

# PROGRESIVO 20 AÑOS

Edición 34/ octubre de 2023  
ISSN: 2619-5631 /En línea)  
ISSN: 2256-4160 (Impreso).



Fundación Universitaria  
**Bellas Artes**

# ÍNDICE

1 Una vuelta hacia dentro. Tres miradas, por parte del equipo de servicios generales institucional, de la Fundación Universitaria Bellas Artes

Wilson Stiven Bohórquez Barrera, María Isabel Giraldo, Juliana Mesa Jaramillo

14 Reseña de libro: Resistiendo y perviviendo en Barbacoas. Prácticas estéticas e identidades en el centro de Medellín

Wilson Stiven Bohórquez Barrera, Juan Alejandro López-Carmona

16 Cerca a los 20 años del MUSAC. Una mirada al archivo VIH/Sida abierto a través del ciclo de conferencias Cruces temporales y territoriales

Wilson Stiven Bohórquez Barrera

29 Cuerpos informales: Reflexiones acerca del desnudo en la obra de Jean Dubuffet

Juan José Ramírez Muñoz

39 Simmel y el Horror Fauves

Sebastián Guerra Martínez

48 La mirada sutil.

Simplicidad y alteridad en el devenir estético contemporáneo

Alejandra Gómez Vélez

65 ¿Para qué hacer arte en Colombia? Remedios y brebajes para sociedades enfermas

Juliana Marín Taborda

79 La familia antioqueña en la construcción de imagen

Laura Granada Arboleda

Rectora:  
Paula Andrea Botero Bermúdez

Vicerrectora:  
María del Rosario Álvarez De Moya

Decana de Facultad de Artes Visuales:  
Gladys Lucia Ramírez Madrid

Decano de Facultad de Música:  
Harry Astwood Campo

Jefe de Departamento de Investigación y Posgrados:  
María Isabel Giraldo Vásquez

Dirección de Progresivo:  
Wilson Stiven Bohórquez Barrera

Comité editorial:  
Andrea Carolina Cuenca Botero  
Carlos Alberto Vélez Escobar  
Juliana Mesa Jaramillo  
María Isabel Giraldo Vásquez  
Pablo Santamaría Álvarez  
Wilson Stiven Bohórquez Barrera

Diseño y Diagramación:  
Catalina Mejía Duque  
Freddy Alfonso González Mejía

Portada:  
Título: Fotografía de la Fundación Universitaria Bellas Artes sede de Ayacucho Autor de la fotografía: Allyson Fernández (2019)

Contraportada:  
Título: 2046 ¼ La esquina futurista tropical entre Ayacucho y Cervantes.  
Prompt del diseño asistido por una inteligencia artificial: un edificio moderno en un escenario futurista tropical

Autor de la obra derivada: Open AI colaborando con Andrea Cuenca (2023), realizaron una derivación de la fotografía original de Allyson Fernández (2019). Retoque digital por la herramienta Tensor Pix

Medellín – Colombia

Escriba sus comentarios a  
[revista.progresivo@bellasartesmed.edu.co](mailto:revista.progresivo@bellasartesmed.edu.co)

PROGRESIVO Edición 34, Investigación - Creación.  
Revista de la Fundación Universitaria Bellas Artes  
para la divulgación de la investigación y la creación.  
Publicación Anual.

Medellín, Colombia. Octubre 2023.

Los artículos aquí publicados son responsabilidad  
de los autores.

# ÍNDICE

98

## Más que tiempo. De la reflexión académica a la exhibición virtual

Natalia Arroyave Mesa, José Ruiz Peláez y Esteban Gutiérrez Jiménez

120

## El libro negro. Una exhibición de estricta escritura de graffiti

Sofía García Cárdenas

Verónica Morales García

158

## Arte, archivo y memoria

Juan Diego Parra Valencia

184

## Máquinas sintientes. Metodologías de creación desde la Maestría en Creatividad USB

María Isabel Naranjo Cano

## Los artistas y la ciudad

Beatriz Elena Acosta Ríos

## Mulheres artistas nos espaços contemporâneos

Maristela Carneiro y Vilson André

201

## Estimada comunidad universitaria y lectores de PROGRESIVO:

En este momento de reflexión y celebración, desde la rectoría de la Fundación Universitaria Bellas Artes (FUBA) y el departamento de Investigación y Postgrados, nos enorgullece compartir con ustedes un logro significativo en la historia de nuestra institución: 20 años de ediciones de nuestra revista institucional PROGRESIVO. Esta publicación representa la voz y el esfuerzo de nuestra comunidad académica, que a lo largo del tiempo ha sabido plasmar en sus páginas el espíritu y la esencia de lo que somos como institución.

Hoy, más que nunca, estamos llamados a mirar hacia el futuro y afrontar con determinación los desafíos que se presentan en el horizonte. La formulación de un nuevo Plan de Desarrollo FUBA 2023-2027, es una oportunidad para dar continuidad a la consolidación de la Institución como formadora de profesionales en el ámbito de las artes, pero también para abrir nuestras puertas hacia campos de conocimiento y aplicaciones interdisciplinarias del arte y la cultura, como formas de producción y transmisión de conocimiento.

El mundo globalizado nos impone cada vez más retos planetarios, a los cuales no podemos ser inferiores y para los que debemos seguir proponiendo debates, reflexiones, miradas y soluciones, desde nuestro ADN como proyecto educativo y social que espera seguir aportando al desarrollo de nuestra ciudad y de nuestra región.

Nuestro compromiso es con la educación como motor de transformación social, como vehículo de transmisión de conocimiento, con la investigación-creación como ese motor generador de las reflexiones, de las propuestas transformadoras y la proyección social como ese mecanismo de transferencia de conocimiento hacia la sociedad y el país, que contribuye al bienestar colectivo y a la solución de los desafíos que enfrentamos.

# PROGRESIVO 20 AÑOS

## Una vuelta hacia dentro. Tres miradas, por parte del equipo de Servicios Generales institucional, de la Fundación Universitaria Bellas Artes

Wilson Stiven Bohórquez Barrera<sup>1</sup>  
María Isabel Giralda<sup>2</sup>  
Juliana Mesa Jaramillo<sup>3</sup>

La calidad, pertinencia e impacto, deberán seguir siendo el núcleo de nuestro quehacer académico en esta nueva hoja de ruta. Somos conscientes además, de que la resiliencia y la adaptabilidad son fundamentales para avanzar hacia un futuro sostenible y próspero. Es un camino en el que estamos comprometidos.

Como institución, nos enorgullecemos de nuestra capacidad para generar conocimiento a través de la investigación-creación y la innovación. Este conocimiento, enriquecido por nuestras apuestas en la proyección social, el desarrollo cultural y los impactos en los territorios, se convierten en un valioso aporte también para seguir contribuyendo a la construcción de identidad, de sentido de país, de comunidad y sobre todo del enriquecimiento de nuestros patrimonios culturales tangibles e intangibles, como fundamento del alma de los pueblos.

Agradecemos a cada uno de los miembros de nuestra comunidad por su dedicación y entrega, y por ser parte fundamental de estos 20 años de progreso. Es gracias a su compromiso que hemos alcanzado los logros que hoy celebramos, pero también es gracias a su apoyo que miramos hacia el futuro con optimismo y confianza en el camino que hemos trazado juntos.

Felicitamos a PROGRESIVO por su vigencia y relevancia a lo largo de estas dos décadas, y nos comprometemos a seguir impulsando esta valiosa publicación como un medio de difusión del conocimiento, el arte y la cultura en nuestra ciudad y el mundo.

**Paula Andrea Botero Bermúdez**  
**Rectora**

**María Isabel Giraldo Vásquez**  
**Jefe Departamento Investigación y Posgrados**

En el marco de la celebración del 20 aniversario de la revista Progresivo, queremos presentarles y, al mismo tiempo, hacerle un homenaje a tres personas clave en la Fundación Universitaria Bellas Artes (FUBA). Ellos son parte del equipo de trabajo que ha sido testigo del surgimiento, crecimiento y desarrollo, tanto de la institución en sí, como de sus diversos procesos y proyectos. En esta ocasión, nos adentramos en las historias de Mauricio Antonio Posada Moreno, José Julián Londoño Jiménez y José Daniel Zapata Gómez, quienes, desde sus roles en la dependencia de Servicios Generales, han dejado una huella significativa y siguen aportando desde su quehacer diario. Ellos hacen un esfuerzo notorio por lograr que las exposiciones y los conciertos salgan bien o por tener una gran disposición y sentido de servicio con los empleados, estudiantes y visitantes que llegan a la institución. El aporte que

<sup>1</sup>Stiven Bohórquez, Ph.D. Doctor en Historia del Arte y Musicología - Universidad de Salamanca. Docente Investigador de Artes Plásticas. FUBA

<sup>2</sup> María Isabel Giraldo Vásquez. Mg en Historia. Jefe del Departamento Investigación y Postgrados. FUBA

<sup>3</sup>Juliana Mesa Jaramillo. DMA. Docente Investigadora en Música FUBA.

estas personas brindan a la Fundación Universitaria Bellas Artes es meritorio de celebración y esperamos que esta pequeña ventana a sus vidas logre dar visos de una labor sin la cual no tendríamos la Institución Universitaria que hoy tenemos.

Mauricio Antonio Posada Moreno, un hombre de 56 años, integrante del área de Logística y Mantenimiento en la SMP, ha tenido una vida marcada por la superación y el esfuerzo:

*“Contar en pocas palabras mi vida sería imposible, vengo de un hogar con ausencia de padre, pero criado por una madre que cumplió la doble función con grandeza y entereza. No tuve la suerte de contar con apoyo para continuar estudiando y entonces tocó tomar la decisión de trabajar, ya que en el tiempo de los 80's no existían las oportunidades de hoy. En vacaciones de colegio siempre tocaba laborar, trabajé así por mucho tiempo, como ayudante de mecánica en los talleres de Bellanita de transportes, el amor por la plata casi me juega en contra de terminar el bachillerato, ya que no había dinero para pagar los trimestres”.*

Su vida laboral lo llevó por diversos caminos, desde trabajar como pintor en una obra relacionada con el capo Pablo Escobar, hasta desempeñarse en fábricas y hospitales:

*“En el colegio, aunque era uno de los mejores estudiantes académicamente, era lo que llamaban una plaga, era muy inquieto, cansón que llaman, mama-gallista, pero nunca grosero. Era muy participativo en los torneos de diferentes deportes, ahí desfogaba esa energía... Mi vida laboral después del bachillerato comienza como pintor en una obra, era una de las tantas fincas majestuosas del capo Pablo Escobar. En ese trabajo, que duró varios meses hasta que asesinaron a mi jefe inmediato, conocí personalmente a Pablo Escobar el 24 de diciembre de 1987. Luego me vinculé formalmente a una fábrica de galletas: KUKITA. A esta empresa me llevaron por una semana mientras salía una vacante en otra empresa de propiedad de la misma familia: Los Coulson Lanau. Pasada la semana el gerente no me quiso dejar ir; empecé como auxiliar de bodega y en menos de un mes ya era el jefe de material de empaque y de producto terminado. Allí conocí a Stella la que hoy es mi esposa. Después de casi 5 años renuncié y me fui a laborar al Hospital San Vicente de Paúl, laboré un año y por problemas*

*entre la empresa y el sindicato quedamos cesantes más de 500 personas. Mientras conseguía otro trabajo estable me iba a laborar de nuevo a los talleres, como en los tiempos de colegio, ya que no me podía dar el lujo de no trabajar; pues en esos días ya tenía una linda bebé por la que tenía que responder”.*

Mauricio encontró en la FUBA un segundo hogar. Lleva 30 años desempeñando diversas funciones en logística y mantenimiento, mostrando su compromiso y habilidades en el montaje de exposiciones y organización de eventos:

*“Mi llegada a Bellas Artes fue casual, ya había firmado contrato como almacenista en productos Roma, pero me encontré un amigo que me llevó al Palacio de Bellas Artes, me presentó al director ejecutivo, me ofreció quedarme a probar un empleo como portero y que si me amañaba me quedara, fue una energía magnética y mágica, ya llevo 30 años amañado. Empecé como vigilante, luego me pasé a Servicios Generales y Aseo y luego, gracias a mis habilidades y gustos, pasé a ser de Logística y Mantenimiento. He sido muy inquieto: leo e investigo para mejorar mi desempeño en mis múltiples labores. El año pasado realicé un Diplomado en Oficios Técnicos para las Artes*

*Escénicas, lo cual potenció mis conocimientos en el área de manejo de consolas de sonido, de iluminación de escenarios y organización de eventos. Me considero bueno en montaje de exposiciones, he visto y vivido todos los procesos y cambios en el mundo del arte, del diseño y de la música, he aprendido a ser sensible ante el arte y la fotografía”.*



Mauricio Antonio Posada Moreno, Servicios Generales. 30 años de labores con SMP –Bellas Artes

*“Amo lo que hago, tanto en logística como en mantenimiento. Amo a la FUBA, ha sido mi casa por mucho tiempo, me gusta compartir y con mucho respeto con toda la diversidad de personas y personajes que habitan este templo de arte y creatividad”.*

De otro lado, tenemos a José Daniel Zapata Gómez, Auxiliar de Logística y Mantenimiento, quien ha sido parte de la institución

durante 28 años. Describiéndose a sí mismo como servicial y receptivo, José Daniel ha visto a la FUBA como una entidad prestadora de servicios artísticos y culturales para la ciudad y la comunidad. Su sentido de pertenencia hacia la institución es evidente y destaca la seriedad y el compromiso que ha ejercido dentro de la FUBA a lo largo de su larga trayectoria: cumplió 28 años de labores el pasado 25 de Julio.



José Daniel Zapata Gómez. Departamento de Servicios Administrativos. Cargo: Auxiliar de Logística y Mantenimiento.

*“Me motiva la relación con los estudiantes, el contacto que hay con ellos, más que todo”.*

Tenemos también a José Julián Londoño Jiménez, quien se

considera un hombre sociable y amable, que presta sus servicios de vigilancia en la sede de Ayacucho y en el Palacio de Bellas Artes desde hace 17 años:

*“Soy una persona sociable, a la vez solitaria. Me describo como una persona amable, atenta, que desde mi puesto de trabajo trato de prestar un buen servicio al cliente interno y externo. Soy un poco impulsivo, y a la vez un poco, ¿cómo le dijera yo?, malgeniado en ciertas circunstancias con respecto a la forma como me traten en el momento”.*

*“...llegué (a la FUBA) de una forma muy simpática, si se puede decir. Me contrataron después de un exhausto control de entrevistas, por 15 días, máximo un mes, para cubrir una incapacidad. Ya llevo 17 años”*

José Julián y Jose Daniel tienen anécdotas similares en sus trabajos nocturnos:

José Julián: *“...una anécdota que me haya marcado fue recién entrado, pues me espantaron, como se dice coloquialmente. Tan fuerte fue el susto que tuve que llamar a la policía. La policía me asistió tarde en la noche debido a una cantidad de ruidos que sentí en la sede de Ayacucho. Esa es como la anécdota más fuerte que he tenido aquí. Fuera de*

*las anécdotas con los estudiantes que han sido muy agradables, de paseos y de diversión”*

José Daniel: *“Me ha tocado escuchar sonar los pianos cuando hacia turnos de noche, pero como yo no le paro bolas a eso, entonces uno sube y no es nada, dejan de sonar”.*

Sus vivencias en la institución, en palabras de José Julián, lo hacen resaltar la importancia cultural que tiene la FUBA para la ciudad, considerándola un referente en las artes y considerando la oportunidad de interactuar con los estudiantes, su principal motivación para ir a trabajar:

*“A la FUBA la defino como una institución referente de ciudad en las artes en general. Antes de llegar a la FUBA como empleado siempre, familiarmente y con mis amigos de juventud, la tuvimos como un referente de arte en la ciudad, entonces me parece que es una institución muy importante para la misma. Mi relación con la FUBA ha sido de altibajos durante estos 17 años, porque en la cotidianidad, pues siempre se ven cosas que no son muy agradables, otras muy satisfactorias, pero mi relación, en una calificación, ha sido más bien estable, de retroalimentación mutua; me siento muy*

bien trabajando en la FUBA.

*(En los últimos años, he visto) muchos, muchos cambios. Varias generaciones, en donde todos son artistas y hay unos artistas muy buenos. Ese cambio en el entorno del estudiante ha sido continuo, porque me han tocado varias generaciones de graduandos, tanto músicos, como escultores y pintores. Entonces es una diversidad muy, muy amplia, donde se notan muchos cambios a favor y en contra de los mismos estudiantes”.*

Daniel, en este orden de ideas, dice:

*“La mayor fortaleza es que es una entidad seria, que lleva más de 100 años al servicio del arte y la cultura en la ciudad, y que empezó por el instituto y ahora ya es profesional. La mayor debilidad es la comunicación, el mercadeo, que se den a conocer a los medios de comunicación”.*

José Julián considera que la FUBA ha tenido un impacto importante en el arte de la ciudad, gracias al número de artistas que hoy cuentan un con gran renombre y considera que la FUBA debe seguir visibilizando estos aportes artísticos para continuar mostrando a la FUBA como un

referente de arte en la ciudad. Dentro de su entrevista, José Julián menciona a Teresita Gómez como uno de los personajes principales con quienes ha interactuado, así como Víctor Gaviria, Richie Ray y Bobby Cruz:

*“La historia de Teresita es muy interesante. Ella nació dentro de la misma FUBA, en la época del Instituto de Bellas Artes, dentro del Palacio de Bellas Artes, en La Playa. Su historia tiene, se le puede decir, varias connotaciones, o varios títulos, una historia conmovedora. Porque en su época pudo tumbar varios paradigmas, y fue una carrera formada con mucho esfuerzo y dedicación”.*

Además de su interacción con los estudiantes y artistas que pasan por la institución, José Julián tiene sus propias ideas con respecto a materias que podrían ser parte del currículo de la FUBA:

Yo la podría llamar (la materia): “cambios generacionales en todas las ramas artísticas música, artes plásticas, fotografía” Son como las carreras que más me han impactado y con las que más he tenido contacto con los estudiantes. Podría ser eso, “cambios generacionales de los estu-

*diantes en estos 17 años de experiencia propia”.*

José Julián ha sentido de primera los cambios tecnológicos que han realizado en los últimos años en la FUBA y ve de manera favorable el esfuerzo que hace la institución para mejorar cada vez más en esta área, y aunque aún faltan cambios, él espera que sigan sucediendo de manera paulatina para el beneficio de la comunidad educativa y nuestros visitantes.



*José Julián Londoño Jiménez, equipo de Servicios Generales en el área de vigilancia en la sede de Ayacucho y del Palacio en la Playa. Presta sus servicios a la FUBA a través de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. 17 años en la FUBA*

*“Mi principal motivación son los estudiantes. Afortunadamente, durante estos 17 años, he tenido muy buena relación*

*con la gran mayoría, entonces son mi principal motivación. Independientemente de mis necesidades laborales como persona, como cualquier persona, pero mi mayor motivación son los estudiantes”.*

Mauricio, José Julián y José Daniel nos muestran cada día su compromiso y dedicación con la Fundación Universitaria Bellas Artes. Por medio de estas palabras esperamos acercar a nuestros lectores a personas que, desde diversas áreas, han sido parte fundamental, tanto del crecimiento como del desarrollo de esta institución, dejando así una huella significativa en la vida de estudiantes, artistas y la comunidad en general. En su 20 aniversario, el equipo de la revista Progresivo se enorgullece de poder compartir estas historias que reflejan la sensibilidad y el sentido de pertenencia que hacen de la Fundación Universitaria Bellas Artes un pilar fundamental en el mundo artístico y cultural de la ciudad de Medellín. Nuestro reconocimiento y gratitud se amplía a todas las personas que, como Mauricio, José Julián y José

Daniel, han dedicado su esfuerzo y pasión a esta institución, dejando un legado que perdurará por muchos años más.



# PROGRESIVO 20 AÑOS

**Resistiendo y perviviendo en Barbacoas.**

## Prácticas estéticas e identidades en el centro de Medellín

Wilson Stiven Bohórquez Barrera<sup>1</sup>  
Juan Alejandro López-Carmona<sup>2</sup>

Una pertinente introducción del libro *Resistiendo y perviviendo en Barbacoas. Prácticas estéticas e identidades en el centro de Medellín*, sería establecer la claridad de que se trata de un texto, en su mayoría -exceptuando un par de aportes externos en los capítulos finales-, resultado de investigación. El libro recoge variadas producciones del proyecto de Investigación - Creación “Prácticas de resistencia y valores identitarios. Realidades estéticas y sociales como factores de apropiación del territorio del sector Barbacoas, en el centro de Medellín”, apoyado y financiado por Minciencias al resultar ganador de la convocatoria de Investigarte 2.0, desarrollada entre diciembre de 2020 y julio de 2023. El texto es la suma de ocho capítulos, donde cinco presentan frutos del proceso y tres son invitaciones directas a participar en el manuscrito a diversas figuras de relevancia académica y cultural, que en el pasado se han cuestionado por Barbacoas en cualquiera de sus inmensas dimensiones.

El texto se divide en los siguientes apartados como resultados del proyecto: Prácticas de resistencia y políticas públicas. Del marco histórico y legal a la transformación de la realidad por la exclusión social y oficial; Exclusión social y la resistencia como potencialidad creativa en la construcción del pluriverso; Modelo de valoración de prácticas de resistencia; Sesiones de dibujo en divas, dibujarnos

para encontrarnos; El arte en barbacoas: una pulsión sensible desde la diferencia. Y, para finalizar, en los últimos apartados conjungan las reflexiones de los invitados externos: De la estética expandida, la ciudad y sus afectos. Actualizaciones de la calle Barbacoas; Psicogeografías de la Calle Barbacoas. Arte, resistencia y memoria; Sexualidad transgresora en Barbacoas, un Guayaquil que reverbera.

En síntesis, es un libro que recoge reflexiones alrededor de la pregunta por la manera cómo emerge la expresión estética en contextos de exclusión social; esto es, en los que las relaciones desiguales se convierten en motivación para que aparezcan diversas maneras de ser y estar en el mundo más allá de lo que se considera “normal” desde los arcaicos relatos hegemónicos. Es allí, en la otredad, donde la resistencia se hace sensible, es

dicho, perceptible a los sentidos de quienes habitan sus calles, en la supervivencia cotidiana al permanecer atentos a sus deseos y pulsiones, tanto individuales, como compartidos. Así, la pervivencia se convierte en una forma de narrar sus existencias, y este texto busca relatarlas en capítulos donde se presentan los lugares y las personas que participan de la gestación para la diversidad cultural en el centro de Medellín. En este sentido, las consideraciones del libro recogen posturas y rastreos investigativos elaborados alrededor de la exclusión social, política, económica y estética, sin embargo, también esbozan las potencias de las expresiones identitarias que dan lugar al sector de Barbacoas.

<sup>1</sup>Doctor en Historia del Arte y Musicología – Universidad de Salamanca. Docente Investigador en Artes Plásticas dentro de la Fundación Universitaria Bellas Artes.

<sup>2</sup>Candidato a Doctor en Diseño y Creación por la Universidad de Caldas. Docente de planta de la Institución Universitaria Pascual Bravo.

# PROGRESIVO 20 AÑOS

## Cerca a los 20 años del MUSAC. Una mirada al archivo VIH/Sida abierto a través del ciclo de conferencias *Cruces temporales y territoriales*

Wilson Stiven Bohórquez Barrera<sup>1</sup>

### MUSAC y su Centro de Documentación

El Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) es un espacio ubicado en la ciudad de León (España) que trabaja específicamente con manifestaciones artísticas de carácter contemporáneo, sin embargo, también abarca temas que no necesariamente se están movilizando en el horizonte del campo expositivo actual, lo cual incitó, poco tiempo después de su fundación dada en el 2005, a la creación de un centro de documentación físico y virtual. Este repositorio está abierto al público para ofrecer todo tipo de archivo documental respecto a dispositivos, soportes y plataformas de carácter estético que pueden o no tener aspiraciones museográficas<sup>2</sup>. Los materiales de base se centran en España durante la década de los ochenta, pero la mayoría de las obras son posteriores a dicho tiempo e, incluso, también resguarda producción artística de diversos países europeos y americanos.

Aracelly Corbo fue la fundadora de la Biblioteca y el Centro de Documentación MUSAC -que ahora lleva su nombre como conmemoración- el 20 de abril de 2006, pero tras

su penosa muerte en el 2019 fue Ana Madrid Villalón quien la sustituyó y ahora coordina los procesos de ambas dependencias. Dentro de los materiales respecto al VIH o Sida existen cuatro categorías de archivo: Prensa y comunicación, de donde se recalca la “última nave” de Murcia que fue un programa entre los ochenta y los noventa donde se hablaba de la realidad objetiva del Sida sin bases en los prejuicios para aquel momento tan impuestos en sociedad; *Campañas de información y prevención*, esta categoría tiene material desde la propia administración pública hasta fundaciones y organizaciones privadas, folletos, videos, preservativos que se regalaban, entre otras cosas; Activismo, este tercer grupo tiene archivos de la *Radical Gay* y diversos colectivos activistas; y, por último, *Publicaciones de artista*, en este grupo se incluyen desde obras de arte hasta otros

dispositivos estéticos que no necesariamente apuntaban al discurso de lo artísticos, pero si compartían sus discursos sensibles: folletos, panfletos, libros, revistas culturales, artículos de difusión, entre otros. Como puede evidenciarse, es básicamente un rastreo histórico de como desde los años ochenta hasta la actualidad las diversas problemáticas alrededor del VIH/Sida fueron usadas o abarcados como objeto de reflexión, investigación y creación.

### Ciclo de conferencias: *Cruces temporales y territoriales*

El MUSAC y la Universidad de Salamanca tienen un convenio de prácticas hace más de 10 años y esto permitió que durante el curso 2019-2020 Joyce Delfim -quien era estudiante de máster por aquella época- pudiese hacer

<sup>1</sup>Doctor en Historia del Arte y Musicología – Universidad de Salamanca. Docente Investigador en Artes Plásticas dentro de la Fundación Universitaria Bellas Artes.

<sup>2</sup>La primera vez que se usó en una exposición archivo documental interno fue en 5 itinerarios con 5 puntos de vista el día 25 de enero del 2019.

sus prácticas allí. Ella proviene de Brasil y en ese lugar ejerce dando sus primeros pasos como comisaría con temas que tienen como base la sexualidad, pero se ven atravesados por conceptos y dinámicas sociales como el género y las enfermedades de transmisión sexual. Durante su paso por Salamanca vivió un tiempo con alguien que era VIH positivo y durante gran tiempo no lo supo pues su compañero no lo mencionó por temor a su reacción, esto habla del gran estigma que aún gira entorno a la ITS. Esta experiencia sumada a su ingreso en el MUSAC como practicante generó en ella el deseo por ser una mediadora entre este tema y el mundo y así surge la idea de que nazcan unos encuentros de tipo sociales y relacionales donde haya participes tanto españoles como latinoamericanos. Se dio a la tarea de buscar artistas que manejen este tema dentro del arte contemporáneo para así ampliar a través de relatos la realidad de mundo del Sida. Plantea estar muy agradecida con Francisco Panera y el MUSAC por ofrecerle la oportunidad de llevarlo a cabo.

