Escuela internacional de verano de Artes Visuales en estampado tradicional y numérico” propuesta por la Universidad de Quebec en Canadá, hizo posible que tres profesores de cátedra de la Fundación Universitaria Bellas Artes (FUBA) y tres estudiantes del pregrado de Artes y Fotografía de la misma universidad fueran participes de este evento desarrollado del 4 al 12 de septiembre de 2024, en la ciudad de Trois-Rivières.

Esta iniciativa hace parte de las estrategias de internacionalización que Bellas Artes viene consolidando en términos académicos para afianzar procesos de intercambio cultural, que garanticen la apertura del conocimiento hacia otros lugares, al tiempo que se enriquecen formas de participación y creación individuales y conjuntas en el campo de las artes.

Por primera vez Verónica Morales, Jorge Luis Munera y yo, Juan Camilo Sánchez, docentes de cátedra de la FUBA, más allá del vínculo profesional y académico al interior del taller de grabado orientado por los profesores Mylène Gervais, Valérie Guimond y Guy Langevi, experto en Mezotinta, buscamos correspondencias dialógicas que favorecieran el intercambio como un modo de participar de la cultura canadiense y del entorno urbano de Trois Rivieres.

Acompañados de los estudiantes canadienses y de los estudiantes del pregrado de Artes Plásticas y Fotografía de la FUBA: Manuela Uribe, Lina Maldonado y Cristiam Camilo Guerrero, consolidamos un modo de estar juntos a partir de un interés por la creación.

Fruto de ello, surge este escrito, que evidencia una parte minúscula de este encuentro cultural que busco hacer aprehensible aquella ciudad llamada Trois Rivieres.

El caminar

La dimensión de Trois Rivieres en términos de ciudad estuvo supeditada a la capacidad que como extranjero poseía para hacer aprehensible su espacialidad a mi escala corporal, una acción que no solo limitó mi participación a su entorno sociocultural, sino que al mismo tiempo contuvo mi capacidad de interacción y afección urbana.

El caminar es una acción sincrónica con el tiempo y un acto vinculativo con el propio espacio, el acto de caminar trae implícita la premisa de “volverlo todo cuerpo” una acción que reafirma el potencial perceptivo del que somos poseedores como seres sintientes. Meralau Ponty al señalar que nuestra experiencia con el mundo es siempre corporal, pone de manifiesto el caminar como una forma de apertura al mundo que nos obliga a situarnos

físicamente en el espacio.

Pero hay algo particular en el acto de caminar, constituye una forma de subjetividad que según el lugar y las condiciones bajo las cuales se realice dicha acción, modifica nuestra percepción y la del entorno de forma integrada.

El caminar pone en evidencia nuestra condición originaria como seres vitales y, al mismo tiempo, pone en crisis conceptos como autonomía o resistencia en cuerpos sociales como el extranjero, el migrante y el ciudadano.

No fue muy agradable para un ciudadano de la Rue Mercie en Cap de la Madelene verme tomando fotos con mi celular personal a la fachada de su casa, un domingo, a las 8:00 a.m. Tanta inquietud le causó esta acción, que salió a interpelarme y a pedirme una explicación frente a este hecho. He de mencionar que por primera vez me enfrentaba a un espacio de planificación urbana tan bien consolidado en su ordenamiento: una casa en medio de un área geométrica y espacialmente delimitada en sus cuatro costados, con antejardín, acera y una calle sumamente generosa en su dimensión. Un diseño urbano fácilmente resumido bajo la premisa de la amplitud.

Fue esto lo que causó en mí la novedad de querer caminar por este entorno durante mi estadía en este lugar y capturar por medio de imágenes fotográficas sus formas constructivas en correspondencia con las dinámicas socioculturales de su entorno. Pero, como explicarle esto a alguien que se siente vulnerado en su intimidad por un acto que considera ofensivo no solo para él, sino para su familia o incluso para su comunidad.

Mi caminar recreativo le obligó a verme como alguien ajeno al lugar, un extranjero que viene de afuera a irrumpir en su espacio con otras lógicas y formas comportamentales, acción que me llevó a comprender, como un gesto puso en crisis no solo quien soy sino el entorno y quienes lo habitan. Al romper con mi acción recreativa las lógicas comportamentales establecidas a priori en este lugar por sus habitantes, no solo se redefinió mi capacidad actuante en este espacio sino los límites personales de dicha libertad al interior de esta comunidad.



| Algunos registros fotográficos de las fachadas de las casas en Cap de la Madeleine.