El ciclo de conferencias *Cruces Temporales y territoriales* fue llevado a cabo durante el curso académico 2020/2021 de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Salamanca, desarrollándose en el marco de un convenio con el MUSAC. Fue la suma de un conjunto de voluntades con el objetivo de retornar a una temática artística que ha sacudido el mundo en sí mismo y, como extensión, al arte, su función y su fin. Se compuso por tres días y cada día abarcó conversatorios diferentes con figuras relevantes del medio artístico, quienes, de una u otra manera, se relacionan con el arte y el VIH. A continuación, una mirada a las diferentes manifestaciones de una selección particular de artistas participantes, sin embargo, antes de las mismas, sería importante establecer que esta vuelta a los creadores no tiene una pretensión de carácter formalista que establezca una relación que posteriormente constituya conclusiones como una medida de verdad, es, más bien, una

mirada cultural de agentes que, al día de hoy, siguen reflexionando -o habitando- un tema de vital importancia para una gran parte de la población mundial, logrando así poner ante la mirada del lector interesado en este tema una potencial nueva fuente de documentación, al igual que relevantes referentes artísticos

## Pepe Miralles

Pepe salió de su pueblo natal a los 20 años en la década de los ochenta, ahora tiene 63 años y se encuentra jubilado de la docencia universitaria. Desde los treinta años fue profesor de la Universidad de Valencia en la Facultad de Bellas Artes y su práctica artística e investigativa ha girado continuamente alrededor del VIH/Sida, esto es, se considera un narrador de historias y vivencias que impactan. Desde 1992 trabaja el tema y su relación con el mismo es resultado de la reflexión de cómo la continuidad de su vida pareciera ser un asunto de suerte: gran parte de sus amigos yacen muertos debido

al Sida o los narcóticos y Pepe fue usuario asiduo de drogas inyectadas intravenosa. Siempre esperó un análisis que diera positivo, afortunadamente nunca fue así. En 1992 creó su obra *Pensar el sida* que es una caja de cartón, pero no es posible saber que hay dentro, sin embargo, posee un evidente peso que recae en este caso sobre fotos de sí mismo (figura 1). En esa época ya había algo de información respecto al VIH, pero todavía era muy poca, incluso, aún se determinaba VIH como un sinónimo de Sida. Con este tímido acto empieza su acercamiento al tema, pero no fue hasta 1993 que aconteció lo que determinaría el rumbo del resto de su vida y carrera.

Todo su proceso tomó una fuerza determinante cuando su amigo de toda la vida, Juan Guillermo, fue detectado como positivo y murió como resultado de ello. Su historia como amigos fue la de una relación natural y entrañable, estaban juntos siempre, fuese en la casa de Pepe o la de Juan. Un día Juan pidió ser acompañado

al hospital por Pepe y su amiga Francesca, allí les informaron que este tenía Sida. En aquella época no se le decían los detalles al enfermo, sino a la familia, así que tras la noticia Pepe y Francesca volvieron al día siguiente para hacer la única pregunta que restaba por aquellos años que era la expectativa de vida, la devastadora respuesta fue un año y efectivamente aconteció de esa manera. Pepe recuerda con cariño que la relación entre ambos era la de dos reinas maricas: Siempre intentaban destacar sobre el otro. Cuando la enfermedad empezó a reflejarse en el estado físico de Juan Guillermo fue duro para ambos: mientras él bajaba de peso Pepe hacía ejercicio y aumentaba su masa muscular. Ambos lo padecían, Juan lo comentaba entre risas, pero Pepe, todavía sintiéndose mal, no encontraba otro medio para desahogar todo lo que acontecía aparte de acudir al gimnasio. Pepe aprendió con facilidad lo técnico para tratar a Juan (uso y aplicación de inyecciones, goteros, entre otros) pero lo emocional nadie lo enseña, así que fue a pedir ayuda a el

*Comité Ciudadano Anti-Sida de la Comunidad Valenciana*, ellos enviaron a una psicóloga que ofreció apoyo hasta la muerte de Juan que fue unos pocos meses después.

Juan Guillermo había estudiado psicología mientras Pepe decidió dedicarse al arte y en algún momento dentro de todo el proceso de languidecimiento, Juan acordó con Pepe que le heredaría todas sus pertenencias para que creara obra y así fue. Entre las obras destacan *Desalojo* que es una serie de doce fotografías que narran con cuidadosa cautela visual cómo se vaciaba su apartamento luego del levantamiento del cuerpo: una forma poética de narrar la ausencia (figuras 2 - 5). Y, de otro lado, *Todo el cuerpo en una maleta*, donde resemantiza el signo de esta herramienta que generalmente carga con los objetos de un sujeto que va de viaje, pero, en este caso, carga con los utensilios vitales de cuidado durante la enfermedad para un individuo que enfrenta el Sida,

objetos todos que para estos montajes han sido el símbolo que reconstituyen lo que fue una persona en sí misma, pues han sido el material sensible para las diversas exposiciones de Pepe durante los últimos años al abordar la ausencia de su amigo (figuras 6 y 7).

Pepe, Luego de la muerte de Juan, se sentía en deuda con el Comité Ciudadano Anti-Sida de la Comunidad Valenciana, quería aportar de alguna manera, por lo cual se contactó con ellos, pero no desde la postura de artista, sino de un voluntario general que está dispuesto a ensuciarse las manos. Hizo todos los cursos de voluntariado y creó grupos de difusión de información que, con el paso del tiempo, se convirtieron en proyectos para difundir panfletos en masa que pudiesen llegar y concientizar a la población, de esos resalta el cartel *Yo sé lo que hago ¿y tú?* (figura 8) que se puso con las prostitutas en Castellón. El proceso fue curioso pues el cartel en principio pretendía decir algo que incitara

al autocuidado en las trabajadoras sexuales, pero ellas terminaron por concientizar a la fundación al explicar que ellas saben muy bien lo que hacen y muchas de ellas son conscientes de tener VIH/Sida, sin embargo, son algunos clientes quienes les pagan el doble por estar con ellas sin condón y en ese punto es el consumidor quien debe tener conciencia y cuidado de sí mismo.



Figura 1. Pensar el Sida, 1992. (CALCICOVA, 2017, pág. 27)



Figura 2. Fotografía de la serie Desalojo, 1995. (CALCSICOVA, 2017, pág. 86)



COVA, 2017, pág. 86)



Figura 4. Fotografía de la serie Desalojo, 1995. (CALCSICOVA, 2017, pág. 86)



2017, pág. 87)



Figura 6. Fotografía de la serie Todo el cuerpo en una maleta, 2015. (CALCSICOVA, 2017, pág. 107)



Figura 7. Fotografía de Todo el cuerpo en una maleta, 2015. (CALCSICOVA, 2017, pág. 107)



Figura 8. Cartel en valla publicitaria de gran formato. (CALCSICOVA, 2017, pág. 127)

## Micaela Cyrino

Micaela es una artista proveniente de São Paulo (Brasil) que ahora tiene 35 años y es VIH positivo desde que era una bebé, puesto que le fue al transmitido mediante la lactancia de su madre. Ella toma medicamentos desde los siete años para contrarrestar y combatir el virus, pero desde su uso se cuestiona si nadie piensa en la salud de las personas que llevan todas sus vidas dependientes de la medicación para poder sobrevivir, esto es, se confronta la

enfermedad, pero acosta de lo que el medicamento le puede hacer a los cuerpos<sup>3</sup>.

Micaela hace performance<sup>4</sup>, instalaciones, graffitis y arte de calle. Durante el 2015 una organización ecuatoriana llamada *Lasicalíptica* creó una residencia artística que tenía como eje central el tema del VIH y ella participó con dos performance. La primera fue *En mi cuerpo tengo VIH*, donde posó desnuda para que la dibujasen los asistentes. La obra habla sobre dos asuntos, por un lado, sobre como el cuerpo femenino de las brasileñas negras se ve como un fetiche que alude a la perversión, lo cual es irónico, puesto que en este caso las personas no sabían lo que habitaba el cuerpo y, por el otro, que siempre se cree que el cuerpo con VIH está flaco y enfermo pero ese estigma está errado. Luego del dibujo procedió a dar un discurso sobre la autonomía de su cuerpo y explicó cómo se sentía por estar desnuda frente a todos (figura 9). La segunda obra es *Cura*, los precedentes de esta producción

radican en que ella vivió en una casa de apoyo para niños con VIH entre los 6 y los 18 años, pero siempre estuvo en contacto con su familia, siempre iba los fines de semana. Cuando salió de la red de apoyo a los 18 años se fue a vivir donde su tía que era una evangélica extremista y, por muchas diferencias, tuvo que irse, al no saber qué hacer empezó a buscar salida en muchas religiones diferentes, para terminar notando que todas tenían rituales con las mismas herramientas: hierba y agua. Así nace Cura una performance donde hace un ritual frente al restaurante de un museo y, como ella esperaba, fueron pocas las miradas, el ritual fue simbólicamente inútil como lo son los demás (figura 10).

En la curaduría *Otros fines que no son la muerte*, Micaela participó con un bordado llamado *Sequela*<sup>5</sup> (figura 11) acompañado del poema

<sup>3</sup>Pensando en esto Micaela hace parte de un pequeño grupo brasileño que se cuestiona el debate sobre si se puede o no dar vacaciones de la medicación, claramente, bajo asesorías y revisiones médicas.

<sup>4</sup>En sus acciones se pueden rastrear claros referentes artísticos como Musa Michelle Mattiuzzi y Rosana Paulino.

<sup>5</sup>Continuación en portugués.

*Imagina envejecer* puesto que desde niña ha pensado que nacer con Sida es nacer muerta, lo que la hizo sentir obligada a vivir con prisa pues pensó que nunca pasaría de los 27 años, pero ahora tiene 35, y debe cuestionarse qué hacer con el futuro que nunca planificó.

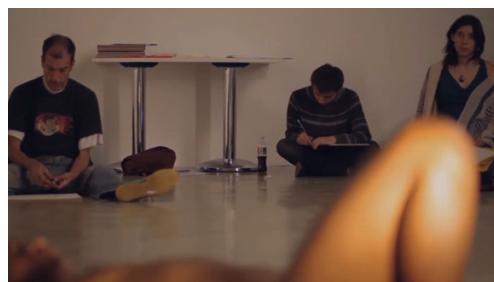


Figura 9. Fotograma de performance *En mi cuerpo tengo VIH*, 2015. (*Lasicalíptica*, 2015)



Figura 10. Fotograma de la performance *Cura*, 2015. (*Lasicalíptica*, 2015)



Figura 11. Bordado *Sequela*, 2020. (Projeto Afro, 2023)

## Manuel Solano

Manuel Solano es una artista transgénero proveniente de México pero que ahora reside en Berlín. Por procesos médicos negligentes en torno al cuidado y proceso de lucha contra el VIH, terminó por quedar invidente en 2014, lo cual hizo que durante un breve lapso quisiera abandonar el arte, aun así, en el transcurso de ese mismo año, decidió volver a pintar y, de este modo, regresar a la producción artística. Desarrolla video, performance y, principalmente, pintura, por lo cual, como su ceguera es total, tiene dos asistentes que le ayudan con los stencils de cosas específicas como las letras, por dar un ejemplo. Aunque sus obras han tenido diferentes enfoques, dos de los principales son, primero, el trabajo con imaginarios de cosas que nadie va a ver, al igual que ella tampoco puede observar cuando lo pinta, por ejemplo, una serie de dinosaurios (figura 12). Y, el segundo, es la representación de recuerdos especiales de su vida,

a modo de ilustración, *El baile de la regadera*, una pintura de cuando se bañaba con una amiga cercana con la que aún mantiene contacto, pero evidentemente la confianza entre infantes nunca será equiparable (figura 13). Como puede evidenciarse en el ejemplo anterior, la vuelta a la infancia es un tema recurrente en la pintura de Manuel y abarca, desde escenas del cotidiano, hasta imágenes familiares de celebraciones como cumpleaños, sumado al peso simbólico y emocional que tiene el jamás volver a observar alguna de estas situaciones.

La producción artística de Manuel es amplia y diversa: en su autorretrato pictórico *A los 33* (figura 14) se presenta así misma de una forma coqueta, puesto que es una percepción que quiere transmitir a las personas a través de sus obras, quiere recalcar que no ha dejado de celebrar su sexualidad. En un mundo lleno de prejuicios e ignorancia las personas se niegan a verla como una mujer sexy o bella, la ven como una

persona con VIH, en esta obra y otras más busca que la observen como ella quiere ser observada. Manuel cree que la necesidad urgente del mundo del VIH es la importancia de informar a la comunidad en torno a todo lo que es y representa este virus, pues a pesar del paso del tiempo aún existe un grave desconocimiento y estigma alrededor de lo que es e implica tener Sida. Considera que es importante que la población en general sepa que poseer esta enfermedad ya no es algo necesariamente grave, todos deberían saberlo dado que el relacionamiento con las personas con VIH debe mejorar, puesto que el ciudadano promedio al enterarse de su condición asume una postura bastante reprochable. No considera que haga activismo acerca del VIH, solo comparte con el mundo su vida, su ímpetu y sus ganas de seguir viviendo.



Figura 12. Pintura Triceratops de la serie Blind Transgender with AIDS, 2014. (Burlington Contemporary, 2023)



Figura 13. Pintura El baile de la regadera, 2020. (Peres Projects, 2023)



Figura 14. Pintura A los 33, 2020. (Artsy, 2023)

## Referencias

Artsy. (2023). *Manuel Solano. Autorretrato a los 33, 2020.* Obtenido de Artsy: <https://www.artsy.net/artwork/manuel-solano-autorretrato-a-los-33-1>

Burlington Contemporary. (2023). *Manuel Solano: The Top of Each Ripple.* Obtenido de Burlington Contemporary: <https://contemporary.burlington.org.uk/reviews/reviews/manuel-solano-the-top-of-each-ripple#;>

CALCSICOVA. (2017). *Encara aquí. Més de 20 anys de presència del VIH i de la sida en l'obra de Pepe Miralles. Valencia: Ajuntament de Palma.*

- Lasicalíptica. (2015). *Lasicalíptica 6 - #elCuerpoVih / Diálogo con Micaela Cyrino.* Obtenido de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=MIhQ7pNEQeU>
- Peres Projects. (2023). *ARTISSIMA OVR.* Obtenido de Peres Projects: <https://peresprojects.com/art-fairs/43-artissima-ovr/>
- Projeto Afro. (2023). *Micaela Cyrino.* Obtenido de Afro: <https://projetoafro.com/artista/micaela-cyrino/>



## Cuerpos informales: Reflexiones acerca del desnudo en la obra de Jean Dubuffet

Juan José Ramírez Muñoz<sup>1</sup>

*Cuerpos informales. Reflexiones acerca del desnudo en la obra de Jean Dubuffet* presenta un recorrido por la producción del artista francés que dio nombre al *art brut* (arte bruto). El texto hace énfasis en la representación de cuerpos que el artista lleva a cabo durante su primera etapa de experimentación visual en la que explora la materialidad de los soportes, pigmentos y herramientas. En este contexto, el artista desarrolla una serie de obras conocidas como *Corps de dames* (cuerpos de damas) sobre la cual se comparten aquí algunas reflexiones que permiten una aproximación interpretativa a las pinturas y dibujos de la colección.

Cuando se habla acerca de la historia del arte moderno suelen mencionarse, casi siempre, aquellas vanguardias surgidas en Europa a comienzos del siglo XX, como el Cubismo, el Expresionismo, el Surrealismo y el Dadaísmo que, aunque propusieron transgresiones a los cánones estéticos de la época, siguieron instaladas en las dinámicas propias de las bellas artes, partiendo del uso convencional de los materiales y de la

<sup>1</sup>Juan José Ramírez Muñoz es comunicador audiovisual y multimedial, especialista en intervención creativa y estudiante actual del programa de Artes Plásticas en la Universidad de Antioquia. Sus intereses académicos giran en torno a los cuerpos disidentes y sus representaciones en los medios de comunicación y el arte.

representación de objetos y sujetos cotidianos.

Sin embargo, pareciera omitirse la existencia del informalismo, movimiento que trasladó al interior del artista las búsquedas conceptuales de su trabajo — otorgándole un carácter más íntimo y poético— y que, dicho sea de paso, se cuestionó acerca de la materialidad de los soportes, las herramientas y los pigmentos.

Como si diera continuidad a las búsquedas del romanticismo y del expresionismo, el movimiento del que aquí hablamos ayudó a establecer una relación entre el artista y su obra a partir de un juego introspectivo que le permitió cuestionar sus propias miradas del mundo y que le entregó completa libertad creativa.

Mientras que en Nueva York se desarrollaba con gran acogida el expresionismo abstracto que condujo a Jackson Pollock a la fama, la incertidumbre social, política y cultural generada por la Segunda Guerra Mundial todavía

azotaba a Europa. Surgió así el informalismo (un nuevo arte gestado desde la subjetividad individual) y con él los trabajos de artistas como Lucio Fontana, Jean Fautrier, Alberto Burri, Karel Appel, Antoni Tàpies y Jean Dubuffet<sup>2</sup>.

El presente ensayo aborda precisamente la obra de este último pintor y escultor. Lo hace centrando su pregunta alrededor de los cuerpos desnudos que fueron representados por Jean D. burlando todo tipo de estándares y reglas existentes en el entorno académico y proponiendo una manera divergente de aproximarse a los cuerpos, sus relaciones y su significación.

### **Art brut: el arte de Dubuffet**

Aunque dentro del informalismo se distinguen diferentes corrientes, como la abstracción

<sup>2</sup>Jean Dubuffet fue un pintor y escultor francés. Nació el 31 de julio de 1901 en Le Havre, y murió en París el 12 de mayo de 1985. Acuñó el término de Art Brut, por lo que es conocido como el creador de este movimiento. Además de su trabajo plástico, Dubuffet escribió diferentes textos académicos dentro de los cuales destacan *Escritos sobre arte y Cultura asfixiante*.

lírica, la pintura matérica, el tachismo y el espacialismo, haremos énfasis en el *art brut* (o arte bruto en español) que el artista francés Jean D. definió como: *todas aquellas obras ejecutadas por gente carente de cultura artística, para los cuales la imitación, al contrario de lo que ocurre con los intelectuales, tiene poca o ninguna importancia, por lo que sus creadores lo extraen todo de su propio interior, y no de los estereotipos del arte clásico o de la moda* (Marín, 2015, citando a Dubuffet, 1975).

El arte bruto reunió entonces la producción plástica de pintores no profesionales despreocupados por las normas estéticas y las búsquedas de representación propias del arte de occidente, tales como niños, pacientes psiquiátricos y culturas primitivas, que se aproximaban al arte con el único fin de expresar sus búsquedas individuales y cosmogonías. El mismo Dubuffet

<sup>3</sup>El portal oficial del Museo Guggenheim (s.f.) hace alusión a la difusión que ha tenido la obra de Dubuffet. Asegura que “su primera retrospectiva en un museo tuvo lugar en 1957 en el Schloß Morsbroich (ahora Museo Morsbroich), Leverkusen, Alemania Occidental. Posteriormente, las exposiciones de Dubuffet se llevaron a cabo en el Musée des arts décoratifs, París (1960-1961); Museo de Arte Moderno de Nueva York e Instituto de Arte de Chicago (1962); Palacio Grassi, Venecia (1964); Tate Gallery, Londres y Stedelijk Museum, Ámsterdam (1966); y Museo Guggenheim (1966-1967). [...] Se presentó una retrospectiva de Dubuffet en la Akademie der Künste, Berlín; Museo Moderner Kunst, Viena; y Joseph-Haubrichkunsthalle, Colonia (1980-1981). En 1981, el Museo Guggenheim conmemoró el 80 cumpleaños del artista con una exposición. También fue objeto de una gran retrospectiva en el Centro Georges Pompidou (2001)”.

adoptó, de alguna manera, este camino estilístico y supo desarrollarlo de forma magistral en una amplia obra abstracta y expresionista que ha recorrido el mundo<sup>3</sup>.

Su trabajo no tuvo la pretensión de agradar a nadie más que a él mismo. Exploró el dibujo y el grabado, por medio de garabatos, líneas expresivas y composiciones abstractas; se acercó también a la pintura haciendo uso de una paleta amplia y, en ocasiones, colorida; y demostró su interés por los materiales utilizando todo tipo de elementos, como tierra, cal, piedras y plantas.

A propósito de su obra, Marta Blavia, miembro del equipo curatorial del Museo Guggenheim Bilbao, expresó en el video de presentación de la exposición *Jean*

*Dubuffet: Ferviente celebración que el artista “se caracterizó por un espíritu inconformista y rebelde que le llevó (...) a desarrollar un lenguaje tremadamente rico y muy innovador que desafiaba y arremetía, incluso, contra todo convencionalismo vinculado al gusto, a la tradición o a la razón”* (Museo Guggenheim Bilbao, 2022).

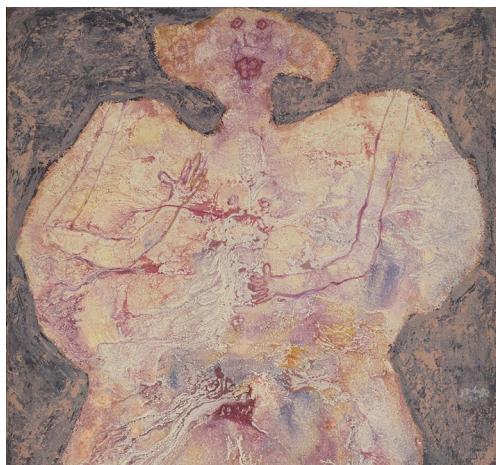
Durante sus cerca de 40 años de producción artística realizó obras que podrían catalogarse en dos etapas diferenciadas. Un primer momento influenciado e inscrito en el mismo *art brut*, que vamos a revisar a partir de la representación de desnudos; y una segunda fase, que no abordaremos en este texto, donde se inquieta por los espacios y comienza a trabajar haciendo uso de líneas marcadas y de una paleta restringida donde solo existen los colores rojo, azul, blanco y negro.

En esa primera etapa, las semejanzas de su obra con el romanticismo (en términos temáticos) y con el primitivismo (en materia plástica) son evidentes. En su propuesta prima

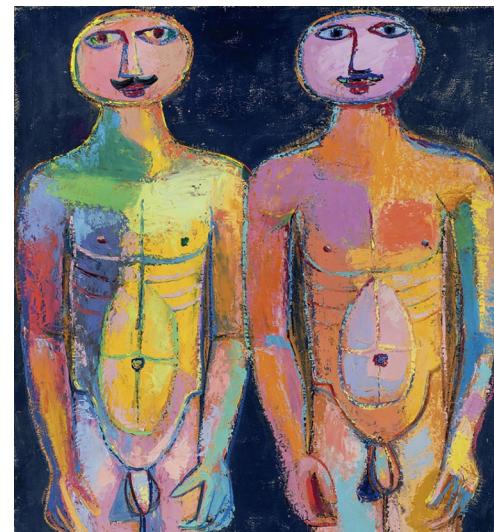
la representación de sus ideas y pensamientos, más que de objetos y sujetos, aunque no es extraña la aparición de figuras humanas de trazo infantil que en la mayoría



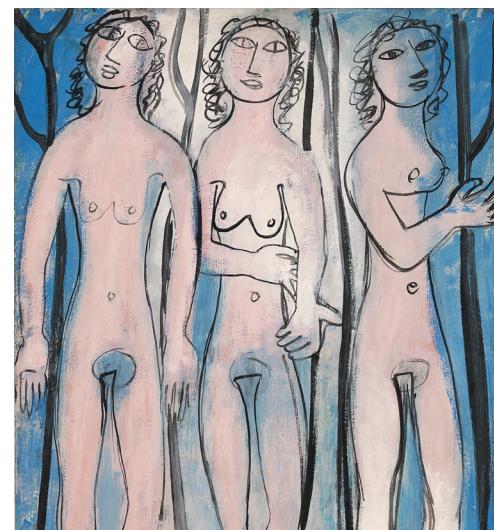
(Figura 1) Jean Dubuffet. *Corps de dame II*. 1950



(Figura 2) Jean Dubuffet.. *L'Arbre de fluides*. 1950



(Figura 3) Jean Dubuffet. *Gardes du corps*, 1943



(Figura 4) Jean Dubuffet *Trois femmes nues au bois*, 1942

de los casos no “posan” para el artista, no cumplen un propósito simbólico y tampoco le ayudan a contar una historia.

### Cuerpos informales: sin forma y fuera del *statu quo*

En la obra plástica de Dubuffet los cuerpos no tienen nunca —o casi nunca— una intención narrativa. Su carencia de expresiones y gestualidades habla del desinterés del artista por *retratar* personajes y contar historias.

Sus dibujos, grabados, pinturas y esculturas evocan más bien una relación profunda del artista consigo mismo y con la materialidad del lienzo, los pinceles y los pigmentos, pues Jean D. pensaba que:

*El arte debe nacer del material y de la herramienta y ha de guardar la huella de esta y de su lucha con el material. El hombre debe hablar, pero la herramienta también y lo mismo el material. La forma en la que el color es aplicado importa más que la propia elección de dicho*

color. A decir verdad, no hay colores propiamente dichos, sino materiales coloreados (Etayo, 2010, citando a Dubuffet, 1975).

De la representación de personajes con formas y posturas exageradas, proporciones descuidadas y rostros genéricos, destacan varios hombres y mujeres desnudas que parecieran estar *aplanadas y diseccionadas* de forma caótica. Pareciera que Dubuffet se tomó de manera muy literal el término informalismo y pintó cuerpos fuera de la norma, salidos de la *forma, sin forma*.

Sin buscarlo, el artista propuso un universo donde es posible habitar en diferencia. Dibujó cuerpos alargados y redondos; cuerpos que imitan formas conocidas, como manzanas, pollos crudos y casas; cuerpos amorfos, cuerpos coloridos, cuerpos monocromáticos.

A propósito, el mismo Jean D. dijo que en su obra pueden encontrarse “ojos de pecho, olor de ombligo y boca de sexo (...) otras texturas que ya no tienen nada que ver

con lo humano, sino que sugieren suelos o todo tipo de cosas como cortezas, rocas, datos botánicos o geográficos”

(Duplaix, 2007, citando a Dubuffet, 1946).

Sus desnudos trasladan los cuerpos que habitan su imaginación a un lienzo intervenido con materiales del mundo tangible: arena, cal, tela, cartones y piedras, que se convierten en los soportes que dan vida a sus imágenes e ideas. De alguna manera, Dubuffet logró “ese carácter de universalidad que hace posible fusionar en una misma superficie cuerpo, rostro y paisaje” (Duplaix, 2007).

Su trazo es desinteresado y, tal vez, descuidado, pues no tiene pretensiones de aparentar ser un artista. Su intención es más bien la de expresarse y plasmar sobre diversos soportes una mirada muy suya que descompone el mundo y lo simplifica.

Como se puede notar en las figuras 1 y 2, el desnudo en Dubuffet es un juego infantil. Sus piezas artísticas

escapan de toda mirada erótica y sexual. No hay en ellas una hipersexualización. Hay, más bien, un acercamiento al cuerpo que somos, desde la inocencia, y con el único propósito de reconocerlo y reflexionarlo.

Hay también un intento de corto aliento por representar de manera un poco más figurativa y vivaz esos mismos cuerpos (como consta en las figuras 3 y 4), pero su intuición no conecta con estas formas y termina prefiriendo sus modos brutos.

“Me gustaba yuxtaponer brutalmente, en los cuerpos de las mujeres, lo muy general y lo muy particular, lo muy subjetivo y lo muy objetivo, lo metafísico y lo grotesco trivial”, dijo el mismo Dubuffet (1967) según lo cita Duplaix (2007) en el portal del Centre Pompidou. Esta exploración se hace evidente en algunas series de pinturas y dibujos que el artista trabaja hacia 1950.

### **Corps de dames: aproximación a los cuerpos de Dubuffet**

Habiendo ya explorado la representación de desnudos en obras como *Pequeño Sargento Major* (1943), *Desnuda* (1945) y *Voluntad de poder* (1946), y altamente inquieto por su diálogo constante con los materiales y herramientas, Dubuffet comenzó la producción de su serie *Corps de dames*: un conjunto de obras desarrolladas en múltiples técnicas que transgredió la tradición europea del desnudo femenino.

Sobre su trabajo el mismo Dubuffet expresó que:

*el cuerpo femenino, de todos los objetos del mundo, es el que durante mucho tiempo ha sido asociado (para los occidentales) con una noción de belleza muy engañosa (heredada de los griegos y cultivada por las portadas de las revistas); ahora me complace protestar contra esta estética [sic], que encuentro miserable y deprimente (Mundy, 1996, citando a Dubuffet).*

En ese sentido, el artista representó el cuerpo de la mujer desde miradas no convencionales.

Su espíritu informalista lo condujo a desentenderse del destinatario de la obra y se sintió impulsado a “*«evacuar» un mensaje, una revelación, sin intentar agradar y complacer a nadie más que a sí mismo*” (Barja, Fauchereau y Solana, 2006).

Los intereses que impulsaron a los artistas del *art brut* se ven reflejados en *Corps de dames*. Desde la asimetría y el caos, las piezas que conforman la serie no revelan mucho acerca de las mujeres retratadas.

En algunas ocasiones tan solo podemos apreciar sus sexos y sus rostros genéricos que les quita toda identidad. Algunas de las piezas reúnen, además, en el mismo plano, tanto la exterioridad como la interioridad biológica del personaje. Así, en una misma capa vemos senos y vaginas que comparten espacio con huesos e intestinos.

Y aunque está alejado de la ilustración anatómica que Da Vinci haría en su momento dibujando cuerpos inertes,

Dubuffet plantea la cuestión del cuerpo como materia, “una condición material en la que la posibilidad de la muerte siempre está implícita” (Taylor, 2014). Así el artista deja abierta una puerta que permite entender el cuerpo como material orgánico que perece.

“*Desde una posición anticultural y provocadora, Dubuffet sugiere que el arte no es sinónimo de belleza y que la verdadera cultura no es hija de la razón ni de la perfección, sino que está emparentada con el ingenio, la sinceridad, el delirio, los valores espontáneos y, en definitiva, la vida sin disfraces*”. Así como lo dice Durán (2006), esto último es precisamente lo que Dubuffet logra con su obra.

En su representación de la figura humana elimina todo accesorio, todo instrumento, todo vestuario y toda máscara. Aplana los cuerpos y los disecciona. Los hace transparentes de manera tal que se funden con el fondo. Los descontextualiza y los hace genéricos. Los dibuja y los pinta escapando de todos los cánones estéticos. Y nos los presenta

—siempre diferentes— para invitarnos a pensarnos a partir de nuestra composición matérica.

### Referencias

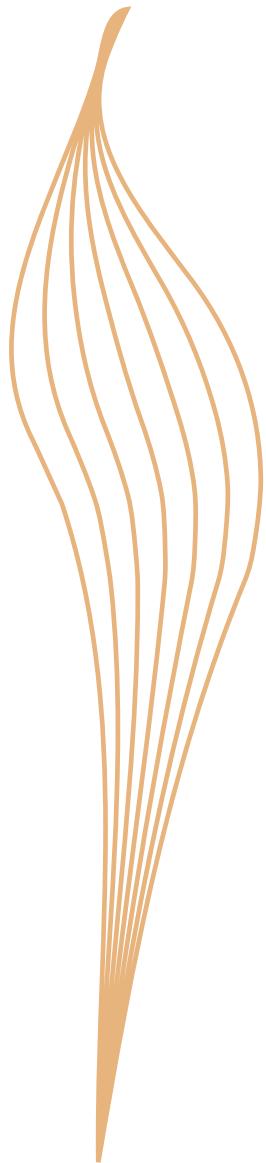
- BARJA, J., FAUCHEREAU, S., SOLANA, G. (2006). *Art brut, el arte como compulsión*. Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes, 3, pp. 81-85. España. Disponible en: [https://www.circulobellasartes.com/fich\\_minerva\\_articulos/Art\\_\\_Brut\\_\\_el\\_\\_arte\\_\\_como\\_\\_compulsion\\_\(4819\).pdf](https://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Art__Brut__el__arte__como__compulsion_(4819).pdf)
- DUBUFFET, J. (1967). *Prospectus et tous écrits suivants*. Editorial Gallimard, París.
- DUBUFFET, J. (1975). *Escritos sobre arte*. Editorial Barral, Barcelona.
- DUPLAIX, S. (2007). *Jean Dubuffet. Le Métafizyx, août 1950*. Centre Pompidou. Disponible en: <https://www.centre Pompidou.fr/en/ressources/oeuvre/qnnskeM>
- DURÁN, D. (2006). *De lo salvaje, en torno al art brut*. Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes, 3, pp. 86-87. España. Disponible en: [https://www.circulobellasartes.com/fich\\_minerva\\_articulos/De\\_\\_lo\\_\\_salvaje\\_\\_en\\_\\_torno\\_\\_al\\_\\_art\\_\\_bruti\\_\(4820\).pdf](https://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/De__lo__salvaje__en__torno__al__art__bruti_(4820).pdf)
- ETAYO GORDEJUELA, M. (2010). *Nueva York en la pintura. Tres pintores europeos: Stella, Mondrian y Dubuffet*. Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural, vol. 2, núm. 1. España. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen02-1/articulo01.htm>
- LÓPEZ, V. (2017). *Expresionismo abstracto e Informalismo: las cinco diferencias*. Masdearte.com. Disponible en: <https://masdearte.com/especiales/expresionismo-abstracto-e-informalismo-las-cinco-diferencias/>
- MARÍN SOLANO, Y. (2015). *Art Brut: Los principios teóricos de Jean Dubuffet y su vigencia en la actualidad*. [Tesis de maestría, Universidad de Zaragoza]. Zaguan, Repositorio Institucional de Documentos. Disponible en: <https://zaguan.unizar.es/record/47374/files/TAZ-TFG-2015-2943.pdf>
- MUNDY, J. (1996). *Jean Dubuffet. The Tree of Fluids. 1950*. Tate. Disponible en: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dubuffet-the-tree-of-fluids-t07110>
- Museo Guggenheim. (s.f.). *Jean Dubuffet*. Guggenheim.org. Disponible en: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/Jean-Dubuffet>
- Museo Guggenheim Bilbao. (1 de abril de 2022). *Jean Dubuffet: Ferviente*

## Simmel y el Horror Fauves

Sebastián Guerra Martínez<sup>1</sup>

celebración. [Archivo de video]. YouTube. Disponible en: <https://youtu.be/3r0QD-SIFAI>

TAYLOR, P. (2014). *Corps de dames* (1950). En: *The Work of Jean Dubuffet. MRC Dossier 1. 2014 Museum Research Consortium Study Sessions*, pp. 34-39. Museum of Modern Art, New York. Disponible en: [https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/research-and-learning/MRCD\\_1\\_Dubuffet.pdf](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/research-and-learning/MRCD_1_Dubuffet.pdf)



El propósito de este trabajo era analizar a través de la perspectiva sobre la Estética del Rostro de George Simmel, el famoso cuadro del pintor Francés Henri Matisse “La línea verde” (1905) considerado por muchos como el inicio del movimiento artístico llamado Fauvismo y que generó gran commoción en el famoso Salón de Otoño de 1905.

Se analizó la obra de Matisse a partir de cada uno de los aspectos que Simmel considera relevantes para analizar la estética del rostro, y a partir de estos imaginar su postura en el escándalo y su opinión del cuadro.

### Simmel en 1901, Matisse en 1905

George Simmel podría afirmar que conocía el verdadero significado de la frase popular de *nadie es profeta en su propia tierra*, ya que mientras fuera de Alemania era considerado uno de los mejores sociólogos de la época, dentro de sus fronteras alcanzaba en los círculos académicos el austero grado

<sup>1</sup> Sociólogo y estudiante de Artes Plásticas de la Universidad de Antioquia.

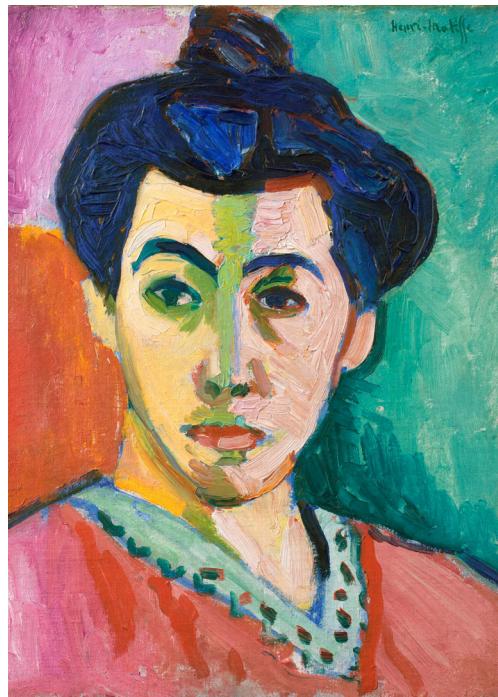
de *ausserordentlich* o profesor asociado y era apenas

percibido en los círculos académicos de la sociología, entre los cuales particularmente se sentía aislado. Gracias a su rango podía ganarse la vida y recibir dinero, solo en tanto los estudiantes se matricularán a sus cursos. Esto antes de ser un obstáculo, enriqueció de sobremanera su obra, al abrir cursos sobre temáticas que fueran atractivas no sólo para estudiantes de sociología, sino para la comunidad académica en general. Él mismo ya se consideraba filósofo y veía a la sociología como una “especialidad lateral” suya; de ahí que se concentrara en temas relacionados con la estética y la moda, dejando a un lado los temas clásicos de la Sociología.

En ese contexto, en junio de 1901 publica en el semanario *Der Lotse*, La Significación Estética del Rostro, en el que se pregunta por la capacidad del rostro para expresar con más claridad el alma, y saber “en virtud de qué

*determinaciones, perceptibles por los sentidos, el rostro tendría esa capacidad y, más allá de esto, si posee unas cualidades estéticas que justifiquen su relevancia en el ámbito del arte”* (Simmel, 1901).

Para 1905, ya Simmel venía trabajando en lo que se conocería como su “Gran Sociología”, y en este caso solo podemos imaginar que pudo estar al tanto de la controversia generada en el Salón de Otoño de 1905 en París.



En 1903, Henri Matisse ya había participado con dos obras en el Salón de Otoño, y en 1904 realizaría su viaje a Saint Tropez donde transitaría por varias de las corrientes artísticas de su época como el Impresionismo y el Neo Impresionismo, y para 1905 ya haría parte del comité de exhibición del Salón de Otoño, y entre miles de obras exhibidas, un salón en especial, la sala VII, con obras de Derain, Marquet, Vlaminck, Manguin y Matisse, alrededor de una escultura de Albert Marque que generaría todo tipo de comentarios hasta convertirse en un verdadero escándalo. Era el tiempo del Fauvismo.

El Retrato de “Madamme Matisse: La línea Verde” sería uno de los horrores más comentados en 1905, y es un Óleo en lienzo de unos 42,5 cm x 32,5 cm, que en la actualidad pertenece al Statens Museum en Copenhague, Dinamarca, y en el cual aparece en el frente el rostro de la esposa del artista, Amelie Noellie Matisse-Parayre, dividida en dos, mientras

atrás tres paneles de colores rosa, naranja y verde oscuro terminan de componer el horror.

En el presente ensayo, queremos a partir de uno de los retratos que más pudo causar sensación del fauvismo como movimiento artístico, imaginar ¿qué pudo Simmel pensar al escuchar hablar del “*Donatello entre fieras salvajes*”<sup>2</sup>, del *Retrato con la Línea Verde del Artista Francés Henri Matisse*?; y queremos hacerlo a partir de los conceptos propuestos por Simmel en su ensayo, para analizar al horror Fauves y en especial esta obra del maestro francés bajo estos conceptos, así entonces, nuestro objetivo es revisar la obra de Matisse bajo la lupa de la aproximación estética al rostro que propone George Simmel.

## El Rostro, una Unidad Estética

Para Simmel el rostro es “una unidad estética en sí misma” (1901), esta unidad logra unificar

<sup>2</sup>Frase Celebre del Crítico Louis Vauxcelles

los “múltiples elementos del mundo: reúne las cosas que suceden en el espacio y en el tiempo” (1901) y logra contener en sí, un concepto, una frase en una imagen. Es así como un pequeño movimiento de una de sus partes modifica por completo la totalidad del espíritu del rostro, como cuando sonreímos, fruncimos las cejas, o contraemos los labios.

Esta unidad estética es única en el cuerpo humano para Simmel, “la mano... no iguala al rostro” (1901), ya que incluso cuando los dedos en su autonomía y relativa independencia pueden quebrar esta unidad, “una mano siempre alude a la otra” (1901) en el rostro los elementos que lo componen están claramente definidos y agrupados, espacialmente y se mueven dentro de los márgenes que el mismo rostro les imponen y cualquier deformidad deja en evidencia la tensión de esta unidad.

Madame Matisse parece tener todo proporcionado y en su lugar, manteniendo una unidad estética en su rostro que sólo se ve trastocada por la famosa

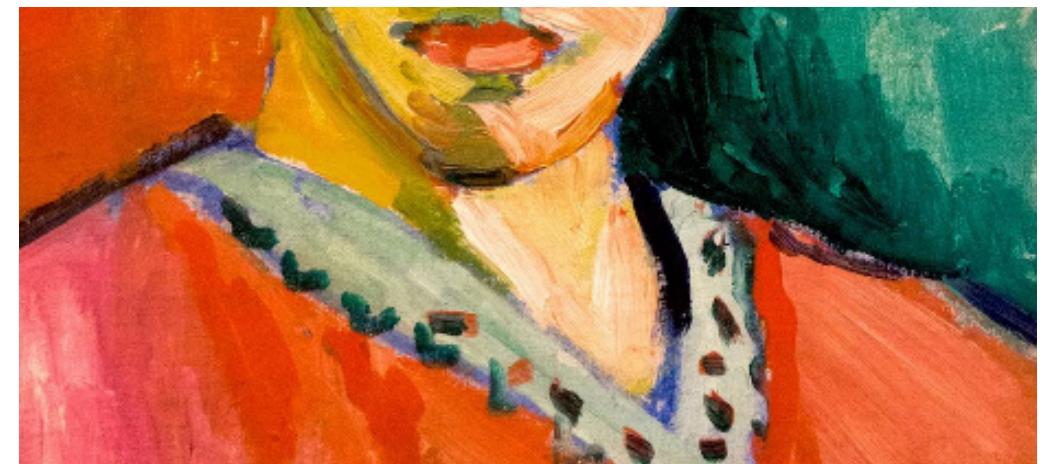
línea, incluso cuando un análisis detallado y morfológico pudiera afirmar que existe una desproporción leve o desviación en la forma, ubicación y en el tamaño de los ojos, el hecho de estar espacialmente determinados en el lugar que como unidad les pertenece, mantiene y fortalece la mencionada unidad.

Esta unidad además afirma Simmel viene *“reforzada por su colocación sobre el cuello, lo que le confiere respecto al cuerpo, una posición peninsular; en cierto modo autónoma; algo que el vestido que cubre el resto del cuerpo, viene a recalcar”* (1901).

En el caso de nuestra pintura, Matisse deja entrever esta situación, los hombros y el torso son apenas visibles, dejando al espectador la idea vaga de la posición física de la señora, generando el efecto peninsular y de autonomía que menciona Simmel, el rostro se posiciona de manera tal, que como se ve, el vestido no es afectado por la línea verde, la línea verde es exclusiva del rostro.

## La individualidad

Para Simmel el rostro en el arte tiene la capacidad de expresar la singularidad, la personalidad, en sus términos *“La forma de la individualidad”* (1901), en el rostro *“los ánimos propios del individuo -odio, miedo, sonrisa serena o ávida búsqueda del*



*beneficio- dejan rasgos que perduran”* (1901).

El cuerpo, afirma Simmel, tiene la capacidad de expresar aspectos de la personalidad, pero “sólo en el rostro se concretan configuraciones fijas que revelan definitivamente la psique” (1901)

y que evidentemente un artista de la talla de Matisse, era capaz de retener, y más tratándose de su esposa.

Es así que el rostro de Amelie Noellie Matisse-Parayre no deja dudas de una personalidad serena, tranquila, pero que a su vez se muestra firme. No se ve

afectada por la gravedad, tanto el rostro, como sus componentes se mantienen firmes al paso del tiempo, concordando con la idea de Simmel según la cual “la impresión de espiritualidad -de individualidad- queda reforzada” (1901) en esa unidad estética que es el rostro.

## Dos mitades

La individualidad para Simmel genera *agitación y exageración* allí donde se expresa, en el caso del rostro, el hecho de estar dividido en dos mitades esta individualidad remite necesariamente a una simetría, en la que “*cada parte puede conocerse desde la otra*” (1901) así el ojo de una mitad, induce la existencia de otro ojo en otra mitad, incluso cuando ninguno de ambos existe, esta es una dualidad única que le permite al rostro tener una configuración geométrica racional o irracional, sin perder la individualidad que el rostro nos ofrece.

Matisse lleva este concepto de Simmel su máxima expresión. La famosa línea verde del retrato, ubica al espectador antes dos caras de la misma unidad “*No son exactamente iguales, cada una anuncia y remite a la otra, de modo que la comparabilidad de los rasgos individuales queda contrarrestada por la indudable comparabilidad dentro de la dualidad*” (1901) en la que cada parte remite a la otra.

Matisse resalta esta dualidad y la resuelve a través de la tonalidad. La unidad estética que le otorga las dos mitades, permite identificar la individualidad en cada una: en la izquierda un rostro que nos recuerda el pasado, con un tono más oscuro parece asumir el papel de lo seco, de lo que se ha venido secando, una ceja más arqueada sobre un ojo aparentemente más despierto

y una leve sonrisa, nos remite a su vez a un pasado juvenil. En el lado derecho, la intensidad de la tonalidad asume un rol vivido, pero que encuentra en la forma de la ceja y el ojo, una cierta actitud cansina en el rostro, y una cierta seriedad que se termina de apoderar de los labios.



## Economía del esfuerzo

Un elemento importante del total de la teoría Simmeliana,

es identificar en el mundo moderno, especialmente en el capitalismo, la noción del ideal de la **economía del esfuerzo**, la cual, desde un punto de vista estético, es que “*un objeto resultara más eficiente y útil, ... cuanto más vivamente reaccione como un todo ante la modificación de una parte mínima*” (1901).

En el caso del rostro, afirma Simmel

es aquél que logra en la reproducción artística un “*máximo de modificación de la impresión global con un mínimo de modificación en los detalles*” (1901).

Así las cosas, Simmel habría identificado en la famosa *línea verde*, el ejemplo más claro de como un pequeño elemento genera la reacción en la totalidad del rostro. La línea verde no solo demuestra la *audacia*



cromática del Fauvismo, sino que le da ese efecto de espiritualidad e individualidad que tanto busca Simmel en el rostro en el arte, y por ende podemos imaginar que hubiera encontrado en este elemento del retrato de la esposa de Matisse un verdadero hallazgo para su teoría de la *economía del esfuerzo*, Matisse pintaría muchos rostros más, pero el sencillo recurso de la línea verde, ya se habría agotado.

## El Ojo

Para finalizar, Simmel centra su análisis en el ojo, afirma que este “lleva al punto máximo la capacidad del rostro de reflejar el alma” (1901), “irradia tanto: penetra el espacio, lo amplifica, lo envuelve, lo recorre, lo atrae” (1901), también nos ubica en el espacio, y nos permite interpretar la disposición del mismo.

En el caso de Madame Matisse, la disposición de la mirada nos ubica espacialmente hacia el lugar, desde el cual, Matisse la

observaba. Pero su mirada parece no quedarse allí, y parte de ella y de su mirada como afirmamos antes, se pierde en el horizonte-pasado dejando sólo espacio para la imaginación de la conversación que sostenía el maestro con su esposa, los silencios entre color y brochazos, las reflexiones y las motivaciones personales mientras terminaba el horror Fauves.

## Conclusión

Gracias al ensayo de Simmel en 1901, podemos imaginar con cuales elementos hubiera podido valorar y juzgar el cuadro de Matisse, y es evidente que hubiera encontrado en él: por un lado, una *Unidad Estética* donde el rostro de Madame Matisse no tiene nada fuera de lugar, en términos de ubicación, tamaño y forma. Y que se posiciona de manera autónoma frente al resto del cuerpo, de igual manera la raya verde, es un asunto exclusivo del rostro y que, por demás, logra concretar de manera

muy eficiente y útil la noción de la *economía del esfuerzo* tan importante para la teoría de Simmel.

Por otro lado, los elementos del rostro en su composición, generan una carga de espiritualidad y logran transmitir la individualidad de la esposa del pintor de francés, sin perder por otro lado, la capacidad de expresarnos en cada mitad, una visión diferente del rostro retratado, nuevamente gracias al efecto de la ya mencionada línea.

Así, el resultado sin dudas, es que en su experiencia estética y crítica hubiera resaltado no sólo estos elementos, sino otros, y se posicionara como un seguidor de los Fauves. Esto sólo puede ser sostenido desde la liberalidad de la intuición académica.

## Referencias

Matisse, H. (1905) *La Raie Verte* (Pintura).  
Statens Museum, Copenhague,  
Dinamarca.

<https://open.smk.dk/artwork/image/KMSr171>

Sabido, O. y Zabludovsky, G. (2014)  
“Sociología: Estudios sobre las  
formas de socialización\* de George  
Simmel. La Riqueza de una  
Herencia Sociología” en Simmel,  
G. “Sociología: Estudios sobre las  
formas de Socialización”. (Pp. 11  
– 94). México. Fondo de Cultura  
Económica.

Simmel, G. (2011) “La significación estética  
del Rostro” en Simmel, G. “George  
Simmel: El rostro y el retrato.”. (Pp.  
9-18). Madrid. Casimiro Libros.

Wilson, S. (1992). “Matisse”. Londres.  
Academy Editions.



## La mirada sutil. Simplicidad y alteridad en el devenir estético contemporáneo

Alejandra Gómez Vélez<sup>1</sup>

El nosotros  
lo saben los gramáticos  
es un curioso pronombre  
Quiere decir tú y yo  
sin él  
y también él y yo  
sin ti  
y también él y yo  
contigo y contra el resto  
En todo caso excluye siempre a alguien  
De esta parte nosotros  
de la otra los otros que nosotros

“Grammatici certant”, José Manuel Arango.



Figura 1. Alejandra Gómez Vélez. Múltiples luces. De la serie Sutilezas. Fotografía 2023

<sup>1</sup>Artista Plástica, Magíster en Estética, estudiante del Doctorado en Estética de la Universidad Nacional de Colombia – Sede Medellín. Profesora en la Facultad de Artes Integradas de la Universidad de San Buenaventura, en los programas de Arquitectura y Maestría en Creatividad.

La mirada sutil propone situar una búsqueda reflexiva de la simplicidad como práctica estética. En la que confluyen tiempos antiguos, presentes y por venir, en la que las imágenes son detonantes creativos y reflexivos para pensarse a sí mismo como contestación a la tecnificación masificada y banalizada de nuestros tiempos. Se trata entonces de apelar a los más simples actos cotidianos para avizorar desde las potencias críticas y poéticas del asombro la simple existencia del mundo. En ese sentido, pensadores, poetas y prácticas creativas en torno a la simplicidad dan testimonio de la acción transformadora de los simples gestos que nos recuerdan que somos tan sólo, como bien lo dice Nietzsche, una simple mota de polvo ante alteridades circundantes.

Asistimos hoy a la creciente y feroz mercantilización del mundo, y por ello, a la perdida indudable de nuestros territorios, de nuestras conciencias, de nuestros cuerpos, de nuestras

almas. Nos hemos convertido en testigos despreocupados de la desapropiación de sí y de los otros. Nuestro entorno está desesperadamente plagado de comunicaciones fugaces, de tecnificación injustificada y de una atrevida y gratuita comercialización y distribución de los cuerpos, de los bienes y de las tierras. En este sentido, se ven aplacadas las preguntas por la conciencia de sí, por el trabajo interior, por el lugar del otro en la diferencia, por la experiencia del afuera y el reconocimiento de lo otro. Nuestro mundo se ha encargado de apaciguar o, peor aún, de escamotear el vulnerable surgimiento de las prácticas artísticas, del pensamiento estético y, sobre todo, del habitar poético y crítico de nuestros espacios y tiempos. El afán modernizador, los procesos de aprehensión desbordada del conocimiento, de la tierra, de los saberes, de la memoria han ocasionado un gran olvido; nos hemos permitido el olvido de nuestros ancestros, de nuestros mitos, de nuestros tiempos

pasados, de nuestras historias, de nuestra experiencia; nos hemos permitido olvidarnos de nosotros.

Es por ello por lo que las antiguas civilizaciones, sus pensamientos, sus cosmogonías, sus creencias apenas sobreviven y aparecen en apacibles y veladas fulguraciones, como si tuviésemos que atender solo a la razón y al capital para habitar de un modo más propicio el mundo que nos rodea, y así, olvidar que el corazón ataña a la función rítmica más vital y necesaria, que nos permite andar en los caminos que debemos trasegar.

Pese a todo, y quizás por ello con un mayor anhelo, aún nos queda por explorar un territorio interior, esa *patria desconocida* que anuncia el poeta, oscuridad sin nombre que intenta nombrar y mostrar el artista. Pero en nuestro tiempo informático, el de la supremacía de la técnica y el producto estetizado, el de la eliminación de la diferencia, el de la corrupción incansante de la conciencia, el de la acumulación desmedida de bienes, productos

y teorías ¿cómo apelar a otros discursos, para no caer sin más en la automatización y sistematización a la que nos llevan los sistemas políticos y económicos globalizados?

Ante este despliegue técnico, discursivo y mediático al que nos atenemos, quizás habrá que proceder desde un polo opuesto, para dar cabida al territorio que ya había creído conquistar el sujeto de la conciencia. Si nos situáramos entonces desde la simplicidad para pensar el tiempo olvidado de nuestros ancestros y el suelo olvidado que nos sostiene, podríamos quizás volver a alzar la mirada al cielo y recordar la pequeñez que nos constituye. En esta actitud humilde, que la humanidad flagela una y otra vez, podríamos quizás vislumbrar la inmensidad que nos entrega la humana capacidad de asombro, y por ello también su capacidad crítica y poética al mirar el mundo más inmediato y cotidiano para co-crearlo incesantemente con palabras, imágenes, sonidos...



Figura 2. Alejandra Gómez Vélez. *En-tramas*. De la serie *Sutilezas*. Fotografía 2023

En búsqueda de la simplicidad enunciada, esta que permite asombrarse con lo más inmediato, con lo esencial de la existencia para buscarse a sí mismo como acontecimiento en conjunción siempre con otros, encontramos una bella reflexión titulada *El otro soy yo* de Abadio Green, indígena del pueblo Tulé de Colombia y Panamá, profesor y pensador, e impulsor de organizaciones indígenas en nuestro país, reflexionando a propósito de

la constante lucha del pueblo indígena por el reconocimiento de la permanencia de su historia, su territorio, sus creencias, sus lenguas, su naturaleza; en contestación al desarrollo amenazador de occidente. En sus primeras palabras expone de manera precisa, desde la experiencia inmediata de su cultura, un problema que se lleva cantidades descomunales de páginas en nuestros desmesurados discursos:

*En el ritual amazónico del YURUPARI, los hombres toman las fuerzas, el color, la piel, la capacidad de volar o vivir bajo la tierra, de lo que representa la máscara que utilizan. Aquí la máscara no es para ocultarse, sino para ser el otro, en este caso, los antepasados. Lo que hace que el ritual no sea una representación sino una transformación, lo que permite que un hombre se haga realmente anaconda, o águila no reside en la perfección de la máscara, ni en seguir los pasos adecuados; aunque eso sea muy importante, lo que permite esta transformación, ser el otro, está en el corazón. Si no es desde y con el corazón, la máscara no transformaría al hombre en el “abuelo anaconda” sino que sería un mero disfraz y haría de un hombre un comediante (Green, 1998. p. 1).*

El acontecer del animal, del ancestro, de la memoria, de la potencia de lo antiguo, gracias al rito y al acto sagrado que trae consigo, y que aún permanece en nuestras vulneradas culturas, podría pensarse como el acontecer de lo oscuro, lo desconocido, lo diferente. Habría entonces una relación recíproca entre lo mismo y lo otro que se da gracias al gesto ritual, a la experiencia sensorial y de percepción consciente; gracias a la incursión estética del hombre en el mundo. Pero esta inmersión no busca expandirse hacia una globalidad aparente, como lo hace gran parte de la producción artística contemporánea, en cambio, como ya bien lo dice Green, no se trata de ceñirse a la representación, sino a la transformación, paradigma que inaugura el inicio de las vanguardias en el ámbito artístico de nuestra cultura y que en muchos casos afirma la singularidad del sujeto. Lo inquietante de esto es que convergen, desde posiciones e instancias opuestas, los mismos gestos, que quieren dar brote a lo verdaderamente profundo de sí.