Un gesto

De pie en medio de la calle y frente a una casa X, soy confrontado por un ciudadano

canadiense con respecto a mi acción aparentemente inofensiva, sus gestos, acciones y expresiones de reclamo y autoridad buscaron interpelar mi acción y su propósito. Un momento que me hizo sentir bastante vulnerable, sobre todo cuando me pidió en un tono no muy amable que esperara ahí mientras tomaba algo del interior de su casa.

Diez segundos de espera bastaron para repensar mi condición humana y la construcción de identidad que se me había otorgado como extranjero, buscando negociar, como lo señala Manuel Delgado “las reglas implícitas de la vida colectiva”. La calle, como el espacio de la proximidad y del encuentro con la diferencia desde el anonimato, era interpelada por el lugar de lo doméstico, de lo privado. El gesto de adentrarse en su casa mientras me pide que lo espere, no es otra cosa que la reafirmación al control y la exclusividad sobre todo aquello que le pertenece.

Ver salir de nuevo a este hombre del interior de su casa con su celular en la mano para posicionarlo frente a mí y registrar mi cuerpo en medio de la calle, me causó un gran asombro, porque por primera vez y después de haber realizado esta acción en repetidas ocasiones, la imagen de vuelta disolvía momentáneamente la frontera entre “yo” y el “otro”. Dos gestos corporales aparentemente idénticos en acción, pero distanciados en intención, servían de conexión entre dos individuos con una brecha cultural e histórica al interior de una experiencia circunstancial inseparable.

El acto de fotografiar las casas de Trois Rivieres fue una contraposición a la falta de dinamismo e interacción social que percibí en el entorno urbano, de algún modo, la

casa reflejaba la existencia de lo humano pero distanciado de un vínculo público y colectivo. Cada imagen ratificaba la pregunta por ¿Quién o quiénes vivirán ahí? ¿Cuál será en nivel de familiaridad entre quienes integran esta espacialidad? ¿Qué espacios de participación los constituye como comunidad?

Volver reiterativa esta práctica durante mi instancia allí, fue la manera que encontré para vincularme a este entorno y volverlo depositario de un sentido, obligarme bajo este gesto a afianzar un modo de mirar, que más allá del establecimiento de acciones comparativas entre mi lugar de origen y esta experiencia autorreferencial lo que hacía era ratificar el distanciamiento cultural del que estaba siendo partícipe.

Considero que de igual manera paso con este canadiense, la imposibilidad de un vínculo corporal por mi condición de ser anónimo hizo que el gesto fotográfico hiciera aprehensible todo aquello que le excedía de mí, de mi presencia y de mi acción recreativa, un gesto que al menos le permitía la proximidad necesaria para tener el control sobre unas realidades que por múltiples circunstancias no le era posible comprender directamente, pero sí como lugar de fabulación en su dispositivo.

Conexión

Robert Hughes plantea al analizar los problemas en utopía, que el urbanismo al ser el gran triunfo de la razón sobre la experiencia humana ha contribuido de manera específica a abolir no solo la calle, sino al peatón, esto con el propósito de idealizar desde el purismo formal el concepto de ciudad del mañana. Una afirmación que, hoy en día, deja entrever como el trazado urbanístico sigue siendo

una preocupación de conexión altamente especializada en función del automóvil: priorizar el espacio privado implica participar de la ciudad desde su consumo.

Por esta razón, la calle en esta localidad no es un componente constitutivo del devenir urbanita, ni tampoco es como Manuel Delgado lo plantea, “el espacio de interacción social donde se afianzan los lazos de identidad con la vida colectiva”. Por el contrario, la calle es el lugar de la exterioridad de un individuo distanciado del flujo y de la conectividad del espacio privado y sujeto a una imagen homogénea y estandarizada de una ciudad, donde aquello considerado público tiene frecuencias y puntos de conexión bastante limitados.

Mientras los supermercados, las tiendas, los restaurantes, los bares, las bibliotecas, la universidad son los espacios de socialización que disponen el cuerpo para el intercambio con el otro, las premisas y categorías de un consumo privado, funcional e intercambiable contribuyen desde el desarrollo inmobiliario a estandarizar las formas de vida colectiva. Amparado en modelos globalizados de desarrollo, el urbanismo dispuesto para las masas homogeniza aquello que en lo fáctico se constituye como un vínculo unitario.

Fue Dollarama, el supermercado Metro plus de Marché Masson, la farmacia Jean Coutu, el Uber, el Airbnb y el Google Maps, los escenarios del contacto y de la eficiencia de una ciudad que me hicieron sentir parte de un colectivo, a diferencia de la calle la cual considere una experiencia en crisis que reflejó la tensión entre lo corporal y lo urbano, entre lo circunstancial y lo concreto. Si el artista es un productor de acontecimientos, el gesto fotográfico no es

más que la evidencia de un distanciamiento representacional de un sujeto inmerso en la inmediatez de una historia que ha hecho suya.