Es decir, la potencia de este gesto, que podría pensarse como *devenir animal* (en términos de Deleuze), o como el modo de *conocer lo oscuro* (en términos de Blanchot) o como una *experiencia del afuera* (en términos de Foucault), y que permite encontrar un punto de anclaje entre diversos discursos que atraviesan el mundo entero, pese a las fronteras impuestas, logra situar de modo transcultural el mismo problema de la transformación y conocimiento de sí.

El habla plural a la que se dirige el pensamiento estético acoge tantas derivas como voces posibles, dando lugar a la apertura de los discursos, para poder ir a la par de la exigencia rigurosa de la mirada atenta que las prácticas creativas reclaman, pues es sabido que las prácticas artísticas, en la búsqueda de avivar la percepción para una mayor comprensión de nuestro mundo y un mejor habitar en él, da cabida a la multiplicidad de tiempos, espacios y palabras para poder mostrar lo que en la realidad pareciera imposible<sup>2</sup>.

Siguiendo la reflexión y apelando a la pluralidad del habla y a la potencia discursiva que nos permite el campo de la mirada sensible, podríamos desplegar el pensamiento hacia el misterio que da lugar a la pregunta que sostiene el gran discurso del arte y de la estética desde sus inicios. Jean Mouttapa, editor francés, en la nota preliminar del libro *Cinco meditaciones sobre la belleza* del poeta y teórico chino François Cheng, plantea la siguiente cuestión: “¿Para qué hablar de la belleza si no es para tratar de

hacer volver al hombre a lo mejor de sí mismo y sobre todo aventurar una palabra que pueda transformarlo?” (Mouttapa, en Cheng, 2007, p.9).

De modo que *aventurar* una palabra que pueda transformar al hombre es la consigna, situarse entonces ante la belleza para hacer volver al hombre a lo mejor de sí, pregunta *sumamente perentoria*, pregunta por una ética ligada necesariamente a la estética que se manifiesta en todo su esplendor en el arte llevado a lo más inmediato,



Figura 3. Alejandra Gómez Vélez. Rélicas. De la serie Sutilizas. Fotografía 2023



«En casos afortunados las prácticas artísticas y creativas tienen estas derivas, pero no hay que olvidar esa frontera sutil en la que está siempre presente la posibilidad de su estetización, pues siempre acechan en nuestras sociedades de políticas turbias y grandes ambiciones la ideologización e instrumentalización del mundo; como bien lo anuncia Walter Benjamin (2009) cuando dice que en todo documento de cultura hay siempre un documento de barbarie.

es decir, en el arte que acontece en la práctica comprometida desde el corazón, como bien lo anuncia Green. Aventurarse en la belleza como simplicidad, como el águila o la anaconda, o como la piedra en bruto que será después cincelada, o como el mineral que con aceites se hace forma y color, para no dejar nunca de preguntarse a sí y de sí y aventurar una imagen, una palabra, un acto, una letra que pueda transformarnos. A eso apuntaría nuestra mirada sobre la práctica estética en nuestro mundo de hombres que se encuentran incesantemente tentados a *desaparecer de sí*.<sup>3</sup>

Abadio Green continua su disertación, con una profundidad que denuncia lo político desde la simplicidad: “Para poder ser anaconda o águila hay que preparar el corazón mucho tiempo”. Hay un impulso común entre lo vivo, a seguir replicando formas vivas; animales, plantas y hombres se

soranean la sobrevivencia, ya sea ante depredadores o ante las grandes mareas del capital y la industrialización desmedida que sin anclajes poéticos y eróticos destrozan el existir del otro y de lo otro<sup>4</sup>. La dominación de la tierra por la explotación petrolera, el desvergonzado dominio de las aguas para el usufructo energético, el desplazamiento y aniquilamiento de pueblos enteros por un pretendido y farsante bien común enmascarado, hacen perder el camino abierto del corazón. Abadio nos dice sabiamente:

*Conocer la vida de los pueblos, hacer la pregunta necesaria que conduzca al saber, no sale del conocimiento de los científicos sino del corazón del hermano o de la hermana (...) los viejos nos han dicho que no basta la máscara de las palabras, que debemos preparar las manos, el cuerpo, los ojos, la boca, los oídos, y que incluso después de tener el cuerpo y el corazón preparados, debemos seguir cuidando que la mezquindad no nos en-*

*gañe, que la vanidad no nos ciegue, porque entonces, los abuelos-anaconda o los abuelos-águila no habitarán en nosotros y las máscaras serán apenas unos malos disfraces. Ir al otro y volver del otro, no es un problema intelectual, es un problema del corazón... (Green, 1998).<sup>5</sup>*

El ritual requiere que se siga bien los pasos, que haya una perfección en la máscara, que se prepare el cuerpo, que se prepare el espacio. Aunque no basta sólo con ello, este proceso hace parte, pues requiere tiempo, humildad y trabajo preparar el corazón. La sola perfección en la máscara sin contar con la preparación del corazón equivaldría quizás a un refinamiento técnico del que el arte podría valerse, pero nuestra historia de la mirada y de la técnica nos hace saber que la pluralidad y expansión de nuestros discursos estéticos en cuanto a las prácticas artísticas contemporáneas, transgrede la ya gastada pregunta por la técnica y en ocasiones sería más eficaz derivarla hacia una crítica de lo político en tanto

uso indiscriminado del hombre por ella, que ya Heidegger nos recuerda con sus palabras hoy todavía serenas.

Volvemos a la pregunta por la belleza, como impulso de transformación en el hombre que va mucho más allá de los recursos técnicos, que con las estéticas expandidas aprendemos a sortear. La pregunta por la belleza anuncia, si bebemos del romanticismo, un asombro por la fuerza abrumadora y sublime de la naturaleza que sitúa ante sí a ese gran desconocido y gran otro; pero, además, incita al hombre, mediado por el acontecer del arte, a apropiarse de un más allá de ilusión que sobreviene en su emoción doble de atracción y repulsa por la inmensidad. Querer acceder por medio de bellas formas a lo otro desconocido indica un acceso directo a un ámbito pretendido eterno. En este sentido, contrario a la apropiación que busca el discurso tecnificado, positivista y moderno

<sup>3</sup>Véase Le Breton, D. (2016) *Desaparecer de si. Una tentación contemporánea*. Madrid: Siruela.

<sup>4</sup>Véase la consideración de Emanuele Coccia (2022) sobre el problema medioambiental en tanto problema erótico, en su conferencia “Amar el planeta” en el Centro Cultural La moneda. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=Ynwji5iLu5M&t=474s&ab\\_channel=CentroCulturalLaMoneda](https://www.youtube.com/watch?v=Ynwji5iLu5M&t=474s&ab_channel=CentroCulturalLaMoneda)

<sup>5</sup>El subrayado es nuestro

de la naturaleza, en la búsqueda de una sensibilidad perceptiva y afectiva, las prácticas estéticas no requieren conquistar ni apropiarse de la tierra y del territorio más que en su potencial de memoria y explotación creativa.

Al contrario, en su encuentro inmediato, desde la cotidianidad más cercana, desde las formas esenciales del mundo, desde la mirada abierta y penetrante que posibilitan los encuentros sensibles, la experiencia entre el objeto y el sujeto se potencia, no en términos de comprensión subjetiva del objeto, fines más acordes a un discurso tecnocientífico, sino en búsqueda de la experiencia del *entre*. Es decir, de una experiencia que acoge el afuera como discurso y que posibilita, gracias a una contemplación del espacio y el tiempo, dejarse transformar por las formas siempre venideras y vivas de la belleza que acontece en el mundo.

No hay que olvidar, que este acontecer de la belleza, no se



Figura 4. Alejandra Gómez Vélez. *Entramadas De la serie Sutilezas*. Fotografía 2023

piensa como un idealismo exasperado con el que en ocasiones se confunden las formas del poder y convierten al arte y sus prácticas en peligrosos esteticismos guiados por las políticas turbias. Al contrario, habría que entender, si se accede al pensamiento plural al que en felices ocasiones acoge el arte, que la belleza aparece en la naturaleza separada de teleologías, pero nuestro racionalismo que escinde el cuerpo del alma,

nos lleva al olvido supremo de ello. De manera que algunas de nuestras sabidurías antiguas que acompañan estas palabras, y que no están regidas necesariamente por discursos hegemónicos, nos posibilitan comprender la simplicidad y la belleza desde otras instancias.

François Cheng, amante, admirador y conocedor de la lengua francesa, de la estética taoísta, y de la escritura poética china, pero, además, poeta y estudioso de los antiguos trazos de su cultura natal, afirma en sus meditaciones:

*¿Y la belleza? Existe, sin que su necesidad, a primera vista, parezca evidente en absoluto. Está ahí, de manera omnipresente, insistente, penetrante, aunque dando la impresión de ser superflua; ése es su misterio; ése es, a nuestros ojos, su mayor misterio* (Cheng, 2007, p. 20).

Para este pensador de origen chino, el mundo gravita entre dos polos, el mal y la belleza. Estos dos misterios, como él los nombra, constituyen los dos extremos del mundo. No está demás

decir que son dos misterios, y no consignas, ni conceptos, ni teoremas, ni significados estáticos. Son misterios, y, por tanto, se encuentran en una constante reciprocidad, en un flujo creador persistente que por su potencia en la contra-dicción pueden fundar el universo.

Como nuestra mirada se aleja usualmente hacia horizontes diversos y quizás, categóricos, es preciso anotar como estos dos misterios fulminan la mirada del autor, para dar más luz a nuestro discurso. Cheng nace en la provincia de Jiangxi, al sureste de China; cursa sus estudios en Nankín, ciudad del sur sacudida vigorosamente por la masacre de la segunda guerra chino japonesa de 1937. Por estos sucesos debe huir de la ciudad, pero en su memoria se graban inevitablemente los cuerpos brutalmente asesinados y mutilados, las violaciones en masa a mujeres como territorios conquistados, y en su cuerpo se escribe el exilio al que es sometido. Por otro lado, en el extremo opuesto, durante su niñez

viaja recurrentemente con sus padres al monte Lu, una cadena de montañas que se eleva sobre los dos mil metros del nivel del mar y por la que se deslizan, de manera majestuosa, espesas nubes blancas que recorren, como suaves olas, la superficie de la formación rocosa durante los meses del verano. Una belleza profunda asiste a estas formas, un misterio sin fondo, como lo dice ya la tradición china. Entre tantas posibles e imposibles palabras, el acontecer de la naturaleza como fuerza motora intensa, hace del misterio del monte Lu una potencia exaltante que es imposible ignorar, no hay términos más veraces que los que escribe el poeta para contemplar a lo que se debe esta belleza:

*Se debe asimismo a la presencia de brumas y nubes, de rocas fantásticas en medio de una vegetación densa y variada, saltos de agua y cascadas que emiten, a lo largo de los días y la estaciones, una música ininterrumpida. En las noches de verano que encienden las luciérnagas, entre el río y la vía láctea, la montaña exhala fragancias procedentes de todas las esencias; embriagadas, las bestias despiertas se entregan a la claridad lunar, las serpientes desenroscan su*

*satén, las ranas extienden sus perlas, los pájaros, entre dos gritos, lanzan flechas de azabache (...) (Cheng, 2007, p. 17).*

La radical diferencia entre la común mirada de occidente y esta mirada particular oriental, cercana también a la que retrata Green en las primeras reflexiones, estriba en el deseo de occidente de apropiarse de la belleza para alcanzar un fin. No hay que olvidar las sentencias de los pintores chinos que anuncian que para pintar un bambú primero hay que dejar que nazca en el corazón del pintor; no se busca el fin, este simplemente acontece. La belleza del monte Lu simplemente existe, sin necesidad de hacerlo, del mismo modo que el poeta germano del siglo XVII, Angelus Silesius nos dice:

La rosa es sin porqué,  
florece porque florece,  
no tiene preocupación por sí misma,  
no desea ser vista.

La naturaleza genera en el poeta contemplación, admiración y respeto, tanto así, que diversas manifestaciones de la estética

china sitúan al hombre en una instancia casi imperceptible, frente al inmenso paisaje natural. No siendo poco esto, Cheng continúa su reflexión aseverando que sin la belleza la vida no valdría la pena ser vivida, y que el mal, procede del uso ferozmente pervertido de la belleza; crítica sutil y precisa a nuestro secular esteticismo desmedido, por el que se han fundado tantos escenarios de barbarie y tantos discursos totalizantes brutalmente justificados en la belleza y el bien.

Del mismo modo, y para no olvidarnos de nosotros, y de la urgente necesidad de asumir la ética indiscernible de la estética, habría que resaltar la insistencia de Green, al querer diferenciar entre la ley del corazón que asume la responsabilidad con todos los pueblos del mundo, y la otra ley –de la que tan bien sabe Kafka– guiada por los tantas veces fallidos derechos humanos universales. El ritual Yuruparí, para hacerse eficaz, debe hacerse en comunidad, pues para que el corazón de cada hombre pueda volar, debe entablarse entre todos

una unidad. Esta ley ancestral tiene sus propios tiempos y espacios, se rige por los sueños de los abuelos y los movimientos estelares, como lo anuncia el autor:

*Nuestras leyes de origen, nuestro derecho mayor, no tienen obsesión con los criminales y los delincuentes —entre otras cosas porque si los hay, llegaron con la propiedad y con el lucro—; antes que eso, nacieron para decírnos que cuando siembras yuca debes sembrar dos, porque si una no nace, la otra vivirá. Para saber, como los Emberá Chami, que se debe sembrar suficiente maíz para la gente... pero también para las ardillas y los micos; para decírnos que hay que pagar a la madre tierra el árbol que se corta, para decírnos que el principio de la existencia se comprende al final de la vida; para decírnos que debemos ayunar en los meses que suben los peces a desovar, para exigirnos que mantengamos vivas las fuentes de agua, para decírnos que todo está sostenido, que el rwiria (petróleo en lengua Uhua) y las piedras están trabajando, que los hijos de mi hermano son mis hijos y padre el hermano de mi padre. Nuestras leyes de origen, nuestro derecho mayor, van más allá del lucro y la muerte (Green, 1998)*

Ante la ley kafkiana, relatada

en las últimas páginas de *El proceso*, nos encontramos ante un umbral, con toda su potencia ética y poética, y con todo lo que ello implica. El giro profundo que ofrece esta ley desde la literatura es a mirarnos y recordar que la entrada ante ella está destinada únicamente a sí mismo, consigna que coincide con la bella ley del corazón enunciada por Abadio, pues asumir-se implica necesariamente asumir al otro y a lo otro.

Es por ello que en este movimiento oscilante entre la belleza y el mal, que en ocasiones se abalanza más hacia un lado que hacia el otro cuando se pierde la plena conciencia de ambos misterios, se fundamenta el habitar estético-ético del mundo. Es necesario celebrar la belleza como misterio – que gravita también con el mal en la existencia del mundo–, dice la tradición de la china antigua, y es necesario transformarse y devenir en nuestros *abuelos anaconda*, celebrar su acogida, pero celebrar con profundo respeto, todas las formas existentes del universo

vivo. De modo que, desde nuestra mirada, habría que darle cabida a estas transformaciones sutiles que nos permite la contemplación de las formas sensibles de la creación, pues es desde estos ámbitos donde es posible rescatar y resignificar la memoria latente y dar vía a un camino que nos acerque más atentamente a la tierra y a los cuerpos que habitamos. Esto es, en otras palabras, apelar a las estéticas de la existencia como bien invita Michel Foucault, y permitirse visitar las veces que sea necesario los más cotidianos escenarios vitales para preguntarse sobre sí.

En nuestro caminar despreocupado ocupamos la tierra, como si fuese una fuente inerte de alimentos, minerales y suelos. Paseamos sin saber qué es lo que sostiene este trozo de suelo que en su simplicidad merece ya, solo por ello, un aplauso profundo. Pues contiene en sí, toda la exterioridad neta y la interioridad insonable que constituye a lo humano. Pensarse pues, desde la comunión necesaria, entre

ambos extremos, entre el interior y el exterior que nos entrega el conocimiento de las leyes y miradas ancestrales, y más aún, desde la mirada sutil y humilde a nuestros tiempos antiguos, a las enseñanzas sabias de los animales, vegetales y minerales, podríamos proseguir en la búsqueda urgente de un territorio interior.

No encontramos pues otro modo más propicio y más tranquilizador de habitar nuestro expropiado universo, que el que apaciguan las formas trabajadas por el arte y las formas de la creación, no quisiéramos entonces dirigir de otro modo el discurso, que no sea desde la humilde y sensible mirada a la alteridad, que requiere la práctica del universo vivo desde la estética imbricada siempre en la ética, pues es en ella en la que es posible acoger al pensamiento y a la práctica que se funda en común, es decir, una ética que se despliega en una estética y da pie a un camino abierto para recibir a lo otro que la cultura aparta, y por tanto dar lugar al entramado entre interior y exterior, como lo

anuncia con claridad Foucault:

*En el momento en que la interioridad es atraída fuera de sí, un afuera se hunde en el lugar mismo en que la interioridad tiene por costumbre encontrar su repliegue y la posibilidad de su repliegue: surge una forma (...) que desposee al sujeto de su identidad simple, lo vacía y lo divide en dos figuras gemelas, aunque no superponibles, lo desposee de su derecho inmediato de decir Yo y alza contra su discurso una palabra que es indisociablemente eco y denegación (Foucault, 1966, p.22).*

De modo que, gracias a la palabra obrada, al acto creativo sin pretensiones ni fines, dado por una necesidad de pensarse a si mismo y que se desliga de los discursos seculares filosóficos que van en busca de teleologías e idealismos, y que en ocasiones se alejan de la materia en aras de acceder a un más allá eterno que corre el riesgo de perder de vista el horizonte terrenal. Es por este acto creativo que se da, en ocasiones, esta desapropiación, que podríamos nombrar asistidos por Foucault, en su lectura blanchotiana: lenguaje sin sujeto, un salir hacia el afuera, una

inserción del otro en el mismo. O retomando a Green y a François Cheng, un dejar salir al afuera el águila, un devenir en sí del *abuelo anaconda*, un contemplar profundo y humilde de la belleza del monte Lu que permanece *pese a*, y quizás por ello también, a las masacres de Nankín, y permitirse así, al menos en un momento fugaz de nuestra acelerada y sistematizada existencia, una comuniación del adentro y el afuera, una encuentro sutil del ser humano con su paisaje, un acontecer profundo del alma olvidada. La mirada sutil, que se muestra en la simplicidad, es una invitación a un habitar sensible de la existencia, dejando que confluyan el caos, la noche oscura y el mal, con el día y la belleza para poder crear con ello del modo más honesto posible. O como mejor lo anuncia Fernando Pessoa (1915), el poeta otro, el otro de los otros y de nosotros, en su eficaz *Anarquismo*:

*La noche y el caos forman parte de mí.  
Me remonto al silencio de las estrellas.  
Soy el efecto de una causa del tiempo,  
del Universo [quizás lo excedo].  
Para encontrarme, debo buscarme entre*

*las flores,  
los pájaros, los campos y las ciudades,  
en los actos, las palabras y los pensamientos de los hombres,  
en la noche del sol y las ruinas olvidadas de mundos hoy desaparecidos.  
Cuanto más crezco, menos soy.  
Cuando más me encuentro, más me pierdo.  
Cuanto más me pruebo, más veo que soy flor  
y pájaro y estrella y universo.  
Cuanto más me defino, menos límites tengo.  
Lo desbordo todo. En el fondo soy lo mismo que Dios.  
Mi presencia actual contiene las edades anteriores a la vida,  
los tiempos más viejos que la tierra,  
los huecos del espacio antes de que el mundo fuera.*

## Referencias

- Benjamin, Walter. (1989) “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Benjamin, Walter. (2009) *Eduard Fuchs, coleccionista e historiador*. En *Obras, II*, 2, pp. 68-108, Madrid: Abada.
- Benjamin, Walter. (2010) *Imágenes que piensan*. En *Obras, IV*, 1. Madrid: Abada.
- Coccia, Emanuele (2022, 25 agosto) Amar el planeta [Conferencia] Centro Cultural La moneda. Santiago, Chile. [https://www.youtube.com/watch?v=Ynwji5iLu5M&t=474s&ab\\_channel=CentroCulturalLaMoneda](https://www.youtube.com/watch?v=Ynwji5iLu5M&t=474s&ab_channel=CentroCulturalLaMoneda)
- Cheng, François. (2007) *Cinco meditaciones sobre la belleza*. Madrid: Siruela
- Didi-Huberman, Georges. (2014) *Cortezas*. Santander, España: Shangrila.
- Didi-Huberman, Georges. (2013) *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Duque, Félix. (2000) *Filosofía para el fin de los tiempos*. Madrid: Akal
- Foucault, Michel. (1966) *El pensamiento del afuera*. Edición Electrónica. Escuela

de filosofía ACIS.

- Green Stocel. Abadio. (1998). “El otro, ¿soy yo?” Su Defensor. Periódico de la Defensoría del Pueblo para la Divulgación de los Derechos Humanos. Año 5 No. 49. Diciembre. Págs. 4-7.
- Gumbrecht, H. (2014). “¿Una universidad futura sin humanidades?” En: *Inmediaciones de la comunicación*, 9 (9), pp. 117-141.
- Nancy, J. (2002) “La imagen – Lo distinto”. *Revista Laguna*, 11. 9-22.
- Le Breton, D. (2018) *Desaparecer de sí. Una tentación contemporánea*. Madrid: Siruela
- Le Breton, D. (2017) *Elogio del caminar*. Madrid: Siruela
- Levinas, E. (1977) *Totalidad e infinito*. Madrid: Sigueme.
- Gumbrecht, H. (2014). “¿Una universidad futura sin humanidades?” En: *Inmediaciones de la comunicación*, 9 (9), pp. 117-141.
- José Luis Pardo (2010) “Estética y nihilismo. Ensayo sobre la falta de lugares” En: *Nunca fue tan hermosa la basura*. Madrid: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores.



# PROGRESIVO 20 AÑOS

## ¿Para qué hacer arte en Colombia?

### Remedios y brebajes para sociedades enfermas

Juliana Marín Taborda<sup>1</sup>

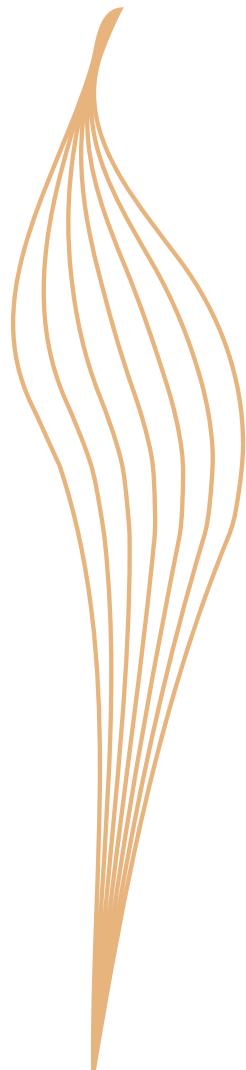
#### Tabla de figuras:

Figura 1. Alejandra Gómez Vélez. Múltiples luces. De la serie Sutilezas. Fotografía 2023...1

Figura 2. Alejandra Gómez Vélez. En-tramas. De la serie Sutilezas. Fotografía 2023...3

Figura 3. Alejandra Gómez Vélez. Rélicas. De la serie Sutilezas. Fotografía 2023...6

Figura 4. Alejandra Gómez Vélez. En-tramas. De la serie Sutilezas. Fotografía 2023...9



Este texto expone las reflexiones de una docente, artista e investigadora que ha encontrado en las artes, de toda índole, el sentido de habitar la existencia a partir de un plano sensible. El texto se configura también como una invitación a quienes no se han permitido aún el goce de la vida acompañada de las artes, porque no les encuentran sentido o consideran que éstas no son importantes dentro de la sociedad, a que se acerquen a este relato que da cuenta de las múltiples posibilidades de asimilar la vida cotidiana que ofrece la experiencia creativa.

El arte es lo que resiste a la muerte, brinda sentido a la existencia, constituye un brebaje para sanar las sociedades enfermas a través de la voz sensible de la creación. Las artes como experiencia de *fabulación* de la existencia proporcionan *alimento espiritual* a los individuos, se convierten en una filosofía y forma de vida para quien las descubre y permiten a cualquier individuo, manifestar su propia sensibilidad en conexión con el entorno real. Ante sociedades agonizantes, nos urge protegernos con ungüentos que fortalezcan nuestro paso por la vida, que nos ayuden a recuperar el valor de la escucha, la observación atenta, el

<sup>1</sup>Docente investigadora, Universidad San Buenaventura, Universidad de Antioquia, Artista Plástica. Magíster en Artes Visuales y Creación de Conceptos – École Européenne Supérieure D'Art de Bretagne – EESAB. Candidata al Doctorado en Artes – Universidad de Antioquia. Grupos de Investigación ArtEducación y Teoría, Práctica e Historia del Arte UdeA.

cuidado de sí mismos y de los otros. Cuando nos entregamos al arte nos convertimos en seres de sensaciones, desbordamos nuestra percepción de la vida y aportamos variedades artísticas de toda índole para hacer más amena la existencia.



Figura 1. De la serie *inmersiones vitales*. AIRE. Fotografía digital. 2022. Juliana Marín.

En tiempos convulsos siempre alguien pregunta: ¿y para qué el arte?. Así lo planteó Hölderlin (2008, p. 115) cuando escribió: “y ¿para qué poetas en tiempos de miseria?” Y también Adorno (2008, p. 29) cuando dijo: Después de Auschwitz escribir poesía es un acto de barbarie.

En Colombia, después de 6.402 muertes presentadas como crímenes de estado (JEP, 2021), 800.000 víctimas del conflicto armado entre 1985 y 2018, y 752.964 desplazados a la fuerza (Comisión de la verdad, 2022), también preguntamos: ¿es necesario hacer arte?

Después de Anselm Kiefer, Primo Levi, Alejandro Obregón, Doris Salcedo Jesús Abad Colorado y Pablo Montoya, siento que todas las formas de expresión del arte, habiendo mencionado aquí solo unas de mis máspreciadas<sup>2</sup>, son por mucho, en sociedades enfermas, una de las posibilidades de acercarse a nuestra humanidad, a nuestra sensibilidad. No hablo de la razón

vuelta instrumento de la guerra, del dolor, máquina de poder; sino del *logos* y la *sensación* unidos en la experiencia creativa, aquellos, hacen del ser humano una especie completamente diferente, única, e incluso admirable.

Para quien se pregunte: ¿para qué el arte en Colombia? Para quien no ha logrado entender qué significa enfrentarse a un lienzo en blanco, o a los versos de Pessoa, o disfrutar de una noche en vela, acompañado por la luz cálida de una lámpara, el lápiz, el papel y el sabor amaderado de un vino tinto de cepa barata, como suelen hacer los estudiantes de artes; para quien no se sabe más allá de los códigos impuestos por grandes empresas que avasallan el despliegue individual de las personas y nos convierte en copias, calco de un imaginario de belleza que nada tiene que ver con nuestros cuerpos flácidos, ajustados a la rutina, con parches verde-morado en los párpados; para quienes se han preguntado

si el arte en realidad cumple una función en nuestra sociedad, va dedicado este texto en el que expreso el sentido de la creación artística en un país agonizante.

El valor de las artes no reside únicamente en su estimación de consumo y lo que la industria cultural se ha encargado de promover como lenguaje, siguiendo el orden de la valía de la técnica<sup>3</sup>; bien como criticó José Luis Pardo “El arte por el arte, el arte puro, etc., son consignas solidarias de “el dinero por el dinero”, “el dinero puro”, etc., expresión pura del fetichismo de la mercancía” (2011, s.p). Las artes son una forma de vida, una filosofía de la existencia, son huella, camino, ruta y objetivo. Las artes son un medio capaz de conectar una multiplicidad de singularidades en un solo espacio. Gracias a su capacidad de *acontecer* nos devuelven lo sensible y crean comunidad. Tal acontecer es un nexo de prehensiones que

<sup>2</sup>Los ejemplos mencionados aluden a artistas en relación con los campos de concentración Nazis y artistas Colombianos que han trabajado alrededor de la temática de violencia en Colombia, para destacar acciones de creadores que responden a la necesidad de hacer arte planteada en la preguntas del primer y segundo párrafo.

expande lo real existente, como mencionan Deleuze y Guattari, el acontecimiento designa una “realidad de lo virtual, formas de un pensamiento-naturaleza que sobrevuelan todos los universos posibles” (1993, p. 179). El acontecer es la potencia desprendida del sujeto creador y el espectador de manera consciente e inconsciente, éste permite a los individuos procurarse una existencia como ser de sensaciones. Decían también estos autores con un tinte de ironía: “el artista siempre añade variedades nuevas al mundo. Los seres de sensación son variedades, como los seres de concepto son variedades, y los seres de función, variables” (1993, p. 177).

Cuando el creador se permite tomarse una mañana entera para desplegarse a través de la observación, la escritura y el

boceteo, hace consciente el mundo por medio del ejercicio creativo del arte para convertirse en ser de sensaciones que “desborda los estados perceptivos y las fases afectivas de la vivencia” (Deleuze y Guattari, 1993, p. 172)<sup>4</sup>. Acerca a la vida desde las artes es acercarse a ella con conciencia y valor por la minucia, el detalle, el color, la línea, el trazo, la sombra, la luz, el sonido, el olor e incluso por nuestro cuerpo, que no es solo la extensión que recubre nuestros órganos funcionales, sino bien, como describe Jean-Luc Nancy, es relación íntima con la naturaleza, con todo lo vivo, es ritmo expuesto al movimiento incessante de lo vivo y, en ese empuje de palpitaciones, “se precipita y fluye, crea e irriga al mismo tiempo el “yo” viviente, la vida en tanto que “yo”, empujada y retenida por el “yo”<sup>5</sup> (2021, p. 23). El arte es vida, mundo, grito, soplo, energía, burla, crítica, ironía y fábula.

<sup>3</sup> Adorno en su ensayo *La industria cultural* que aparece en la *Dialéctica de la Ilustración* (1994), hace esta crítica a la cultura de masas que se han homogeneizado bajo la bandera de la industria cultural, siendo partícipes de un solo lenguaje y una burbuja de posibilidades limitadas que perviven dicho contexto. Uno de los filósofos actuales que ha retomado estas ideas y critica la homogeneización y estandarización producida por las industrias culturales es Slavoj Žižek (2002), quien resalta la alienación de las masas en un estado de consumismo hipnótico.

<sup>4</sup> Un ser de sensaciones atraviesa la memoria y la materia para devenir expresión “No se escribe con recuerdos de infancia, sino con bloques de infancia que son devenires-niño del presente” (Deleuze y Guattari, 1993, p. 169).

<sup>5</sup> Traducción propia. “S’élance et s’écoule, créant et irriguant à la fois le « soi » vivante, la vie en tant que soi, poussée et retenue de « soi »”.

El propósito del arte no es ser decoración en la pared. Si bien desde afuera pareciera esa su función, el arte en realidad es la expresión, aquella que genera un nexo que permite a una persona colgar, o no, un cuadro en su pared. Los cuadros que cuelgan de las paredes de mi casa, no decoran, son muros cargados de afectos, vivencias, miedos y sueños. El acontecer habita muros, pedestales y cuerpos como compuestos de sensaciones<sup>6</sup>. Chantal Maillard (2021) postula al artista como creador de mundos relationales en los que presenta su propia verdad. Esta verdad del orden de lo estético, de lo sensible, se construye para conjugar su existencia con lo real. En las paredes de mi casa tengo mundos que han salido de mí y se han transformado luego en compuestos de sensaciones que pueden habitar sin mi presencia. Suelo cambiarlos de lugar con el pasar del tiempo, guardo

unos y los reemplazo por otros, incluso según mi estado anímico. Asimismo, me relaciono con los libros, según dice Ricardo Piglia, soy una lectora *Tipo-Borges* (en oposición a los lectores *tipo-Kafka*, que leían el libro o el Talmud en su totalidad), disfruto la lectura en la intermitencia y la pausa (2013, 4’30): tomo un libro y leo un fragmento, lo arrojo, tomo otro. El libro me llama, me atrapa, pide ser leído, no suelo terminar muchos de ellos, porque el ritmo de la vida me ha sumido en otras realidades. Cada vez que leo un fragmento, acontece un encuentro que marca mi percepción por una semana o un mes, mis reflexiones del día, mi manera de sentir. Algunos de esos fragmentos vuelven en momentos donde mi alma necesita alguna palabra sanadora.



Figura 2. De la serie “À fleur de peau. Inter-Corpora”. Monotípo. 2022. Juliana Marín.



Figura 3. De la serie “À fleur de peau. Inter-Corpora”. Grabado en punta seca. 2022. Juliana Marín.

Cuando un individuo con título de artista o sin título se enfrenta a un proceso de creación, toma tiempo para sí y se sume en la reflexión, busca una forma auténtica de conectarse con el mundo, de plasmar su realidad, de responder a una necesidad inmanente de habitar el entorno en el que vive. Siguiendo a Foucault (2005), este acto reflexivo implicaría una *práctica de sí*, en donde el individuo ejerce un trabajo consciente y autónomo sobre sí mismo en interrelación con la cultura y la formas de poder que le circundan. A la hora de crear es necesario

escudriñar en lo más profundo de cada ser. La autenticidad de una obra reside en la capacidad del individuo creador para ficcionar su tránsito por lo real.

Crear no implica una pérdida de tiempo. Kandinsky (1979) mencionaba que en el acto creativo, el individuo se encuentra con su propia espiritualidad, así se revela la obra también para quien observa, a manera de *alimento espiritual*. La creación nos permite llegar al fondo de nosotros mismos para saberemos perdidos en el caos de nuestro propio ser, de allí dejar surgir el germen que dará a luz a una creación sensible. Esto no implica un acto gratuito: “cada cuadro guarda misteriosamente una vida, una vida con muchos sufrimientos, dudas, horas de entusiasmo y de luz” (Kandinsky, 1979, p. 11). Hurgar en sí mismo no es cosa fácil. Descubrir que no sabemos nada de nosotros mismos no es una verdad que recibamos con los brazos abiertos. Abrirse a

la posibilidad de no saber nombrar su propia existencia es cabalgar en el fondo del caos, paso a paso, con trabajo duro y constante para que surja una catástrofe<sup>7</sup> en sentido deleuziano (2007), que implica un momento prepictórico del lienzo en blanco donde todas las posibilidades están en el lienzo antes de ser descubiertas por el creador, el artista atraviesa la catástrofe para engendrar el huevo, la semilla de la creación.

Una vez finalizada la creación, la obra se vuelve independiente del autor, Deleuze y Guattari conceden dicha autonomía al objeto artístico: “la obra de arte es un ser de sensación y nada más: existe en sí” (1993, p. 165). Observo todos los días los cuadros de mi casa con extrañeza. Me busco en ellos. Quiero comprender cómo fue hecho cada trazo. Cada vez que los miro, encuentro un mensaje nuevo que la obra me devuelve, un sentido que no estaba ahí en el momento de la creación, podría equipararse a

<sup>7</sup> “La catástrofe pertenece al acto de pintar. Pertenece tanto al acto de pintar que está antes de que el pintor comience su acto. La catástrofe antecede. Va a estar durante también. El cuadro está aún por pintar” (Deleuze, 2007, p. 29).

la sensación de los padres al ver crecer a sus hijos y observar cómo se desprenden de la madre para habitar su propia individualidad.

Cabría preguntarse de nuevo, entonces: ¿para qué el arte? Si no es para satisfacerme únicamente o dar placer, si también duele y cuesta, ¿por qué invertir mi tiempo allí? El arte permite habitar la existencia compartida. Por eso quizás, a pesar de ser artista plástica, encuentro admiración profunda por la música, puesto que, a pesar de su sentido de abstracción, alrededor del sonido se habitan las fogatas bajo las estrellas, bailamos juntos, nos conectamos aunque no nos conozcamos. El arte crea comunidad, en el sentido de Nancy, “la comunidad del ser-y no el ser de la comunidad- es de lo que debe tratarse en adelante O si se prefiere: la comunidad de la existencia- y no la esencia de la comunidad..” (2001, p.151), comunidad como lo común del suceso de nuestra existencia. El hecho de dejar surgir algo de mí: una fotografía, un poema, una

canción, un dibujo y permitirle a la obra que se desprenda de su creador para poderla compartir con otros seres, dejarla habitar en su propia existencia y que ella contagie a más personas, invada subjetividades, es un punto esencial de la creación.

¿Qué ocurre cuando creamos en colectivo? de nuevo viene la pregunta: pero ¿para qué el arte en medio de una sociedad sufriente? Precisamente es allí donde se despliega su potencia y donde hacemos evidente la necesidad que tenemos los seres humanos de ella, aunque sea de manera inconsciente. En la colectividad, el arte permite la enunciación de un pueblo, se fabula la existencia y la creación deviene universo de sentido. Ángela Chaverra, directora del colectivo Artístico el Cuerpo Habla y docente de las artes del cuerpo en la Universidad de Antioquia, menciona que “la fabulación se convierte en una fuerza activa, creadora, que deja de lado lo reactivo por oposición y respuesta y logra un acto de habla, es decir,

crea” (2018, p. 45). Fabular no es solamente crear ficciones, la fabulación implica una acción política de enunciación o, como dice Chaverra “el arte no aspira a lograr el ideal de verdad, sino a la presencia de múltiples presentes *incomposibles*” (Chaverra, 2018, p. 45).

El arte nos da la posibilidad de crear mundos y habitárnoslos para hacer frente a la crudeza de la realidad. Esto no significa que el arte siempre nos satisfaga por su belleza, también hay mundos ásperos y aterrizzantes en el arte, como los paisajes de Beksinski, el performance *Cargamontón* del Colectivo artístico el Cuerpo Habla, o el performance *Colombianización* de Nadia Granados. Incluso en esas obras hay equilibrio, armonía y composición. Son obras de enunciaciones colectivas e individuales que gritan el dolor, la injusticia o la vivacidad de un pueblo, generan enunciados que pueden partir de lo individual y habitar lo colectivo, o de la colectividad y convertirse en

un solo cuerpo. Cabe destacar entonces, la capacidad del arte para desorganizar la organización de los órganos como estructura estática. Deleuze habla del cuerpo sin órganos (CsO) en perspectiva creadora y no destructiva, un CsO podría entenderse como un colectivo de personas, con múltiples entradas y salidas, con muchos ojos y narices, “es sobre el cuerpo sin órganos que dormimos, habitamos, luchamos, vencemos y somos vencidos, buscamos nuestro lugar en el mundo, conocemos las alegrías y las desdichas, nuestros golpes de éxito, que penetramos y somos penetrados, que amamos” (Deleuze y Guattari, 1980, p. 186). Este cuerpo no actúa para su beneficio y enriquecimiento personal, es la voz, el gesto, el movimiento colectivo que se alza y se expresa, para ofrecer otras miradas sobre lo ya establecido, le dice al mundo que hay más perspectivas y que éstas se encuentran a través del arte. Por supuesto, con dicha conciencia y confianza depositada en el arte es posible construir realidades

alternativas, de allí la potencia creadora del arte colectivo. Quisiera recordar las épocas del paro en el mes de mayo de 2021 en donde tuvimos por toda Colombia manifestaciones artísticas gritando enunciados de paz, de solidaridad, y construyendo comunidades alrededor de un fuego que se gestaba en colectivo. Artistas de todo el país manifestándose por la vida (Infobae, 2021). Es importante destacar que la visión crítica y revolucionaria ha sido característica del arte colombiano en expresiones de toda índole, diversos artistas nacionales son ejemplo de esta sentencia, menciono algunos sin demarcar jerarquías: El colectivo Mapa Teatro, Daniel Enrique Ariza, desde el teatro, José Alejandro Restrepo en la instalación, Álvaro Barrios por medio de la pintura, Antonio Caro con sus obras conceptuales, Débora Arango a través de la pintura al óleo y la acuarela, Pedro Nél Gómez a través de sus frescos realistas, Gonzalo

Arango y Fernández González por medio de la escritura. Desde el arte no solo se grita para permitirle al pueblo enunciarse en revoluciones sensibles, el pueblo también grita por medios estéticos para festejar la existencia, de allí que nos acompañe la foto de *El matrimonio de Beatriz y Oscar* en Granada tomada por Jesús Abad Colorado en el 2002, la obra pictórica de Carlos Jacanamijoy, la selva amazónica en los trazos de Abel Rodríguez, los versos de canciones como *El pescador* de José Benito Barros, o las fotografías de 1960 al 61 en la Guajira y las de 1958 en Yopal, Casanare, de Nereo López, contador de historias (Banco de la República, 2012), donde el creador brinda posibilidades estéticas a escenas cotidianas que dan sentido a la simpleza de la existencia, que resaltan la belleza del camino recorrido ante los ojos observadores de lo sensible<sup>8</sup>.

Me atrevería a decir que la potencialidad del arte, en

<sup>8</sup> Los ejemplos mencionados aluden a diversidad de temáticas y técnicas, es necesario mencionar que no se pretende al mencionarlos, decir que son los artistas más representativos en sus géneros, sino más bien, dar cuenta de ejemplos diversos en diferentes épocas.

un país donde lo real es el encrucijamiento de la vida, reside en sus posibilidades revolucionarias y no reaccionarias. Sea porque grite desesperadamente sobre el dolor, porque haga una crítica, porque sea un proyecto social y al mismo tiempo ayude a sanar y transformar situaciones complejas, o porque llame a la paz, al silencio, al sosiego, a la quietud en medio de tanto alboroto, en medio de tanto ruido ensordecedor que no nos deja tiempo de habitarnos a nosotros mismos. La enunciación del arte, en este sentido, implica un pellizco a algo que incomoda, a algo que debe ser visto de otro modo, a otra posibilidad, a la fabulación de mundos que hagan habitable nuestra cotidianidad. El arte nos permite crear mundos infinitos, es por esto que decimos que fábula, a través de la fabulación se producen "...enunciados colectivos capaces de elevar la miseria a la invención de un pueblo" (Deleuze, 1996, p. 294). Creamos ficciones para encontrar la poética en la vida cotidiana, es así que damos

valor hasta lo más insignificante de nuestro día a día. ¿Qué sería del ser humano si no tuviera la capacidad de admirar la batalla de las mariposas atrapadas en una telaraña? Lo insignificante adquiere valor cuando el arte lo nombra. Recuerdo un fragmento del libro *Écrire* de Margueritte Duras sobre la mosca:

...Me acerqué para verla morir.  
La mosca quería escapar del muro en el que corría riesgo de quedar prisionera de la arena y del cemento que se depositaba en dicha pared debido a la humedad del jardín. Observé como moría una mosca semejante. Fue largo. Se debatía contra la muerte. Duró entre diez y quince minutos y luego se acabó. La vida debió acabar. Me quedé para seguir mirando. La mosca quedó contra la pared como la había visto, como pegada a ella. Me equivocaba: la mosca seguía viva... (Duras, 1993, p. 41).

La vida que llevamos la habitamos sin haberla solicitado, algunos crecen en entornos privilegiados, otros surgen de las cenizas; hay muchos tipos de cenizas, muchos tipos de privilegios, y el arte siempre está allí para habitar la

existencia y darle un norte, para interrogar la forma en la que vivimos, la forma en la que nos enlazamos a la vida. Participar de esta conexión consciente con la existencia nos convierte en individuos sensibles capaces de escuchar la tierra, la madre, de acariciar el aire, contemplar el silencio, convivir con la diferencia. Nos permite comprender que a pesar de los problemas históricos de nuestro país<sup>9</sup>, de los cuales las generaciones actuales no son responsables, está en nuestras manos asir los contextos en los que vivimos para confrontarlos, sobrevivirlos, trascenderlos o volvemos inmanentes a ellos. El arte nos ayuda a cuidarnos en comunidad, a proteger nuestra individualidad que es la piel y la profundidad de nosotros mismos, a su vez, es la única realidad que medianamente podemos gobernar.

<sup>9</sup>Por nombrar uno que es pivote para los demás: Las causas sociales y políticas del conflicto armado interno se remontan a los años veinte y treinta del siglo XX [...] «la cuestión agraria, la debilidad institucional, la honda desigualdad de los ingresos, la tendencia al uso simultáneo de las armas y las urnas, o la presencia precaria del Estado en muchas regiones del territorio nacional». El patriarcado, el racismo y las múltiples discriminaciones por clase social, región o corrientes de pensamiento. (Pizarro Leongómez, «Una lectura múltiple y plural de la historia», 20.) Citado en la Comisión de la Verdad. Relato histórico, antecedentes, Los peones bananeros 1928 (2022).

<sup>10</sup>Alución a la letra de la canción “Más de cien mentiras” de Joaquín Sabina “L’art c’est ça qui nous sauve la vie” - “la seule chose qui resiste à la mort” - “une vie sans examen ne vaut pas la peine d’être vécue”. Deleuze en el documental hecho por Claire Pernet en 1995, titulado El ABCdario de Gilles Deleuze.

Una existencia sensible permite a los seres humanos desplegarse como seres de sensaciones que brindan alimento espiritual a la realidad, como mencioné antes a propósito del pensamiento de Kandinsky; compartir y no dividir ha hecho crecer a nuestras sociedades cuando el alimento ha escaseado. Cuando alguien se pregunte: ¿para qué el arte y para qué los artistas? La respuesta sería quizá que los artistas, con título o sin título, somos productores de alimento para la vida, fabulamos la existencia “para no cortarse de un tajo las venas”<sup>10</sup>. En palabras de Deleuze “el arte es lo que nos salva la vida”, es “la única cosa que resiste a la muerte” y que nos proporciona la posibilidad de examinar nuestra existencia para habitarla con determinación, en conjunción con el universo en el que estamos posados, retomando

al autor: “una vida sin examen no vale la pena ser vivida”<sup>11</sup>(1995).

## Referencias

- Adorno, T. (2008) *Crítica a la cultura y la sociedad I*. Akal.
- Adorno, T. (1994) *Dialéctica de la ilustración*. Trotta.
- Comisión de la verdad (2022) Informe final en cifras. <https://comisiondelaverdad.co/analitica-de-datos-informacion-y-recursos#c1>
- Banco de la República (05 diciembre 2012) Guía de estudio núm. 116. Nereo López, un contador de historias. <https://babel.banrepultural.org/digital/collection/p17054coll29/id/114/rec/1>
- Deleuze, G., Guattari, F. (1993) *¿Qué es la filosofía?* AKAL.
- Deleuze, G. (1996). *Verdad y tiempo. Potencias de lo falso. Estudios sobre el cine 3*. Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1980) *Mille plateaux. Ed. Minuit.*
- Deleuze, G. (2007) *Pintura. El concepto de diagrama*. Cactus.
- Deleuze, G. (1995) *L'ABÉCÉDAIRE DE GILLES DELEUZE*. Editions Montparnasse. [DVD].
- Claire Pernet et Pierre-André Boutang.
- Duras, M. (1993) *Escribir*. TusQuets Editores S.A.
- Foucault, M. (2005) *La hermenéutica del sujeto*. Akal.
- Hölderlin, F. (2008) *Las grandes elegías*. Hiperión.
- Infobae (10 mayo 2021) *Expresiones artísticas en las marchas durante el Paro Nacional en Colombia*. Infobae. <https://www.infobae.com/america/colombia/2021/05/10/expresiones-artisticas-en-las-marchas-durante-el-paro-nacional-en-colombia/>
- JEP (2021) *La JEP hace pública la estrategia de priorización dentro del Caso 03, conocido como el de falsos positivos*. <https://www.jep.gov.co/Sala-de-Prensa/Paginas/La-JEP-hace-p%C3%BAblica-la-estrategia-de-priorizaci%C3%B3n-dentro-del-Caso-03,-conocido-como-el-de-falsos-positivos.aspx>



# PROGRESIVO 20 AÑOS

## La familia antioqueña en la construcción de imagen

Laura Granada Arboleda

Kandinski, V. (1979) *De lo espiritual en el arte*.

Premia Editora de libros S. A.

Maillard, C. (2021) *La razón estética*. Galaxia Gutenberg.

Nancy, J. L. (2021) *Cruor*. Ed. Galilée.

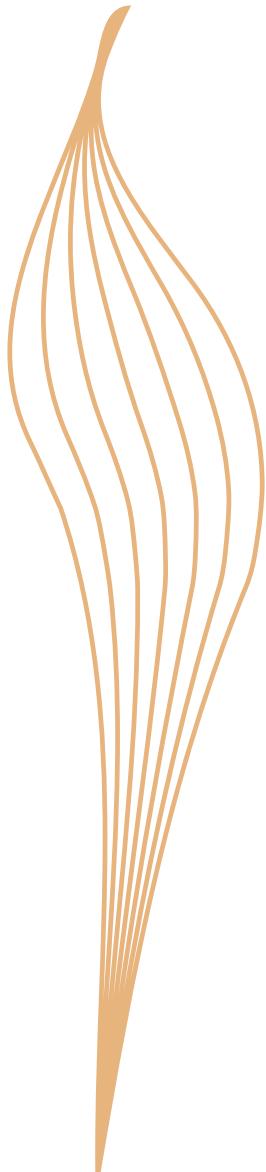
Nancy, J. L. (2001) *La comunidad desobrada*. Arena Libros.

Pardo, J. L. (2011) *Estética de lo peor*. Barataria, Pasos perdidos.

Piglia, R. (23 septiembre 2013) *Borges, por Piglia - Clase 3 - 21-09-13 (1 de 4)*. Video. [Youtube]. <https://www.youtube.com/watch?v=SA2o7QEEx7Lk&t=266s>

Sabina, J. (2008) *Más de cien mentiras. Canción*. [Youtube] <https://www.youtube.com/watch?v=lpQkAEcexqw>

Zizek, S. (2002) *Welcome to the dessert of the real*. Verso.



El presente proyecto de investigación-creación se encuentra en el campo de la fotografía en donde se plantea la influencia de las costumbres y creencias de algunas familias antioqueñas de los siglos XX y XXI, en la construcción de imágenes de diferentes artistas, y, a su vez, de qué manera esta influencia se ha visto permeada por diversas experiencias socioculturales.

## Introducción

A lo largo del desarrollo de las expresiones de las artes visuales se logra ver el entrelazado social, cultural y emocional que tiene la familia en los procesos creativos, es en este sentido que mi interés por este tema de investigación se centra en la familia y la ubico como fuente de inspiración en el desarrollo de mi carrera como fotógrafa.

En relación con la imagen, las experiencias vividas en familia han creado una percepción de lo cotidiano que influencia potencialmente la creación de obras artísticas; Susan Sontag menciona que, en el mundo real, algo está sucediendo y nadie sabe que va a suceder. En el mundo de

<sup>1</sup> “Egresada del programa de fotografía de la Fundación Universitaria Bellas Artes

la imagen, ha sucedido y siempre seguirá sucediendo. Relaciono entonces esta premisa con la familia, como una de las primeras instituciones para la socialización que ha sucedido y siempre seguirá sucediendo, es decir que en este sentido siempre tendrá un papel de capital importancia en la generación de imágenes y de obras que sucedieron y seguirán sucediendo.



Figura 1 serie Desabrigar

Siempre he pensado que los integrantes que componen mi familia han potenciado mis procesos creativos, ya sea desde una enseñanza o una frase

característica fuera de contexto, pero llena de cotidianidad. Crecí en una familia con creencias y costumbres muy propias de la cultura antioqueña, desde esta mirada he venido desarrollando un estilo visual característico de la región y el hogar. Es allí en donde encuentro que mi percepción de imagen está ligada a experiencias vividas en la familia y a su vez, me han motivado a crear una imagen de cada momento, construyendo escenas que valoran la intimidad y el hogar.



Figura 2 serie Desabrigar

En el Departamento de Antioquia se distinguen muchas costumbres

familiares que han perdurado a lo largo de las generaciones, aportando a la construcción social y cultural; muchas de estas están ligadas a los gustos gastronómicos, a las estéticas de consumo, al uso de plantas y de todo tipo de formas simbólicas fácilmente asociadas a las costumbres heredadas. Sontag (1977) menciona que cuando cambia la noción de realidad, también cambia la imagen y viceversa (p.156). Es de este modo que podríamos decir que la imagen puede abarcar todo lo que se observa y es procesado en la mente de cada persona de acuerdo con las nociiones que han creado según sus costumbres ycrianzas.

Los recuerdos de infancia son potentes para los procesos creativos de los artistas. Ruven Afanador es un prestigioso fotógrafo de moda colombiano que se caracteriza por la elegancia y el glamour que sobresalen en sus trabajos, siendo además su mayor fuente de inspiración .

los recuerdos de infancia y la



Figura 3 serie Desabrigar



Figura 4 serie Desabrigar

crianza por parte de sus padres y hermanas en su ciudad natal Bucaramanga. Su trabajo también está fuertemente influenciado por el rol de la mujer en su familia, la madre es quien inspira su libro fotográfico más famoso: Mil Besos, 2009, con el cual ha ganado reconocimiento mundial.

Así mismo, en el caso de la

pintura, Francisco Antonio Cano está influenciado fuertemente por las enseñanzas de su padre, un reconocido artesano de la época, y por su pueblo de origen Yarumal, gracias a estas costumbres, Cano se inspiró en la identidad de



Figura 6 tomada de Google imágenes

su país y región para crear sus piezas artísticas, como lo es una de sus obras más reconocidas "Horizontes" en donde expresa la llamada Colonización antioqueña.

Es de esta manera como la construcción de imagen se ha visto permeada de cierta forma por las enseñanzas recibidas de nuestras familias, y por condiciones culturales aprendidas en nuestros lugares de origen. Vale la pena



Figura 5 tomada de Google imágenes

mentionar que la cultura está en constante transformación, al igual que las formas de crianza, en esa medida, las imágenes que producen las pautas de crianza también se van modificando.

*"La necesidad de vivir en familia que tiene el ser humano se acrecienta ante el carácter eminentemente psicológico que tiene la relación niño-adulto durante todo el proceso en el cual crece y deviene la personalidad"*

La inspiración o influencia que tiene la familia en el creador y en su proceso creativo está ligada a diversos detonantes emocionales, hay experiencias que al ser vividas dentro de una cotidianidad

familiar no están absueltas de momentos tensos y asuntos no resueltos en la familia, es decir que estas experiencias pueden estimular otras posibilidades de creación como también pueden retroceder algunos procesos creativos.