La Tierra Prometida: Mi exploración fotográfica de la belleza y el cuerpo gordo

Maria Camila Mejía

Graduada de Fotografía Fundación Universitaria Bellas Artes

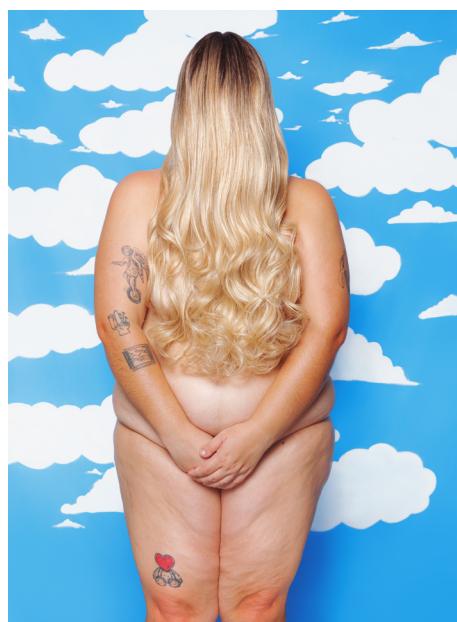
En la narrativa bíblica, la “Tierra Prometida” es un regalo divino, un territorio otorgado a Abram como recompensa (Génesis 15:18). En mi proyecto fotográfico, La Tierra Prometida: Procedimientos Estéticos y Cambios Corporales para Alcanzar la Belleza, reinterpreto este concepto como una metáfora del ideal de belleza occidental. Para mí, la belleza se ha convertido en una deidad, y la tierra prometida es ese estado social, físico y mental que imagino alcanzar al cumplir con los estrictos cánones de la sociedad. Sin embargo, este ideal es un espejismo, siempre visible, pero inalcanzable, una fantasía de lo que “podría ser”. A través de autorretratos íntimos y performativos, reflexiono sobre el canon de belleza occidental, las presiones que enfrento como persona con un cuerpo gordo y los procedimientos dolorosos e invasivos a los que me he sometido en pos de un ideal imposible.

Conclusiones

A través de La Tierra Prometida, expongo la teatralidad y superficialidad de los cánones de belleza occidentales, revelando el dolor que me han impuesto. Mis autorretratos transforman mi cuerpo gordo de una fuente de vergüenza a un espacio de empoderamiento, desafiando normas

sociales y fomentando mi autoaceptación. La fotografía se ha convertido en una herramienta poderosa de autorreflexión, permitiéndome confrontar mi identidad y cuestionar la obsesión cultural por la belleza.

Este proyecto es un testimonio del poder del arte para cuestionar, sanar y resignificar. Al compartir mi viaje, invito a otros a reconsiderar sus percepciones de la belleza y a abrazar sus cuerpos como parte integral de su identidad. La tierra prometida, aunque inalcanzable, se convierte en una metáfora de mi lucha continua por encontrar valor propio en un mundo que exige conformidad.









Un paisaje sonoro intervenido, capturado en el cañón del Combeima en el Tolima

Juan David Marín Sánchez

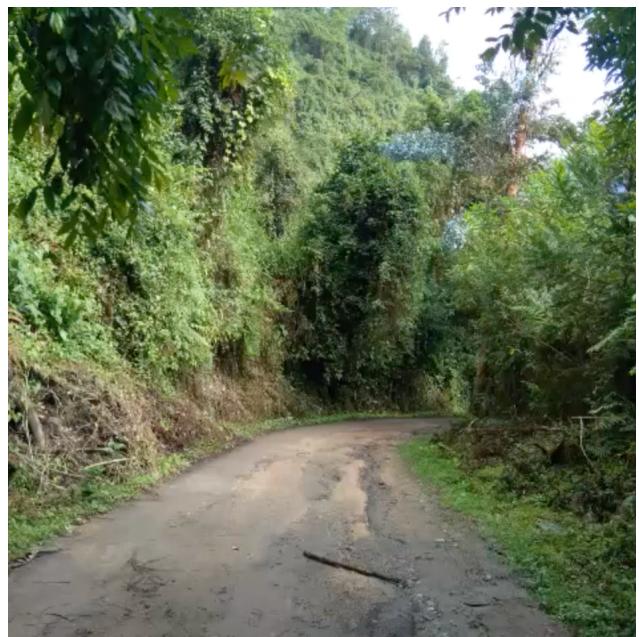
Graduado de Música Fundación Universitaria Bellas Artes

Resumen

Paisaje sonoro intervenido, capturado en el cañón del Combeima en el Tolima, Colombia, un área clave para el ecoturismo en la región. La obra critica el ecoturismo, que a menudo, en lugar de proteger los ecosistemas, los degrada debido a intereses económicos encubiertos. La pieza utiliza sonidos del entorno, tanto naturales como modificados con efectos como reverb y delay, para ilustrar cómo las actividades humanas alteran el paisaje. La obra no solo destaca la perturbación ambiental, sino que también promueve un diálogo crítico sobre la relación entre desarrollo, conservación y ecoturismo.