Las imágenes que se crean en la cabeza de las personas tienen sentido para ellas, pero para otros no, sucede igual con las imágenes fotográficas, estas son capaces de usurpar la realidad, Susan Sontag dice que la fotografía no es solo una imagen o una interpretación de lo real, también es un rastro directo de lo real. Entonces ¿de qué manera las realidades están construidas?, ¿por creencias y costumbres o por las imágenes que se crean en la cabeza a partir de otras realidades que se observan?, la respuesta es que estamos en una constante creación de realidades a partir de imágenes y viceversa, compuestas por creencias y costumbres que nos han moldeado la forma de ver. Este es el papel fundamental de la fotografía, mostrar esas realidades

en imágenes que el autor ha creado en su cabeza basándose en un concepto que no en su totalidad estuvo influenciado por la crianza de su familia.

En el mismo sentido Susan Sontag ubica la fotografía como un rastro directo de lo real, conocer la influencia de la familia en la construcción de imagen es importante a nivel social porque tenemos las primeras bases de crianza como inspiración para crear

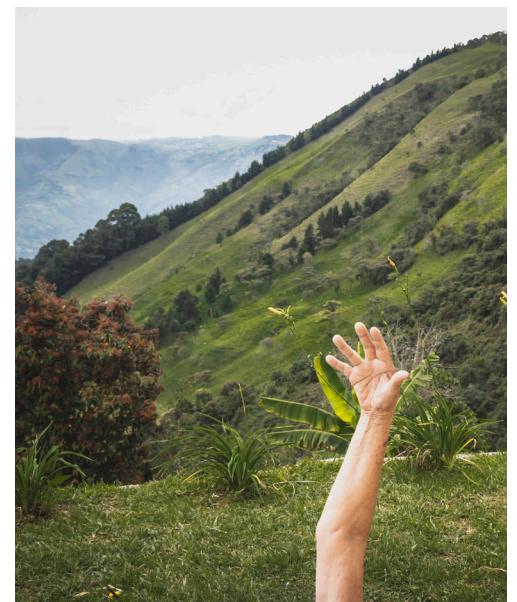


Figura 7 serie Desabrigar

imagen, teniendo en cuenta que la familia es el lugar de múltiples influencias educativas y lo más cercano a lo real en las experiencias de la vida.

*“En la fotografía hay una realidad tan sutil que llega a ser más real que la realidad”. Alfred Stieglitz*

La pregunta central de la investigación conlleva una serie de consultas en cuanto a la imagen, esta teoría es la base central de mi trabajo para identificar las diferentes percepciones de imagen que tienen las personas, son basadas en experiencias de crianza, pero también fundamentadas en unas teorías que explican más a fondo el por qué esa experiencia es tan importante.

## La imagen

*“Siempre se ha interpretado la realidad a través de las relaciones que ofrecen las imágenes” (Sontag, 1977)*

Sontag plantea un mundo de dualidades entre lo que es real

y lo que ofrece una imagen y a su vez, reconocidos filósofos como Platón han cuestionado la dependencia de la imagen en lo real dado que la política y la religión en la antigüedad no crearon **deserciones** suficientes a favor de lo que es real; es por esto por lo que, en la modernidad, el crédito que ya no podía darse a realidades entendidas en forma de imágenes, sino que se daba ahora a realidades tenidas por imágenes, es decir, ilusiones. Es a partir de esto que me cuestiono sobre la veracidad que tienen las imágenes que mi realidad ha creado.

El mundo en el que habitamos está completo de imágenes compuestas por diferentes realidades en donde cada una conlleva una serie de experiencias vividas, que han modificado la percepción del ver; es entonces que llego a la premisa de que no hay realidad más real que la propia y que no hay imagen más veraz que la que se ha creado en la cabeza de cada uno a partir de la realidad en la que habita. “La imagen es verdadera en cuanto se asemeja a algo real, falsa pues

no es más que una semejanza”. Se entiende entonces que la imagen fotográfica se asemeja más a lo real que una pintura, dado que la fotografía es una copia de la realidad y la pintura es una representación de esta (Feuerbach, citado por Sontag, 1977).

Feuerbach plantea que lo real persiste inmutable e intacto, mientras que solo las imágenes han cambiado, pero también existen las nociones sobre estos conceptos las cuales pueden alterar su estado, cuando cambia



Figura 8 serie Desabrigar

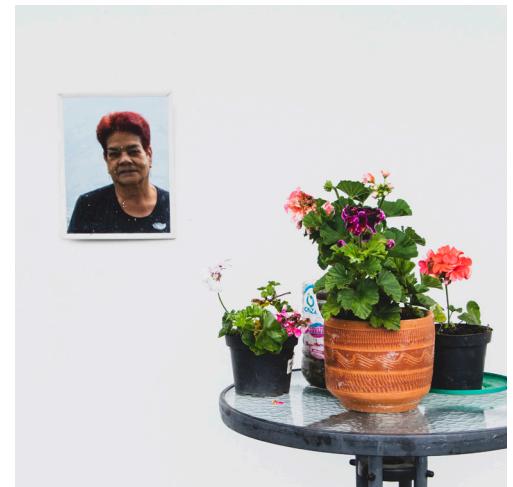


Figura 9 serie Desabrigar

la noción de realidad, también cambia la noción de imagen y viceversa. Podríamos decir que a partir de esto se puede vivir en un mundo de imágenes y en uno de nociones, estas últimas simplemente funcionan como complemento de la otra, pero ¿qué sería de una realidad sin la premisa de la duda? Considero que las ilusiones también son realidades puesto que la única modificación que tendrá es si la misma persona vive una nueva experiencia o crea una nueva ilusión, que posteriormente será validada como la imagen final.

En la modernidad se abarcan conceptos como el producir y consumir imágenes; esto se refiere a que las imágenes ahora poseen un poder extraordinario en lo que determinamos como realidad y se convierten indispensables en diferentes campos sociales de cada país, como lo son la economía y estabilidad política. Refiriéndonos específicamente a la imagen fotográfica, se entiende entonces que a través de las fotografías también establecemos una relación de consumo con los momentos que forman parte de nuestras experiencias (Sontag, 1977).

A partir de lo anteriormente mencionado, considero que el mundo de las imágenes se ha visto influenciado por diversas realidades que habitan en la cabeza de cada individuo, dichas realidades se modifican según el círculo social, familiar y cultural en que habita la persona. La imagen es tan real como lo es la realidad que muestra una imagen.

## La familia como base de todo

La familia es la instancia de intermediación entre el individuo y la sociedad; constituye el espacio por excelencia para el desarrollo de la identidad y es la primera fuente de socialización del individuo. Es en la familia donde la persona adquiere sus primeras experiencias, valores y concepción del mundo (Valladares, 2008)

¿Cuántas familias se podrá tener en la vida?, no creo que haya una respuesta exacta si no se conoce con claridad que tan veraz es la realidad del otro si no es la misma de uno; pero hay algo en lo que se puede estar más seguro, y es que hay una familia que ha influido en la construcción de cada persona como ser social y cultural. Esta es la familia que Valladares menciona en la frase anterior, en donde el individuo adquiere sus primeras experiencias y valores que lo conllevarán a una percepción de mundo.

La estructura familiar de una persona está compuesta por diferentes experiencias que abarcan un mundo de creencias y costumbres, estas se van

modificando de acuerdo con las épocas y la forma en como cada ser las interpreta para su vida. Cualquier cambio que esta estructura atraviese, pueden generar nuevas creencias y costumbres en donde los integrantes de cada familia adquieran unos nuevos roles de adaptación al cambio, en los cuales también pueden causar diferentes niveles de malestar dentro del núcleo familiar (Baena, 2021).



Figura 10 serie Desabrigar

En este caso expongo una de las experiencias de mi abuela, una mujer que creció sin un buen ejemplo de padres y con unos cuantos hermanos que iban apareciendo en su vida. El deber

de ella era aprender de todo para poder trabajar y llevar un buen sustento para su hogar, durante este proceso aprendió el rol de madre, hermana menor y mayor al mismo tiempo, y dado que no tuvo el acompañamiento de sus padres, convirtió esta razón en una costumbre que afortunadamente no se fue heredando.

“La imbricación de roles es una de las fuentes de conflicto más recurrente en las familias del corregimiento de San Cristóbal” (Baena, 2021). En general, los roles podrían ser el eje de cada estructura familiar puesto que, aunque estén compuestos de una base con madre, padre e hijos, no todos ejercen el mismo papel, sino que los adecúan de acuerdo con su personalidad y experiencias vividas en cada estructura.

Es entonces que las creencias y costumbres toman un papel fundamental en la construcción de la imagen de las personas; mi abuela percibe el mundo de una forma muy diferente a la mía, pero si no fuera por sus enseñanzas yo no lo

estaría percibiendo en la forma como lo hago, es decir, que todo es un constante recibimiento de lo que es bueno y lo que es malo, a veces las enseñanzas sociales y culturales también nos ayudan a decidir que recibimos y que no. De acuerdo con lo mencionado, las creencias y costumbres no solo están formadas por unas enseñanzas familiares sino por



Figura 11 serie Desabrigar

unas construcciones sociales que en masa educan a diferentes grupos de personas formando así, la cultura.

### Conociendo la imagen del otro

En este apartado realizo entrevistas a diferentes artistas en donde profundizo sus experiencias familiares e intento que ellos las relacionen con sus piezas artísticas. En estos encuentros creo una charla amena en donde los entrevistados no solo están respondiendo preguntas, sino que están recordando momentos importantes con su familia y creaciones de obras artísticas.

La percepción de imagen de Isabella está ligada a ciertas características heredadas de sus padres; por parte de su madre está el lado apasionado en donde aprendió que cada acto debía hacerlo de corazón y con bondad. Y por parte de su padre está la inteligencia para desenvolverse socialmente. Isabella considera que ser artista no es fácil y hay mucha timidez en el campo, pero su padre ha sido quien la ha ayudado a afrontar estas situaciones. Esta artista también considera a la familia como un elemento fundamental en su construcción de obras y por lo tanto de imagen: “*familia es quien yo quiero y no quien tiene mi apellido,*

*es quien me hace sentir esa tranquilidad que me hace sentir mi mamá, aunque dicen que uno no encuentra lo mismo, eso sí se encuentra, familia es quien me genere calor y tranquilidad”* entrevista realizada a Isabella Lopera en el 2022. El concepto de familia ha ido evolucionando para Isabella, ella piensa que ahora que ya es adulta, puede construir una relación más real con su núcleo y es allí en donde puede tener más sinceridad que antes.

En sus obras artísticas, se aprecia una Isabella muy familiar, ella expresaba en la entrevista que le gusta inspirarse en sus seres más cercanos y grandes influyentes en su vida, padres, abuelos, tíos y amigos. Aunque dichas obras no hablan explícitamente del concepto de familia, si se evidencia un manejo del tiempo y como este ha sido atravesado por diferentes personas en sus experiencias de vida. Intuyo una percepción de imagen muy ligada a las enseñanzas de sus padres, aunque ahora familia para ella es la persona con la que disfruta estar, los padres moldearon su mirada porque ciertas costumbres heredadas son las que pone en

práctica al momento de crear sus obras, la pasión de la madre y la inteligencia del padre.

La percepción de imagen de José está conformada por una serie de influencias no solo familiar sino también audiovisual y artística. En su familia le enseñaron la importancia de tomar el riesgo sin miedo a nada, es por esto por lo que José es una persona que ama los restos y si no los puede alcanzar busca la manera por más difícil que sea alcanzarlo.

Identifico en José una imagen muy extrovertida, con diversos altibajos que tal vez muchas personas han vivido, pero por la personalidad de él, se ven un poco más expuestos; esta imagen también es divertida, a pesar de que no habla específicamente de su familia en las obras, ellos están presente en los procesos de creación gracias a las enseñanzas de perseverar y seguir tomando riesgos. “*Mi familia ha cambiado mi percepción de imagen a una forma más propia, antes tenía una percepción colectiva y con el pasar el tiempo ha ido cambiando a algo más personal*” Entrevista realizada a

José Calderón en el 2022.

Juan Carlos Vélez es un fotógrafo comercial con una extensa experiencia que le ha permitido enseñar sus conocimientos a diferentes aprendices en el campo del arte. Una persona muy influenciada por el arte desde pequeño ya que su padre le regaló a los dos años cartulina negra con témperas para que pintara y expresara lo que sentía. Su madre le enseñó lo básico para ser autosuficiente y valerse por sí mismo, pero es su padre el mayor influyente en toda la construcción de imagen artística. Juan expresaba en la entrevista que a pesar de que su padre fue maestro de obra, tenía una estética de captura de imagen muy peculiar, el cual lo llevó a estudiar fotografía y diseño. Uno de sus mayores referentes es el álbum familiar en donde se encuentran fotos tomadas por su padre y con un encuadre perfecto, entonces él aprendió ese cuidado por el detalle y lo ha venido aplicando en todos sus trabajos fotográficos. Con respecto al concepto de familia,

Juan considera que hoy en día no hay familia.

*"Las familias verdaderas y bonitas fueron la de nuestros padres, nosotros no estamos hechos para la familia, a nadie lo han preparado para la familia, anteriormente había unos valores morales y éticos más fuertes, ahora hemos perdido eso, más allá de los roles, hemos perdido la capacidad de ver a futuro y comprometernos 100% con lo que queremos hacer"* Entrevista realizada a Juan Carlos Vélez en el 2022.

Juan Carlos expresa que la mayor influencia de su familia es que lo ha dejado ser libre, aparte de ciertas costumbres que le heredaron, la libertad le ha permitido estudiar lo que le hace feliz y ser independiente en un campo que disfruta y le da buenos frutos. Es a partir de estas apreciaciones mencionadas que identifico en Juan Carlos una imagen muy madura que ha atravesado diversas

situaciones que han aportado en esa construcción diaria de vida, su imagen está ligada a unas duras experiencias que le han permitido

observar desde otras perspectivas y poder seguir avanzando.

### Mi imagen

Construyo una imagen a partir de lo aprendido en el núcleo familiar, pero, además, me he nutrido de diferentes imágenes que conllevan otro tipo de realidades. Tengo la característica de ser una persona que ayuda con frecuencia a las demás personas, y fruto de esto he moldeado una percepción de imagen más empática con respecto a situaciones ajenas a las mías. Entender que todos percibimos diferentes realidades me ha fortalecido el carácter en cuanto a la justificación de mis creaciones artísticas, las obras tienen una función de comunicar lo que el autor quiere expresar, es por esto por lo que tengo en cuenta las diferentes experiencias con las personas para poder llegar a su entendimiento.

La empatía por los demás está construida de diversas creencias y costumbres que se fueron heredando de generación en

generación, la comprensión de las diferentes problemáticas personales es una cualidad en general que abarca también otro tipo de valores fundamentales en la familia, algunos de estos son escuchar al otro, tener paciencia, planificar bien los cronogramas, tener respeto por los demás, hacer las actividades con amor y ser educado en todo momento.

Anteriormente las familias sufrían fracturas trascendentales, ya hubieran sido por cuestiones económicas o abandono de algún familiar, es por esto que la solución más práctica



Figura 12 serie Desabrigar

era la separación y rehacer la vida en otro lugar con mejores condiciones de vida en las cuales tuvieran un trabajo digno; estas experiencias no están muy lejanas de mi familia, la empatía la he venido utilizando en mis creaciones principalmente por la figura incondicional que tiene mi abuelo paterno en la familia, su ejemplo de vida ha sido muy importante para el entendimiento de muchos integrantes, incluso él vivió situaciones similares en donde su principal objetivo del día a día era trabajar para satisfacer las necesidades propias y las de su madre. Este ejemplo lo enseñó a mi padre con el fin de que pudiera autosostenerte y ayudar en las necesidades económicas del hogar, no obstante a esto, llevo alrededor de 4 años construyendo una carrera profesional de fotografía, en donde intento plasmar situaciones similares y tener como objetivo principal causar una reacción emotiva en mi abuelo. Es de esta manera que mi familia ha influido en la construcción de imagen, no solo es en mi forma de percibir el mundo sino en la

creación de narrativas para mis obras fotográficas.

## CONCLUSIONES

Las familias han heredado ciertas creencias y costumbres que de acuerdo con el contexto social en el que se encuentran los integrantes, son aceptadas o modificadas acorde con sus necesidades; entre estas se encuentran la pasión por el trabajo, el cuidado por cada detalle y la perseverancia; estas enseñanzas no solo son aplicadas como inspiración en el proceso creativo de los artistas o en sus narrativas, sino en la cotidianidad de cada individuo y las implicaciones sociales que este conlleva.

La construcción de imagen se ha



permeado por distintas teorías que

exponen el concepto de la realidad como principal influyente en la percepción de imagen, es debido a esto que, como resultado final de este apartado en la investigación, se obtiene una diversidad de realidades interpretadas de acuerdo con las experiencias que cada persona vivió en espacios determinados, es decir, que toda realidad es real y todo lo que se ve son imágenes.

El punto diferencial de cada percepción de imagen está en las diversas crianzas que influyeron en dicha construcción, las personas tienen una imagen modificada según la vivencia del día y día, y las costumbres heredadas por sus familias. Por ejemplo, mi imagen está sustentada en una realidad influenciada por la compañía y calor de mi familia, es debido a esto que las próximas imágenes que construiré tendrán un toque cálido y pacífico que irán cambiando según la forma en cómo me sienta y el espacio en el que me encuentre.

Como resultado de las encuestas

con los diferentes creadores visuales, se obtiene una influencia frecuente de la familia en los procesos de inspiración para las obras artísticas, cada vez que el autor pensaba en que el proceso era muy difícil, pensaba en sus padres y en el acompañamiento oportuno para motivar y seguir apoyando pese a cualquier adversidad.

En conclusión, la familia ha influido en la construcción de imagen en todas las maneras posibles.

## “Serie fotográfica Desabrigar”



Figura 15 serie Desabrigar



Figura 18 serie Desabrigar



Figura 21 serie Desabrigar



Figura 14 serie Desabrigar



Figura 17 serie Desabrigar



Figura 20 serie Desabrigar



Figura 23 serie Desabrigar



Figura 16 serie Desabrigar



Figura 19 serie Desabrigar



Figura 22 serie Desabrigar



Figura 25 serie Desabrigar



Figura 24 serie Desabrigar

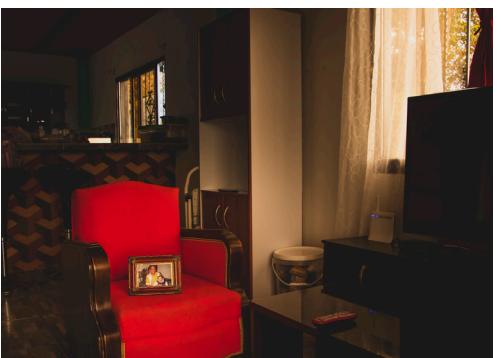


Figura 27 serie Desabrigar



Figura 26 serie Desabrigar



Figura 28 serie Desabrigar



Figura 29 serie Desabrigar



Figura 30 serie Desabrigar

## Referencias

Aleph. (2021) “Qué es una imagen ejemplos? <https://aleph.org.mx/que-es-una-imagen-ejemplos>

Artishock. (2020) “Sobre la fotografía” de Susan Sontag. Revista de arte contemporáneo.

<https://artishockrevista.com/2020/08/17/sobre-la-fotografia-susan-sontag-exposicion/>

Baena Muñoz, D (2021) “Abuelas al cuidado: un análisis de los cambios en las estructuras familiares del corregimiento de San Cristóbal (Medellín)” capítulo 6. Trabajo de Grado para obtener el título de Antropólogo. [https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/19181/4/BaenaDaniel\\_2021\\_AbulasCuidadoAnalisis.pdf](https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/19181/4/BaenaDaniel_2021_AbulasCuidadoAnalisis.pdf)

Entrevistas a los artistas Isabella Lopera, José Calderón y Juan Carlos Vélez, 2022.

Gutiérrez de Pineda, V. (1968) “Familia y Cultura en Colombia” <https://asc2.files.wordpress.com/2008/07/pages-from-59360954-gutierrez-de-pineda-virginia-familia-y-cultura-en-colombia-2.pdf>

Museo Nacional de Colombia. “Francisco Antonio Cano”.

<https://www.museonacional.gov.co/sitio/cano/cano.html>

Serie “Desabrigar” Autora: Laura Granada Arboleda, 2022.

Sontag, S. (1977). “Sobre la Fotografía, ensayo: El mundo de la Imagen” [https://monoskop.org/images/7/77/Sontag\\_Susan\\_Sobre\\_la\\_fotografia.pdf](https://monoskop.org/images/7/77/Sontag_Susan_Sobre_la_fotografia.pdf)

Valladares González, A. (2008). “La familia. Una mirada desde la Psicología”.

Medisur <http://www.medisur.sld.cu/index.php/medisur/article/view/402/319>

Wikipedia, la enciclopedia libre. (2021). “Francisco Antonio Cano”. [https://es.wikipedia.org/wiki/Francisco\\_Antonio\\_Cano](https://es.wikipedia.org/wiki/Francisco_Antonio_Cano)

Wikipedia, la enciclopedia libre. (2021). “Ruven Afanador” [https://es.wikipedia.org/wiki/Ruven\\_Afanador](https://es.wikipedia.org/wiki/Ruven_Afanador)

# PROGRESIVO 20 AÑOS

## Más que tiempo. De la reflexión académica a la exhibición virtual

Natalia Arroyave Mesa<sup>1</sup>

José Ruiz Peláez<sup>2</sup>

Esteban Gutiérrez Jiménez<sup>3</sup>

Más que tiempo es una propuesta expositiva diseñada para Internet que utiliza el metaverso y herramientas de código libre como plataformas de exhibición. Esta creación colectiva, en la que participan cinco autores, surge como resultado final de la asignatura *Arte digital en la esfera pública* de la Maestría en Artes Digitales ITM. Cada uno de los creadores fue responsable del desarrollo de una pieza artística y de su representación en un espacio web característico, construyendo posteriormente un escenario común que las sumó e integró a partir de la reflexión en torno al sentido del tiempo.

### Introducción

Los procesos digitales transformadores de la realidad tecnológica y cultural actual propician espacios virtuales reflexivos y artísticos de experimentación, capaces de favorecer experiencias creadoras novedosas. Tal es el caso de *Más que tiempo*; una propuesta de arte

<sup>1</sup>Médica, Magíster en Salud Pública, estudiante de la Maestría en Artes Digitales del ITM.

<sup>2</sup>Maestro en Artes plásticas, estudiante de la Maestría en Artes digitales del ITM.

<sup>3</sup>Artista e investigador, Doctor en Arte y Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, coordinador de la Maestría en Artes digitales del ITM.

digital que aprovecha las nuevas herramientas de interacción en línea, con motivo de un ejercicio académico que logra otorgar materialidad digital a las diversas reflexiones de un grupo de estudiantes provenientes de diferentes áreas del conocimiento. Ver Figura 1.

en Artes Digitales ITM, esta exhibición se sirve de dos aplicativos gratuitos que enlazan los contenidos académicos y reflexivos con la vivencia sensible: la plataforma *Spatial*<sup>4</sup>, por un lado, alberga las diferentes atmósferas tridimensionales que contienen cada una de las creaciones, mientras que el sitio web *P5*<sup>5</sup>, reúne los detalles técnicos de cada experiencia. De esta manera, el *interactor* que desee visitar la muestra, puede ingresar a la sala común valiéndose de un avatar, para viajar desde allí a cada una de las creaciones, las cuales se hayan comunicadas por diversos portales que facilitan la navegación sin un orden preestablecido.



Figura 1. Exhibición digital *Más que tiempo* de los estudiantes de la Maestría en Artes Digitales ITM.

Gestada al interior de la asignatura *Arte Digital en la Esfera Pública* de la Maestría

<sup>4</sup>Plataforma en línea para el desarrollo de entornos tridimensionales, disponible en: <https://www.spatial.io/>

<sup>5</sup>Plataforma en línea para el desarrollo de aplicaciones interactivas, disponible en: <https://p5js.org/>

### El concepto versátil de tiempo

El tiempo: ¿un sistema de medición, una magnitud física, un conjunto circular de repeticiones, una frecuencia de movimientos periódicos o una variable utilizada

para delimitar a otras? Ya sea que lo defina la física, la mecánica o la historia, hablamos siempre de una medida que puede ser fraccionada y describir con valores numéricos. Pero aun utilizando las mismas convenciones de las ciencias, el tiempo no significa lo mismo para Juan, José, Natalia, Daniel o Sebastián, sobre todo al incorporar abstracciones frente al concepto desde cada una de sus visiones personales. En sus producciones virtuales, estos creadores reflexionan en torno a las diferentes acepciones del tiempo, encontrando un lugar común en su potencial transformador.

El tiempo puede representar un viaje nostálgico ligado a elementos y espacios físicos como en *El Multiverso de mis años maravillosos* de Juan David Acosta, quién se concentra en las múltiples memorias que conserva el espacio doméstico y la manera en la cual el contacto con los diversos objetos que guarda, permite viajar a épocas previas, aportando a la comprensión del

impacto de esas vivencias en la identificación de los miembros de una familia, mientras permanecen como lugares comunes que los siguen vinculando en el presente.

Pero el tiempo también puede ser un componente esencial en la elaboración de procesos cognitivos especializados, como la manera en la cual se consolidan los recuerdos y posteriormente es posible, no sólo su evocación, si no su propia transformación. Este es el punto de partida de José Ruiz en su creación *Ventana del recuerdo*.

En la mecánica de rentabilidad vigente, el tiempo es además una moneda de intercambio que restringe la existencia misma y la somete a un ritmo interminable de tareas cada vez más veloces y huecas, en cuyo discurso se incluyen labores analíticas antaño tan trascendentales como el acto médico, tema esencial de *Sísifo* de Natalia Arroyave.

El tiempo, por otro lado, en la avidez de sucesos capitalizables que se convierten en primicias,

se transforma en un artificio de autoridad a través del cual es factible la manipulación de un conjunto de espectadores, punto de partida de Daniel Bustamante en su trabajo *TV.news*.

Por último, el tiempo es un componente del espacio que determina y cambia los elementos sonoros identitarios que caracterizan los lugares de habitación y tránsito, motivación inicial de Sebastián Benjumea en la caracterización de sus *Paisajes sonoros de las laderas de Medellín*.

A continuación, se presentan las propuestas creativas de la exhibición en línea *Más que tiempo*, una muestra que busca expresar la maleabilidad del tiempo como concepto y experiencia. Cada obra, acompañada de su texto curatorial, configura un caso de estudio y una aproximación particular a la experiencia humana en donde el tiempo se desenvuelve en ritmos diferentes: desde la aceleración de los

medios de comunicación, hasta su desintegración en la memoria.

### **El Multiverso de mis años maravillosos: El tiempo como contenedor de memorias**

La casa en la que transcurre la infancia, la adolescencia o la juventud, se convierte a menudo en un escenario poblado de relatos en los cuales, los objetos que la ocupan no son ya elementos materiales útiles o decorativos, sino monumentos mentales capaces de disparar todo tipo de recuerdos y de trasladarnos a la época ligada a tales sucesos. La casa puede cambiar, pero mantiene su esencia y su faceta de preservación de la historia de un individuo o de toda una familia, aportando además pistas para entender sus dinámicas propias.

Esta creación se pregunta por el valor de los recuerdos que guarda la casa en forma de herramientas, instrumentos, enseres y artículos de todo tipo y función, así como

por la potencialidad de estos de recrear historias pasadas de trascendencia individual y colectiva, encapsulando momentos capaces de perdurar, conectar y estrechar lazos entre varias personas.

El tiempo de esta creación se manifiesta en la nostalgia por lo que fuimos y volvemos a ser alrededor de las memorias que permanecen en la materia, tal y como puede apreciarse en las Figuras 2 y 3.



Figura 2. Creación digital *El Multiverso de mis años maravillosos* de Juan David Acosta.



Figura 3. Creación digital *El Multiverso de mis años maravillosos* de Juan David Acosta.

### Ventana del recuerdo: El tiempo como remembranza

La construcción de la memoria es un proceso complejo que involucra dimensiones biológicas (*sinapsis neuronal*), semánticas (conocimientos generales sobre las cosas del mundo) y autobiográficas (vivencias personales) y que está supeditada por el tiempo como factor capaz de consolidar la información almacenada, ordenar y clasificar

los recuerdos, condicionar su importancia, determinar su nitidez o influir en su distorsión u olvido (Conway y Howe, 2022).

Esta creación reflexiona en torno a las temporalidades coexistentes en la remembranza: el tiempo objetivo que transcurre y se puede medir, afectando la memoria en términos biológicos y psíquicos; el tiempo subjetivo o percibido por cada individuo, con todos los matices propios de su forma única de ver y entender el entorno; pero, sobre todo, el *tiempo liminal* (Goffman, 1997), que constituye el umbral entre el antes y el ahora: un punto intermedio sin lugar específico que el artista denomina el *tiempo del recuerdo*.

En consonancia con la propuesta anterior, esta creación se centra en la capacidad de recordar, pero se detiene en las variables que determinan la formación del recuerdo en sí y condicionan sus expresiones en la memoria. Ver Figuras 4 y 5.

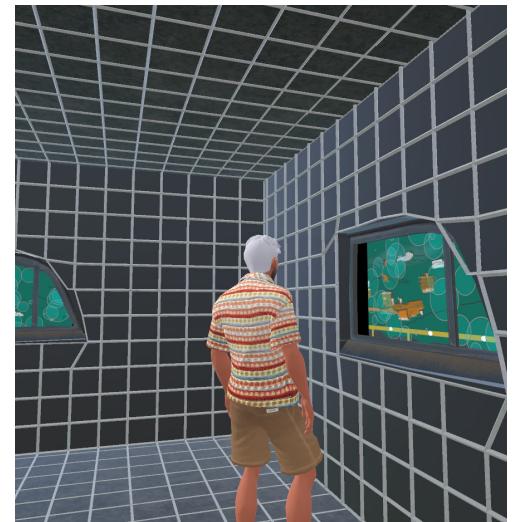


Figura 4. Creación digital *Ventana del recuerdo* de José Ruiz.



Figura 5. Creación digital *Ventana del recuerdo* de José Ruiz.

## **Sísifo: El tiempo como límite**

En un mundo en el cual la productividad se ha convertido en un mantra, se propende por realizar un número cada vez mayor de actividades para sacar un mejor provecho del tiempo de trabajo, o de estudio, o de vida, lo que no necesariamente redundá en mayor calidad o eficiencia. Un buen ejemplo de ello es el ejercicio médico, limitado por el sistema colombiano a una interacción de *20 minutos* en los cuales se pretende resolver un problema de salud, que deja de lado de forma rotunda toda la lógica de un acto instaurado hace más de veinticinco siglos y que entraña ideales de vocación y servicio, que el contexto actual desdeña y señala de obsoletos (Hipócrates, s.f.).

El médico colombiano es un Sísifo atrapado en el sinsentido de una labor que desempeña sin esperanza y a toda velocidad, sin hacer diferencia en el mundo (Camus, 2021). Cada día deja rodar la piedra treinta veces para

volverla a arrastrar cuesta arriba sin haberla apenas afectado – en un turno de ocho horas se deben atender treinta pacientes, uno cada veinte minutos-. La medicina en Colombia constituye la desesperanza hecha labor, pero agravada, además, por la premura de un tiempo que jamás le alcanza.

El tiempo en *Sísifo* (Ver Figuras 6 y 7), es un presente que se agota a sí mismo y agota a quienes deben banalizar un quehacer milenario que solía ser primordial.



Figura 6. Creación digital *Sísifo* de Natalia Arroyave.

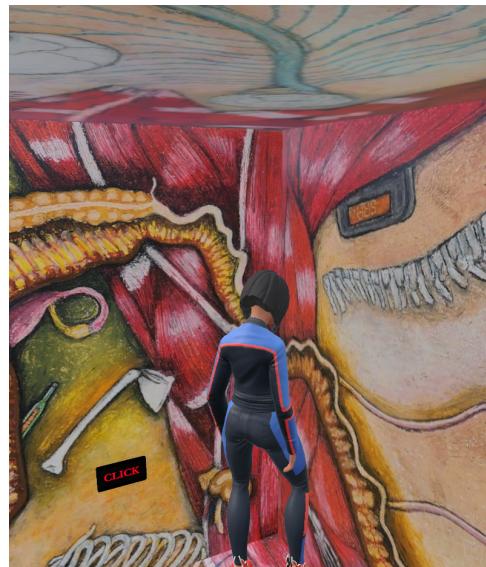


Figura 7. Creación digital *Sísifo* de Natalia Arroyave.

## **TV.news: El tiempo como manipulación**

En contraste con el pasado -tiempo que ya ocurrió y pudo haber perdido significado-, y con el futuro -aún imaginario-, convenimos en llamar presente a ese momento efímero en el que suelen ocurrir múltiples sucesos que, en función de su actualidad, tienden a interpretarse como reales e indiscutibles. Esta es la premisa a partir de la cual los medios de comunicación han

construido el imaginario colectivo de que, al difundir las noticias en vivo o en *tiempo real*, están transmitiendo de forma objetiva y veraz aquello que ocurre en el presente.

El tiempo es entonces un artificio que utilizan los medios para pasar por verdaderas sus construcciones narrativas propias, ya sean subjetivas o amañadas, pero compuestas de forma meticulosa para establecer una opinión determinada en los espectadores.

La protesta social ocurrida en Colombia en 2019 y el tratamiento espectacular y parcializado que hicieron de ella los medios de comunicación nacionales, es el objeto de estudio y reflexión de esta creación, que pretende desvelar los elementos simbólicos utilizados en la manipulación de los acontecimientos y su impacto en la opinión pública.

El tiempo actual, o la presunción de que lo es, hace parte de una narrativa plena de elementos bien cuidados por los medios, para

presentar noticias de realidades desfiguradas, como se puede apreciar en las Figuras 8 y 9.



Figura 8. Creación digital TV.news de Daniel Bustamante.

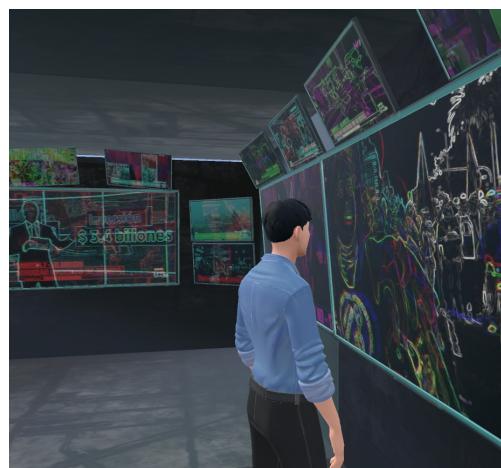


Figura 9. Creación digital TV.news de Daniel Bustamante.

### Paisajes sonoros de las laderas de Medellín: El tiempo como sonido cambiante.

La caracterización de un espacio ya sea natural o habitado por el hombre, no está completa sin la consideración del mensaje sonoro que comunica la geometría del territorio y el lenguaje propio que llega hasta el oído del visitante que lo descifra en virtud de su experiencia auditiva. El sonido, más que una oscilación con propiedades físicas llega a constituir el carácter y la identidad de los espacios que le son propios.

Esta creación se pregunta por los aspectos intangibles y sonoros inherentes a ciertos entornos de la ciudad y la manera en la cual estos se van transformando con el paso del tiempo, moldeando la experiencia cotidiana del mundo e influyendo en las dinámicas humanas, para establecer al sonido como una fuerza que se cuela entre las múltiples capas de lo que somos.

¿Cómo el tiempo altera el espacio?, es parte de lo que intenta descifrar este creador. Ver Figuras 10 y 11.



Figura 10. Creación digital Paisajes sonoros de las laderas de Medellín de Sebastián Benjumea.



Figura 11. Creación digital Paisajes sonoros de las laderas de Medellín de Sebastián Benjumea.

### Conclusiones

Una de las premisas con las que se ideó la muestra, y al pensar más ampliamente, la Maestría en Artes Digitales, es considerar la creación para entornos digitales. Con esto no solo se refiere a digitalizar una pieza existente, sino más bien a tomar un concepto y construir una nueva versión de las obras desde cero, utilizando las herramientas que la tecnología nos proporciona. En el contexto de creaciones para entornos digitales, se habla frecuentemente de versiones de una misma obra, ya que existen diversas formas de visualización e interacción; por lo tanto, se trata de un campo en el que la obra no depende exclusivamente de su materialidad, sino que es una idea que se transforma y se adapta según el entorno en el que se encuentra.

Las creaciones en entornos digitales ofrecen posibilidades que son completamente ajenas a las piezas artísticas en soportes tradicionales. Esto se debe a la naturaleza misma de su

materialidad, que está sujeta a relaciones espaciotemporales de las cuales las creaciones en entornos digitales han logrado liberarse en gran medida. Esta situación se evidencia en *Más que tiempo*, donde la muestra ha estado disponible para ser contemplada, explorada y recorrida desde cualquier ubicación geográfica y sin restricciones de horario, siempre y cuando se cuente con un dispositivo electrónico con acceso a Internet. En ella, los visitantes encontrarán cinco creaciones diferentes reunidas en torno a su propio concepto del tiempo y la manera en la que éste transforma el imaginario que motivó su trabajo.

En la Tabla 1 se presentan los enlaces para visitar la exhibición colectiva en línea:

<b><i>Más que tiempo</i></b> , Medellín, 2023. <a href="https://www.spatial.io/s/Mas-que-tiempo-643de857e51b878c1d9abebf?share=3841139334892818885">https://www.spatial.io/s/Mas-que-tiempo-643de857e51b878c1d9abebf?share=3841139334892818885</a>		
Título	Autor	Enlace web
<i>El Multiverso de mis años maravillosos</i>	Juan David Acosta	<a href="https://www.spatial.io/s/Multiverso-de-mis-anos-maravillosos-643f68721f784137842a86e8?share=1157443691630281850">https://www.spatial.io/s/Multiverso-de-mis-anos-maravillosos-643f68721f784137842a86e8?share=1157443691630281850</a>
<i>Ventana del recuerdo</i>	José Ruiz	<a href="https://www.spatial.io/s/Ventana-del-recuerdo-643f4fa5cf98fa889d432732?share=1536368163733634503">https://www.spatial.io/s/Ventana-del-recuerdo-643f4fa5cf98fa889d432732?share=1536368163733634503</a>
<i>Sísifo</i>	Natalia Arroyave	<a href="https://www.spatial.io/s/Sisifo-643c5da788f69f2cc9bf0366?share=1267600406114664349">https://www.spatial.io/s/Sisifo-643c5da788f69f2cc9bf0366?share=1267600406114664349</a>
<i>TV.news</i>	Daniel Bustamante	<a href="https://www.spatial.io/s/TV-NEWS-6441a248504ab4cfoa9feb9c?share=6732541657093183963">https://www.spatial.io/s/TV-NEWS-6441a248504ab4cfoa9feb9c?share=6732541657093183963</a>
<i>Paisajes sonoros de las laderas de Medellín</i>	Sebastián Benjumea	<a href="https://www.spatial.io/s/Inmersion-sonora-643f1be2fid4ef8a79dd5193?share=411468893913648578">https://www.spatial.io/s/Inmersion-sonora-643f1be2fid4ef8a79dd5193?share=411468893913648578</a>

Tabla 1. Ficha técnica de la exhibición *Más que tiempo*.

## Referencias

Camus, A. (2021). *El mito de Sísifo* (1.a ed.). Penguin Random House Grupo Editorial.

Conway, M., Howe, M. (2022). *Memory construction: a brief and selective history*. MEMORY2022, VOL. 30, NO. 1, 2-4. <https://doi.org/10.1080/09658211.2021.1964795>

Goffman, E. (1997) *La presentación de las personas en la vida cotidiana*. Amorrortu editores.

Hipócrates (s.f.). *Aforismos y sentencias*. Biblioteca El libro total Prisma. <https://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=6857>



# PROGRESIVO 20 AÑOS

## La música como vehículo evidenciado a través del ritual de toma de Ayahuasca<sup>1</sup>

Sofia García Cárdenas<sup>2</sup>

Figura 1. Música y medicina, ceremonia de ayahuasca



La música ha sido vista y utilizada con diversos fines en las sociedades y grupos humanos; es un fenómeno sociocultural y como tal es evidencia de distintas estructuras del pensamiento y de los códigos con los cuales entendemos y afrontamos el mundo.

<sup>1</sup>Este artículo es el resultado final del proceso académico realizado en la asignatura Epistemología en la Fundación Universitaria Bellas Artes en el semestre 2019-2

<sup>2</sup>Estudiante del pregrado de Música con énfasis en piano de la Fundación Universitaria Bellas Artes

Este artículo pretende identificar el rol o los roles que adquiere la música en el ritual de la toma de Ayahuasca y el cómo es percibida por los distintos actores que toman parte en el rito.

### Introducción

La música como fenómeno cultural adquiere diversos roles en las distintas culturas y grupos humanos. El papel que busca estudiar este artículo es el de la música como vía de comunicación, como vehículo posibilitador, como herramienta facilitadora, transmisora y guía. El ritual de la toma de Ayahuasca ha sido realizado por los indígenas, principalmente del Amazonas, desde hace cientos de años. Según Benny Shannon (2011) esta práctica era ejecutada con diversas intencionalidades, que iban desde la toma de decisiones importantes de la tribu y ritos de iniciación hasta ser central en creaciones artísticas y en la trata de los enfermos.

La música no ha sido ajena a esta manifestación cultural. Christina

Callicott (2013), plantea la tesis de que la música es la vía por la cual esta bebida y planta sagrada se comunica con quien la bebe; a través de cantos chamánicos como los Icaros y demás momentos musicales presentes en el rito.

### La soga de los espíritus.

La palabra Ayahuasca proviene de la unión de las palabras quechua aya (espíritu, muerto) waska (soga, cuerda). Esta planta ha sido utilizada por distintas tribus indígenas, siendo central en prácticas religiosas, medicinales y artísticas. Según Benny Shannon (2011), se creía que la Ayahuasca era la fuente del lenguaje, los mitos, las artes y la música. En su artículo titulado Música y Ayahuasca, se refiere a un mito recuperado por el antropólogo colombiano Luis Eduardo Luna. Este mito plantea un mundo oscuro, habitado por seres humanos carentes de inteligencia; según la creencia, al tomar Yagé las sombras comenzaron a tomar forma y detalles; de la planta, transformada en el sol, vino la gente del sol, con diferentes

melodías tocadas en flautas y tambores, cada una de estas se transformó en un nuevo color, iluminando así al mundo, esta sinfonía de colores despertó la comprensión de la gente, creando la inteligencia y el lenguaje, mostrando el mundo tal cual era. Para estas culturas indígenas el Yagé expande la inteligencia y la claridad, armonizando al mundo y a quien lo habita con el espíritu de la cura.

Se evidencia entonces una relación antigua e indispensable entre la música y la Ayahuasca, juntas dan color al mundo, la música es la vía por la cual el Yagé da inteligencia y claridad al ser humano, es la herramienta con la cual crea el lenguaje; analizando el mito podríamos concluir que la música es la primera forma de lenguaje para los indígenas y de ella se derivan las demás lenguas.

## El uso indígena de la Ayahuasca

Luis Eduardo Luna ha dedicado gran parte de su vida profesional



Figura 2. Pintura de Pablo César Amaringo Shuña sobre la Ayahuasca

a la investigación de la Ayahuasca, su uso y significado para las tribus que la han empleado históricamente y las religiones e iglesias, como la iglesia de Santo Daime, que se han conformado en torno a esta planta sagrada.

En su artículo titulado “Indigenous and Mestizo Use of Ayahuasca: An Overview”, Luna (2011) habla de los mitos acerca del origen de la Ayahuasca o Yagé, de los diversos nombres que recibe esta planta y de los usos que ha adquirido para los indígenas. Afirma que este uso sólo puede ser entendido puesto

en el contexto de la espiritualidad indígena. La forma en la que ellos ven el mundo, según sus estudios, está basada en una raíz espiritual presente en todo lo que existe; hay una relación vital entre lo que se ve y lo que no, entre un mundo humano, animal y natural y otro mundo oculto a los ojos lleno de fuerzas inteligentes. Según este artículo, los indígenas sitúan la preservación de su mundo y de quienes lo conforman, en el balance entre estos dos mundos. Para ellos las plantas sagradas facilitan la comprensión de esta relación compleja.

Existen individuos con dones especiales encargados de esta comunicación entre ambos mundos, estas personas adquieren el nombre de chamanes o payés; una de sus herramientas de comunicación con este mundo espiritual es el uso de plantas sagradas como la Ayahuasca. En su artículo, Luna, basado en estudios realizados por el antropólogo colombiano Reichel-

Dolmatoff sobre los rituales Caapi<sup>3</sup>, los hallazgos dividen los rituales de los indígenas Tukano con Ayahuasca en dos, el primer tipo de ritos son los realizados en colectivo; estos involucran cantos, danzas y recitaciones acompañadas por flautas, sonajas, pífanos y otros instrumentos musicales. El autor explica que estos rituales buscan recalcar el origen divino de sus leyes, están presentes también en ceremonias relacionadas con el ciclo de vida como las iniciaciones, entierros y las comunicaciones con los ancestros.

El segundo tipo de rituales que involucran la planta ancestral es el que abarca las curaciones, la indagación por los planes del enemigo durante la guerra, entre otros, son rituales realizados únicamente por los chamanes o por un grupo más reducido de personas.

<sup>3</sup>Banisteriopsis caapi: nombre científico que recibe la Ayahuasca, este nombre, según luna (2011) se refiere a la planta por si, sin ser mezclada con otras plantas como es común para la realización de ciertos rituales.

## Música y Ayahuasca

Ya se ha demostrado con base en la información de los autores e investigadores referenciados en este texto, que la relación existente entre la música y la Ayahuasca se remonta a los orígenes de las creencias indígenas y que la música está presente en diversos rituales que involucran la planta.

Luna (2011) cuenta en el artículo anteriormente referenciado, que la ornamentación y las pinturas que utilizan grupos indígenas como los Tucanos y los Siona en sus casas, cerámicas y cuerpos, están basadas en visiones de las tomas de Yagé; estos diseños son transmitidos por los Yagé-Pai<sup>4</sup> a través de melodías tocadas y cantadas por estos espíritus; se dice que los chamanes ascienden al reino espiritual y cantan estas melodías con los espíritus, las manifestaciones visuales de estos cantos son representadas y transmitidas por las mujeres.

En su estudio de los indígenas Shipibo, Luna explica que para ellos el cuerpo está cubierto por



Figura 3. Canto de Ícaros en ritual de Ayahuasca

estos diseños invisibles, que la enfermedad para ellos se deriva de una ruptura o anormalidad en los diseños, y que para restaurarlos se hace uso de las canciones de las plantas, melodías de los espíritus mencionadas anteriormente, interpretadas por los chamanes.

Benny Shannon (2011) afirma, basado en experiencias propias y en experiencias recuperadas en sus trabajos de campo, que la música cumple una función guía en el ritual de la toma de Ayahuasca, explica

que particularmente el tempo y el ritmo de los cantos y los instrumentos son reflejados en las visiones de quienes ingieren la bebida, la música determina el paso y el movimiento de las imágenes y figuras, así como el paso entre estas, algunos de los testimonios recogidos por el psicólogo israelí afirman que la duración de las visiones está directamente relacionada con la duración de la música, se afirma que cuando la música se detiene también lo hacen las visiones.

Mónica Sofía Briceño Robles (2014) construye unas conclusiones que fortalecen las ideas de Shannon, resalta la importancia del ritmo marcado en los tambores para la continuidad de las visiones, además de su importancia para el momento inicial de la toma denominado ‘el llamado’. En palabras suyas afirma:

*La música y lo sonoro sirven para guiar a los asistentes respecto a lo que sucede, es decir, una de sus funciones es hacer evidente las diversas secciones en las que transcurren diferentes acciones en medio*

*de la penumbra y oscuridad.*  
*En estos testimonios se evidencia el papel guía de la música en el ritual, a través de ella se facilita la llegada a las visiones, al encuentro con las imágenes y figuras, ella es el vehículo y el medio por el cual la planta comunica el mensaje a quienes participan de la ingestión.*

Shannon (2011) habla también de la percepción de la música por parte de quienes la interpretan; ya se ha mencionado el rol y las labores de los chamanes, taitas o payés y su relación y uso de la música, pero además de ellos, en algunas ceremonias hay participación musical por parte de los asistentes a la toma. En su tesis titulada *Las coordenadas del cielo: Músicas en las ceremonias de Yagé del taita Orlando Gaitán*, Mónica Briceño (2014) describe los momentos de la toma de Yagé dirigida por el taita Orlando y la forma en la que la música está presente en estos, según explica en el documento, hay diversos momentos en los que los asistentes participan activamente de las intervenciones musicales. Volviendo a Shannon se encuentra con base en experiencias recogidas

y vividas por él, que muchos de las personas que participan musicalmente en el rito, habiendo tomado Yagé, cantan mejor y con una voz más potente; el investigador explica que muchas y muchos sienten no ser quienes cantan y generan las canciones, sino que es la música quien utiliza sus voces como vehículo para transmitirse y hacerse presente ella misma.

### Cantos sagrados: los Icaros

La palabra Icaro proviene del verbo quechua Ikaray que significa soplar humo para sanar. Los Icaros son un tipo de canción chamánica. Susana Bustos (2008) explica que su labor principal es influenciar, estructurar y mantener la continuidad del flujo del trance, marcando diferentes tonos y momentos en este, dice basada en diferentes autores, que los Icaros ayudan a la auto exploración del mundo espiritual y a su vez mantienen la conexión con el plano de lo real. Luna (2011) amplía su uso, habla sobre el poder protector que tienen estos cantos transmitidos por los

espíritus de las plantas, explica que también son utilizados para invocar ciertos espíritus, para curar enfermedades, incrementar o restar ciertos poderes de la Ayahuasca.

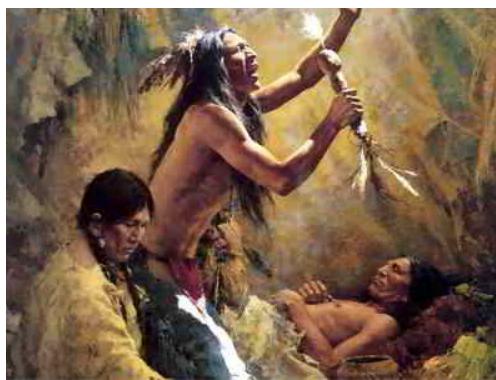


Figura 4. Canto en ritual de Ayahuasca

Christina Callicott (2013) y Luna (2011) explican la creencia indígena de que los Icaros son la encarnación de los poderes curativos de las plantas, a través del conocimiento de estos cantos sagrados es medido el poder de los chamanes. Cuentan, además, que estas canciones les son transmitidas y enseñadas a los chamanes por los espíritus de las plantas en sueños e ingestas de las bebidas derivadas de ellas; los Icaros son también enseñados por

otros taitas o transmitidos de un chamán a otro, se dice que estas canciones sagradas pueden dejar a una persona para ir a otra, o ser olvidados y robados por medio de brujerías.

Se evidencia de nuevo la estrecha relación entre la música y las plantas sagradas, y como ésta es a su vez mensaje y vehículo o medio de comunicación entre especies y mundos.

En cuanto a las características musicales, que no es el fin primordial de este artículo; Susana Bustos (2008), explica, basada en autores como Padilla, McLean, Katz y Dobkins de Ríos, que los Icaros suelen tener un ritmo constante y rápido, sus rítmicas hacen uso de variaciones que incluyen la utilización de síncopas, las melodías de estas canciones sagradas suelen tener alrededor de cinco frases repetidas indefinidamente; suelen hacer uso de la escala pentatónica y no utilizar intervalos mayores a las quintas.

### Conclusiones

La música es un fenómeno presente en todas las culturas, sin embargo, contrario a lo que se afirma de manera romántica e idealizada no es un lenguaje universal, pues cada grupo humano e inclusive cada individuo la entiende y la configura de diversas maneras. Una mirada crítica hacia las músicas de los distintos nichos humanos y de los diferentes contextos históricos y geográficos puede dar cuenta de una gran cantidad de hechos, del sentir de un individuo o un colectivo, de la forma en la que se entiende el mundo y lo que pasa a su alrededor. La música se ha configurado como una herramienta para el desarrollo y manifestación del yo, de lo individual, a sí mismo es manifestación de códigos colectivos dotados de prácticas, tradiciones y creencias compartidas.

Respecto a los roles que adquiere en el rito de la toma de Yagé y demás ceremonias que involucran la Ayahuasca, se evidencia un

papel que va más allá de la ambientación de las ceremonias. La música se configura como mensaje, como vehículo y herramienta a través de la cual se hacen presentes las visiones y los poderes curativos; como vía de comunicación entre especies, mundos y realidades.

## Referencias

Briceño Robles, M. (2014). *Las coordenadas del cielo: Músicas en las ceremonias de Yajé del taita Orlando Gaitán*. [e-book] Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Recuperado de: <http://bdigital.unal.edu.co/45136/1/52815100.2014.pdf>

Bustos, S. (2008). *The healing power of the Icaros: a phenomenological study of Ayahuasca experiences*. San francisco, California. California institute of integral studies. Tomado de: <http://takiwasi.org/docs/publicaciones/pa013.pdf>

Caicedo Fernández, Alhena (2010). *El uso ritual del Yajé: patrimonializarán y*

*consumo en debate*. <https://revistas.icanh.gov.co/index.php/rca/article/view/973/733>

Callicott, C. (2013) *Interspecies communication in the Western Amazon: Music as a form of conversation between plants and people*. En *European Journal of Ecopsychology* 4: 32-43. Florida. Department of Anthropology, Tropical Conservation and Development Program, University of Florida, USA. Tomado de: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/d?doi=10.1.1.928.8606&rep=rep1&type=pdf>

Camacho, F. (diciembre 27, 2015). *La profecía del Yagé*. Para Viceversa Magazine. Tomado de: <https://www.viceversamag.com/la-profecia-del-yage/>

Luna, L. E. (2011). "Indigenous and mestizo use of Ayahuasca: an overview," in *The Ethnopharmacology of Ayahuasca*, ed. R. G. dos Santos (Kerala: Transworld Research Network), 1–21. Recuperado de: [https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/45293826/Luna.pdf?response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DIndigenous\\_and\\_Mestizo\\_Use\\_of\\_Ayahuasca..pdf&X-Amz-Algorithm=AWS4-HMAC-SHA256&X-Amz-Credential=AKIAIWOWYYGZ2Y53U](https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/45293826/Luna.pdf?response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DIndigenous_and_Mestizo_Use_of_Ayahuasca..pdf&X-Amz-Algorithm=AWS4-HMAC-SHA256&X-Amz-Credential=AKIAIWOWYYGZ2Y53U)

L3A%2F20191111%2Fus-east-1%2Fs3%2Faws4\_request&X-Amz-Date=20191111T155357Z&X-Amz-Expires=3600&X-Amz-SignedHeaders=host&X-Amz-Signature=e82e2000026d75a852ec3e59b976d13a993ae34565f326343-49fc75f4014c87b

Shannon, B. (2011) *Music and Ayahuasca*. En Clarke, D. y Clarke, E. *Music and consciousness: philosophical, psychological and cultural perspectives*. Oxford: Oxford University Press

Tez Juagiboy, L. (2017). *La Música y el Yagé*. Tomado de <https://www.visionchamanica.com/Arte/Musica-y-Yage.htm>

Yépez Chamorro, B. (1984) *Música de los Guahibos*. Sikuani - Cuiba. Bogotá. Fundación de investigaciones arqueológicas nacionales Banco de la República

## Imágenes

Figura 1 tomada de: <https://ayahuasca.ec/musica-medicina/>

Figura 2 tomada de: <https://www.yorokobu.es/pablo-amaringo-el-color-de-la-ayahuasca/>

Figura 3 tomada de: <https://mortesubita.net/>

*paganismo/icaros-as-melodias-magicas-da-ayahuasca/*

Figura 4 tomada de: <https://ayahuasca.ec/wp-content/uploads/2016/11/cantomusica.jpg>



# PROGRESIVO 20 AÑOS

## El libro negro. Una exhibición de estricta escritura de graffiti

Verónica Morales García<sup>1</sup>

La libreta, el **blackbook**, el libro de bocetos, el libro negro es un recurso esencial que acompaña el aprendizaje y la práctica constante de las habilidades que requiere la escritura de graffiti. En éste se concentra y se respalda la búsqueda de las manos inquietas que desean refinar un estilo, que las puede diferenciar de muchas otras manos que tal vez, con el mismo arrojo, se atreven a empuñar y a accionar un aerosol. Con la exposición que llamamos EL LIBRO NEGRO, abrimos una ventana para compartir los productos visuales que vienen de muchos años de experiencias individuales y colectivas, para relatar un acumulado de conocimientos por medio del desarrollo de obra bidimensional y escultórica, extendiendo en ella los códigos visuales de la escritura de graffiti que con tanto respeto guardamos como colectivo. Para la formulación de esta muestra reunimos nuestros saberes e hicimos un diálogo que nos permitió articular conocimientos y plantear un trabajo colectivo que se tradujo en una exposición cargada de piezas individuales y colaborativas, donde se evidenció el estudio estricto y riguroso de las formas de escritura que reconocemos y celebramos.