Su duración está planteada para una instalación que incluye dos cabinas de sonido y un cartel que invita al público a escribir sus reflexiones sobre este paisaje sonoro. Al repetir el audio en bucle cada 3:10 minutos y fomentar la participación del público, la obra no solo destaca la perturbación ambiental, sino que también promueve un diálogo crítico sobre la relación entre desarrollo, conservación y ecoturismo. La duración total de la obra debe ser de al menos 20-30 minutos, con constante rotación de oyentes para maximizar la interacción y la reflexión.

Aunque el ecoturismo se presenta como una forma de conservación, en realidad puede contribuir a la degradación ambiental debido a intereses económicos. La obra utiliza sonidos modificados para representar la alteración del entorno natural por actividades humanas, reflejando cómo el desarrollo puede perturbar y degradar los ecosistemas que supuestamente busca proteger.



<https://www.youtube.com/watch?v=WA-DiFRR3rlU>

Resiliencia y Transformación de la Plaza Minorista José María Villa

Diana Camila Hernández Hernández y Kevin Becerra Cano

Estudiantes de Fotografía Fundación Universitaria Bellas Artes

La Plaza Minorista José María Villa de Medellín, inaugurada en 1984, es un ícono de resistencia y un motor económico y social en la ciudad. Este mercado, que surgió tras la lucha de comerciantes provenientes de “El Pedrero” en Cisneros, un lugar con deficientes condiciones sanitarias, se consolidó como un espacio vital para la seguridad alimentaria y el sustento de numerosas familias. Más que un centro comercial, la plaza es un símbolo de economía social, donde hasta cuatro generaciones de comerciantes han perpetuado un legado de emprendimiento y comunidad.

Su historia comenzó décadas antes, en la Comuna 10, en el sector de la Alpujarra, donde funcionaba como un núcleo comercial clave. Un misterioso incendio, que algunos atribuyen a intereses de desplazar a los comerciantes de una zona en desarrollo, marcó un punto de inflexión. Tras el siniestro, los comerciantes exigieron un nuevo espacio, obteniendo en 1984 una estructura temporal en la Comuna 7, carente de transporte público, clientela estable y condiciones adecuadas. Esta ubicación presentó desafíos significativos, como la falta de infraestructura permanente, inseguridad y dificultades de acceso, que desalentaban a los visitantes y afectaban la economía local.

A pesar de estas adversidades, la comunidad demostró una notable resiliencia. La creación de un sindicato en los años 60 y la cooperativa “Coomerca” en 1998 permitieron a los comerciantes gestionar la plaza y mejorar sus condiciones. Con el tiempo, se implementaron avances en infraestructura, seguridad y transporte, transformando la plaza en uno de los lugares más seguros de la Comuna 10 y un destino comercial esencial. Hoy, con más de 3,000 locales y cerca de 10,000 empleos generados, ofrece una amplia variedad de productos frescos y locales, desde alimentos básicos hasta una gastronomía diversa.

La Plaza Minorista es también un espacio cultural vibrante donde se celebran eventos, ferias y actividades que promueven la identidad local y la interacción entre comunidades diversas. Su compromiso con la sostenibilidad se refleja en proyectos iniciados, que incluyen energías renovables, gestión de residuos y mejoras en infraestructura. En el 2024, la plaza celebró su 40 aniversario, reafirmando su rol en el abastecimiento y la economía social de Medellín.

A pesar de desafíos como la venta de animales en condiciones precarias, la plaza sigue siendo un testimonio de tenacidad y

unidad comunitaria. Es un lugar de orgullo, donde la historia de lucha se entrelaza con el progreso, y un ejemplo inspirador de cómo la determinación colectiva puede transformar un espacio precario en un pilar de desarrollo, seguridad y riqueza cultural en la ciudad.

La serie fotográfica que se presenta a continuación captura la esencia de los interiores de la Plaza Minorista José María Villa de Medellín, un espacio cargado de historias y resiliencia. A través del blanco y negro, las imágenes buscan trascender las apariencias, resaltando las texturas, los rostros y los detalles que narran la lucha, el legado y la vida cotidiana de generaciones de comerciantes.









PROGRESIVO

Edición N°36