### El soporte de práctica del graffiti y una forma de compartir la cultura

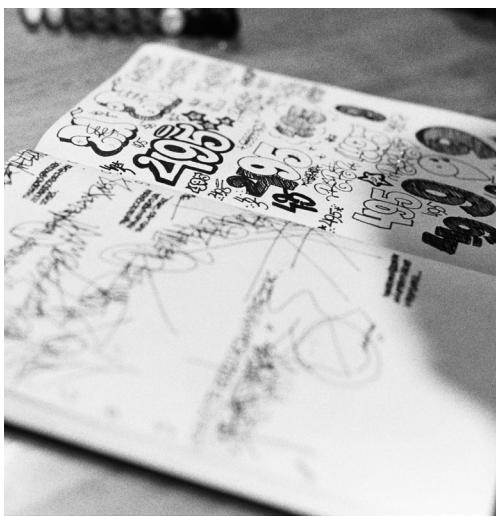


Diálogos de saberes por medio del ejercicio de la escritura  
Fotografía de Alejandra Pavonny  
Medellín, 2022

A pesar de toda la controversia que rodea al graffiti, como cualquier otro ejercicio de expresión estética, se requiere un fundamento que nace de una práctica constante y cuidadosa: el proceso de bocetar, definir contornos y paletas de color, en cuya combinación resulta la sinergia de elementos que

configuran un producto visual. Revisando la historia del graffiti, los relatos nos llevan hasta las bancas del metro de Nueva York, donde un grupo de jóvenes se reunían a compartir las muestras de su práctica diaria con la escritura. Entrar a los estacionamientos, escabullirse de la policía, pintar los vagones de un tren en medio de la oscuridad y el calor es el desafío físico por excelencia para los escritores, sin embargo, lo que cierra el círculo de manera completa dentro de todo ese ejercicio, es hacerlo con un estilo de escritura impecable, único, tan absolutamente potente, que merezca viajar en la superficie de los vagones del metro a la vista de todos en la ciudad. Ese estilo se cultiva en el libro negro y se refina en la socialización de los códigos con otros inquietos por la práctica y la acción.

<sup>1</sup>Magister en Artes Visuales, docente dentro de la Fundación Universitaria Bellas Artes.



Libro de bocetos, Fotografía de Julián Peláez. Medellín, 2022

El libro negro habla de un compromiso ineludible con una comprensión integral de la escritura; es una disección rigurosa de la anatomía de las letras, las mismas que componen el alfabeto con el que nos comunicamos entre seres humanos hablantes y lectores de una lengua. Este soporte de papel prepara a un escritor, lo sumerge en el entendimiento de las muchas posibilidades que tiene a la hora de jugar con la maleabilidad de estos cuerpos escritos. Ya la caligrafía con su cadencia y

gestualidad; la tipografía con sus formas de categorización y su historia, las herramientas de la escritura y sus potencias nos han dado las principales señales para la configuración de los caracteres de un estilo de letra. La herencia de la comunicación escrita, desde los jeroglíficos hasta las familias de una fuente .txt para dispositivos han sido recursos que inspiran el refinamiento de la escritura de graffiti. Sin embargo, muchas de las primeras referencias contundentes recibidas parten de esos jóvenes necios escritores de Nueva York, quienes en un afán casi primitivo y de manera ingenua se atrevieron a dejar su impronta en espacios públicos de su ciudad, atiborrando el paisaje metropolitano al punto de la polémica social y política.

La valentía e insolencia de la acción de escribir en la calle se suma entonces a la pulsión del escritor por perfeccionar el estilo con el que deja su marca en espacios de su ciudad o las ciudades que recorre. Lo identificamos como una especie

de hambre por reiterar con las mismas grafías su alias, en una búsqueda personal y permanente, donde prevalecen sus inmensas ganas por encontrar satisfacción en la consolidación de una forma escrita que le representa, primero en el libro negro y posteriormente en los distintos soportes que ofrece la calle. Llegar a una línea que permita viajar desde la construcción comprensible hasta una “ilegibilidad” llena de fluidez, parece al principio una labor inexpugnable, es un ejercicio lleno

de la responsabilidad de la comprensión de los fundamentos, hasta la apropiación única que debe encontrar un escritor en el resultado de la gestualidad de sus manos. El libro negro es un acumulado consecutivo de conocimientos, es una secuencia de movimientos repetidos, es la memoria muscular que en su rastro se suma a la configuración de una cultura controversial, irreversiblemente fundida con el imaginario de las grandes ciudades.



Metro de Berlín, Fotografía propiedad de OPSER ASES CREW  
Berlín, 2021

En el caso de nuestra ciudad, los estilos que se identifican tienen una herencia marcada por las prácticas que se vienen desarrollando en Filadelfia, Nueva York y algunas ciudades europeas. Sin embargo, y a pesar de esas referencias tan marcadas, existe una búsqueda individual en cada escritor, que aporta a esa categoría de escritura latinoamericana, donde intervienen factores clave, como el tipo de herramientas a las que tenemos acceso. No es lo mismo hablar de un país del primer mundo donde las

industrias que producen aerosoles o marcadores tienen categorías especializadas para cada superficie a un coste accesible, a pensar en un país como el nuestro, donde la incursión de este tipo de marcas es relativamente reciente y donde las soluciones para los escritores vienen de su propia inventiva a la hora de usar materiales de papelería o ferretería para acomodarlos a la acción de escribir graffiti. Podemos decir que, en ese caso, hay cierta “latinidad” en nuestros métodos y eso nos separa en términos de producción de los



Fotografía propiedad de JHONER ASES CREW, Medellín, 2021

demás territorios donde se dan estas prácticas.

Si bien la historia del graffiti en Medellín se puede contar desde varios ángulos, inicialmente la acción de escribir está encarnada en jóvenes que fueron seducidos por el producto norteamericano que llegó a nosotros gracias a la migración. Personas que se fueron en busca de garantías económicas en Estados Unidos en los años 80's y 90's para dar un mejor vivir a sus familias, enviaban o traían de regreso consigo música, películas y revistas donde esta forma de expresión aparecía con contundencia. Aunque el graffiti no está ligado de forma exclusiva a la cultura hip hop, muchos de sus manifestaciones visuales estaban atiborradas de letras y figuras que caracterizaban un lenguaje “callejero” y eran estos productos de entretenimiento lo que iniciaban los referentes que después se hicieron mucho más visibles gracias a la expansión de nuestros medios de comunicación. El internet fue también un canal clave para la recepción de

información, al punto que puede incluso discernirse una ruptura entre la inspiración y la repetición sin conciencia de la aplicabilidad de los códigos de la escritura.

En las comunas nororientales se formaron muchos escritores locales y de manera progresiva la cultura se fue diseminando en todas las latitudes de la ciudad. Parte del ejercicio de preparar esta exposición era precisamente verbalizar la historia que conocemos y reconstruirla para reconocer los referentes globales, pero especialmente los locales, quienes vimos recorrer y apropiar las calles y escribir en esta historia de ciudad páginas significativas e inspiradoras de nuestro relato colectivo.

### **EL LIBRO NEGRO surge en nuestros encuentros entre amigos escritores**

EL LIBRO NEGRO como proyecto expositivo sucede por primera vez en el 2022 con esta muestra abierta al público, pero estuvo como una idea posible desde

tiempo atrás. Los vínculos sociales que permite el graffiti suscitan encuentros donde compartir conocimientos resulta como una conversación fluida entre amigos que se toman un trago, se *fuman un porro* o se citan a una comida. Reconocernos en estos momentos ha cimentado un vínculo que trasciende la reunión y deriva en producciones conjuntas, que es parte de lo que exhibimos en esta primera versión.



Fotografía de Julián Peláez, Medellín, 2022

Muchas veces nos hemos reunido en las salas de nuestras casas, en aceras o bancas de parques. Circulamos nuestras libretas

entre nosotros, les damos la vuelta y escribimos entre todos, compartimos los *skills* o habilidades que vamos cultivando con la persistencia de nuestra escritura. Nos sorprendemos con la capacidad del otro, con la mejora constante de ese estilo que identifica la firma de cada escritor o escritora, su búsqueda personal dentro del juego de escribir graffiti.

A manera de metodología para proyectar la muestra, oficializamos nuestros espacios de reunión dos veces al mes; en estos encuentros hablamos sobre la historia del graffiti que conocemos, las influencias locales y globales que identificamos en nuestros procesos, los medios por los cuales recibimos esa información, juntamos incluso una bibliografía donde hicimos el reconocimiento de las investigaciones que se han hecho alrededor de la escritura de graffiti, entre ellos el libro *Flip the Script* de Christian Acker, quien realizó un rastreo por todos los Estados Unidos de los estilos de escritura que allí existen y el contexto territorial

que los enmarca. Es una fuente que se puede consultar por medios como Handselecta, un sitio web que difunde procesos y estilos de escritores destacados del mundo.



Primera versión de *EL LIBRO NEGRO*. La Factoría, Barrio Colombia. Fotografía de Julián Peláez, Medellín, 2022

Para esta muestra reunimos no solo el producto de muchos años de prácticas y búsquedas individuales, de los intercambios de conocimientos académicos/empíricos y experienciales,



Primera versión de *EL LIBRO NEGRO*. La Factoría, Barrio Colombia. Fotografía de Julián Peláez, Medellín, 2022

o los productos estéticos que hablan del recorrido de cada uno. En el desarrollo de nuestros diálogos logramos determinar con palabras los códigos que guían la escritura de graffiti, asentamos un conocimiento que puede expandirse en la medida en que se articula, aclaramos unos principios que son tácitos y que se aprenden de manera práctica, a veces por medio del

choque entre la intencionalidad del escritor y el conocimiento popular sobre la escritura. Esos códigos exigen un respeto porque la práctica se ha cimentado por el esfuerzo de quienes han dado todo por el graffiti: su salud, su lucidez, su bienestar, su seguridad, incluso su vida. Es por eso por lo que la cultura se nutre en la medida en que se materializan los conocimientos y se disponen al alcance de todos.



Fotografía propiedad de GUARO NO RULES CLAN, México, 2022

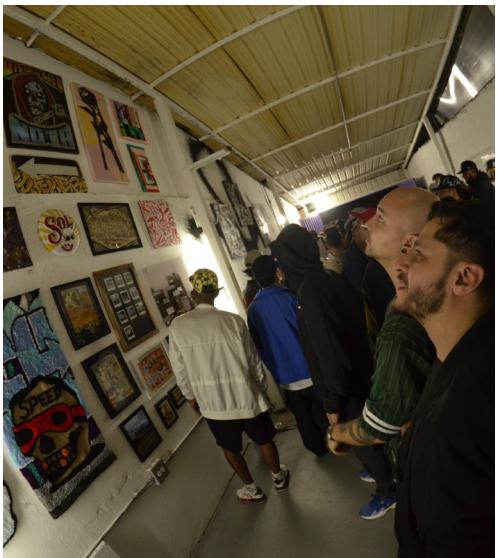
A manera de exploración plástica y estética, quisimos trascender las formas de la escritura a otras piezas bidimensionales o escultóricas, guardando el

conocimiento que implican los códigos de los que venimos hablando, pero experimentando con los formatos y las técnicas tradicionales de la creación pictórica. Este es un compendio del tiempo vivido en colectivo, de las hazañas que nacen en libretas para surcar las calles de las ciudades del mundo, el libro negro surge de una intención de la memoria, de la acumulación de saberes y la triangulación que hacemos: referentes - papel - calle.

## ¿Por qué hacer una muestra sobre escritura de graffiti?

Dispusimos un espacio corto para visibilizar nuestra producción, esta pequeña ventana de información que se abre es una invitación al retorno a los orígenes, no solo para enunciarlos como la repetitiva historia, carente incluso a veces de sentido práctico, sino para entender la etimología de la palabra graffiti desde códigos visuales y la semiótica de las grafías circundantes a la construcción esencialmente

tipográfica de su escritura. Trasladamos un ejercicio autorreflexivo que reinventa su propia historia a la socialización de los hallazgos estéticos que encontramos en ese camino de conocimiento propio.



Primera versión de *EL LIBRO NEGRO*. La Factoría, Barrio Colombia. Fotografía de Julián Peláez, Medellín, 2022

Entregarse de lleno a esta práctica es un ejercicio de muchísimos niveles de conocimiento. Erradamente, por el auge de las intervenciones urbanas con su maleabilidad conceptual y sus formas de rentabilizar las

dinámicas en el espacio público, se ha pretendido encerrar en un solo concepto las expresiones estéticas que se ponen en el soporte que compartimos en la calle. Esa unificación ha aplanoado las aristas de la historia del graffiti, desconociendo los códigos estéticos que se han ido consolidando a lo largo del tiempo en manos de las distintas generaciones de escritores, cuyos contextos territoriales, culturales, incluso políticos y económicos, han configurado tanto estilos como acciones.

En tiempos de avances tecnológicos constantes, del desarrollo de múltiples herramientas en la virtualidad y en el plano de lo real, en tiempos donde el margen de error se disminuye gracias a la labor creativa asistida por dispositivos que permiten casi la perfección en la técnica, es justo retornar por un momento a la esencia para poder valorar con rigurosidad crítica la oleada de información visual que se apodera del término graffiti para respaldar los motivos

de su existencia. Muchísimas investigaciones anteriores y actuales nos han dado la pista sobre las fuentes de origen de los lenguajes de escritura que tenemos como herencia visual actualmente. Desde los registros de fotografías como Martha Cooper o Henry Chalfant hasta los análisis casi arqueológicos de Christian P. Acker con su libro *Flip the script*, Jesús de Diego con su tesis *El graffiti, la imagen y la palabra*, innumerables artículos de investigación, los productos de la cultura popular como películas y documentales, hasta blogs o cuentas de Instagram curadoras de fotografía callejera de graffiti. Todas estas posibilidades de conocimiento nos han educado en las referencias visuales que se hacen primordiales en la construcción de un lenguaje propio. Sin embargo, así como son terrenos accesibles por todos, la depuración de esta información es la que diferencia consumidores obedientes de colecciónistas y gestores de una escritura infalible. *EL LIBRO NEGRO* no pretende contar una historia única, mucho

menos en una ciudad donde la escritura de graffiti tiene tantas facciones y usos. Creemos que la construcción de nuestro conocimiento está cargada de las experiencias que con tanto valor vemos en retrospectiva y que, contextualizadas, pueden ayudar a comprender una visión que parece radical o excluyente. Por el contrario, la proponemos para explicar por qué cuidamos unos códigos con tanto recelo y por qué buscamos la reinvención y el refinamiento constante de nuestra visión de la escritura.

Tener un soporte que nos recuerde nuestro recorrido es también aceptar que es una labor difícil y exigente, pero que quienes arriesgan no solo en la acción, sino en la reunión de conocimientos, tienen en su poder una fuente productiva que, en la misma conciencia de la revitalización de esos conocimientos, difficilmente se acaba.

Poder citar con integridad y seriedad nuestras fuentes de inspiración, reconocer nuestras influencias, leer muros y paredes



Primera versión de *EL LIBRO NEGRO*. La Factoría, Barrio Colombia. Fotografía de Julián Peláez, Medellín, 2022

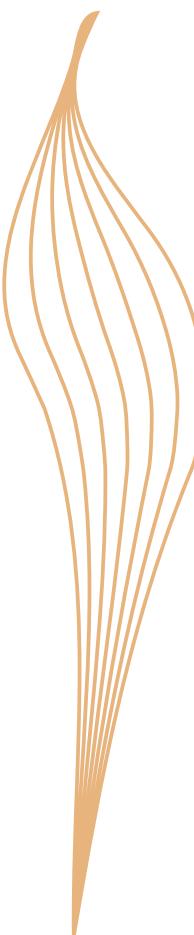
con ojo crítico, estudiar la historia en contextos locales y globales, y en nuestro caso, tener la inmensa oportunidad de compartir estos conocimientos en la cercanía de nuestro vínculo de amistad, son los motivos que celebramos para configurar esta muestra, el rescate de un momento en nuestra historia viviendo y escribiendo en Medellín, con todas las contingencias que ha sufrido nuestra ciudad desde el principio de este siglo a la fecha.

Hacemos un alto en los extensos caminos de nuestras búsquedas individuales para recordarnos las creaciones colectivas pasadas, donde no teníamos ningún objetivo distinto a compartir partes de la cultura del graffiti. También para colaborar en nuevas piezas, donde dejamos lo mejor de nosotros, el extracto más puro, producto de lo que hemos absorbido y procesado hasta ahora.

#### Referencias

- Acker, C. (2013). *Flip the script. A guidebook for aspiring vandals and typographers.* New York. Gingko Press.
- De Diego, J. (2009). *Graffiti. La palabra y la imagen.* Barcelona. Los libros de la frontera.
- Delgado, M. (1999). *El animal público.* Barcelona. Anagrama.
- Snyder, G. (2009). *Graffiti lives. Beyond the tag in New York's urban underground.* New York. New York University Press.
- Gastman, R. Neelon, C. Pape, C. (2015). *Wallwriters. Graffiti in its innocence.* New York, Gingko Press.

Delgado, M. (1997). *Ciudad Líquida, ciudad interrumpida. Apuntes del seminario organizado por el Posgrado de Estética de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín.*



# PROGRESIVO 20 AÑOS

## Diseño industrial para Medellín. Mobiliario desarrollado para el Metro de Medellín

Santiago Restrepo Vélez<sup>1</sup>

Este artículo trata de los profesores y estudiantes de la facultad de Diseño Industrial que desarrollaron el mobiliario público para el sistema Metro de Medellín, igualmente el diseño de la basurera naranja que Enka de Colombia solicitó desarrollar a la facultad de Diseño Industrial como regalo para la ciudad de Medellín. Por lo tanto, el propósito es visibilizar el diseño local que ha contribuido a que la ciudad, tanto en sus calles como en las áreas de proximidad de las estaciones del sistema Metro, lleve un sello de la calidad y confort en su mobiliario público y de los artefactos como la basurera naranja de EMVARIAS.

Medellín es una ciudad que fue adquiriendo la gramática de la modernidad a partir de la segunda mitad del siglo XIX y primera del siglo XX. Esto significó cambios en la mentalidad de las personas, de los empresarios y de los gobernantes. Hay que recordar que los referentes de este giro hacia la modernidad eran los Estados Unidos, Inglaterra, Francia, Alemania y otros países europeos. Hay un año de inicio hacia el progreso, a partir de 1870 y tardaría hasta 1950 para que la ciudad mudara su rostro, de villa a ciudad moderna. Aspectos como la movilidad en el caso del ferrocarril que comunicaba a Puerto Berrio con Medellín (1874 a 1929), el alumbrado público (1898), el acueducto (1913), las obras de alcantarillado (1916) (Toro B., 1996) y otras obras de

infraestructura, que marcaron el inicio de una ciudad que apostaba al cambio y la prepararon para enfrentar los desafíos del siglo XX.

Toda esta vorágine de transformaciones a nivel de pensamiento, de organización y administración gubernamental, de importe y conocimiento de nuevos materiales y artefactos, de paradigmas e imaginarios, propiciaron el que se buscara soluciones de higiene, alumbrado, transporte, energía, como también la necesidad de constituir empresas que administrarán y dieran el servicio de energía y aseo (EPM, EMVARIAS). Es en la primera mitad del siglo XX en dónde se puede hablar de la historia de los artefactos de uso público, su diseño, su implementación e instalación en el espacio público de la ciudad.

### La cultura material y los artefactos

Los artefactos son artificios manipulados y diseñados por el hombre a lo largo de la historia.

Son productos concebidos para satisfacer necesidades y cumplir como mediador entre los humanos y sus prácticas, lo que significa poder adaptarse al entorno y superar los retos. En principio, se acude a una definición que es clave para entender el concepto de cultura material: «La cultura comprende artefactos, bienes, procesos técnicos, ideas, hábitos y valores heredados» (Malinowski, 1931, pág. 621 ss). Este mismo autor propone otra definición de cultura un poco más completa: «Es ella evidentemente el conjunto integral constituido por los utensilios y bienes de los consumidores, por el cuerpo de normas que rige los diversos grupos sociales, por las ideas y artesanías, creencias y costumbres» (1984, pág. 36).

En otras palabras, se puede decir que el proceso y creación de una herramienta u artefacto significa la concretización de una proyección de ideas que, sumados a las técnicas y tecnologías empleadas, fortalecen la estructura social de una comunidad y contribuyen al bienestar y el progreso.

<sup>1</sup>Doctor en Filosofía. Investigador y docente FUBA.

## **Los primeros artefactos de ocio, las bancas públicas**

Los primeros objetos públicos -como la banca de los parques de la ciudad- se remontan a la misma historia del Parque de Berrío (Bravo Betancur, 2007) y del Parque de Bolívar (Rojas, 2008) a finales del siglo XIX y que, para los primeros años del siglo XX, concretamente 1906, ya contaban dentro de su amueblamiento con bancas con espaldar en perfil de hierro y madera, fuentes de agua, lámparas y quioscos. Posteriormente, aparece la emblemática banca *figura 1* de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín, banca con la cual se amoblaron parques, avenidas y espacios públicos de la ciudad. Luego habrá que esperar hasta la construcción del medio masivo de transporte de Medellín, el Metro, para tener un mueble como la bancas en concreto que a partir de 1995 marcará un antes y un después de los muebles urbanos para el descanso, el encuentro o el sano ocio.



Figura 1 Banca SMP Parque de San Ignacio, 1998

### **Aparición de algunos muebles públicos y las alianzas entre el Metro de Medellín y la Universidad Pontificia Bolivariana**

Para hablar del mobiliario público en Medellín (luminarias, canastas de basura, bancas, tótems, carteleras y bolardos) se plantean dos momentos que van unidos a las construcciones de espacios públicos, constitución de empresas de energía y aseo, y el Metro:

**1. El primer momento** es a partir de 1870 hasta 1920. En este período tuvo lugar el inicio de la construcción del Parque

de Bolívar (1892) y de Berrío (1895); el primer alumbrado público (1898); la aparición de edificios modernos, Vásquez y Carré (1893); la construcción de la estación Medellín del Ferrocarril de Antioquia (1907); y la construcción del alcantarillado de la ciudad (1916).

**2. El segundo momento** ocurrió entre 1921 y 1985. Durante el transcurso de estos años se produjeron cambios radicales en los procesos de urbanización; la inauguración del sistema de transporte masivo, tranvía eléctrico (1921); el proceso de higienización (1926); la inauguración de rutas de transporte cubiertas por buses urbanos (1930); la construcción de la avenida Regional (1950); la canalización del río Medellín (1952); el Plan Piloto de Medellín (1952); la constitución de las Empresas Públicas de Medellín, EPM (1955); la constitución de las Empresas Varias de Medellín, Emvarias (1964); la construcción de la avenida Jorge Eliécer Gaitán, luego avenida Oriental (1972);

y los inicios de la construcción del sistema masivo de transporte Metro (1985).

### **Alianza público privada Metro-UPB**

Con la constitución del sistema masivo de transporte de Medellín se creó una alianza público-privada entre el Metro y la Universidad Pontificia Bolivariana, específicamente con su programa de Diseño Industrial. La facultad asignó a los profesores que dirigían el último módulo y a un grupo de estudiantes para que proyectaran algunos muebles que el Metro requería. Dicho módulo se denominó Metro-universidad (1993-1995). De allí surgieron la banca con espaldar, la banca sin espaldar, los tótems, las basureras, los bolardos y las lámparas.

Para el *Módulo Metro-Universidad*, los docentes asesores fueron: Marta Maya, Julián Posada, Juan y Manuel Serrano. Entre otros estudiantes, menciona Carlos Vera (2018), que estaban: «[...] Carlos Vera, Natalia

Monsalve, Juan Manuel Serrano, diseñador gráfico, Catalina Echeverry, Alejandro Macías, Natalia Márquez, Felipe Bernal [...]»

Será hacia el segundo semestre de 1993 cuando se establece el contacto con las facultades de Arquitectura y Diseño Industrial de la UPB para crear grupos interdisciplinarios con el propósito de diseñar y desarrollar un mobiliario adecuado a las exigencias de las nuevas dinámicas masivas de transporte que tendría la ciudad. A este respecto, recuerda el profesor Juan Guillermo Pérez (2020):

*En 1994 yo hice parte del equipo de profesores de ese último semestre, pero no participé en el Módulo Metro; quienes estuvieron directamente fueron los profesores Julián Posada, Juan Manuel Posada y Marta Maya; y el entonces estudiante de Diseño Industrial, Carlos Vera; para trabajar con el Metro de Medellín. El Metro le exigía a la universidad tener un módulo que previamente hablara de producto institucional urbano; cuando entra el Metro. Se hizo entonces un proceso diferente con los alumnos que ya habían cursado Producto Insti-*

*tucional y pasaron a un grupo guiado donde los tomaron los profesores Marta Maya, Juan Manuel y Julián Posada, que dirigieron el proyecto, único, transversal durante ese semestre.*

Durante todo ese segundo semestre de 1993 se trabajó en diseño y proyección y, los resultados, se entregaron al finalizar el año. Carlos Vera, *Figura 2*, que para entonces era uno de los estudiantes del *Módulo Metro*, indica C. Vera (2018).

*[...] se tuvo como referente la estación Prado, porque era una de las más vulnerables al vandalismo. Toda la validación se hizo con la estación Prado. Si se mira esa estación con respecto a las otras es más diferente, especialmente con el tó-*



Figura 2 Carlos Vera, Diseñador Industrial

*tem, que fue vaciado en el sitio y luego se cambió el sistema de fabricación porque se volvió muy complejo por ser de una obra civil delicada y de mucho trabajo, pasó a ser más prefabricada, más de piezas individuales, se tercerizó y se salió más rápido de esa obra civil [...]*

El mobiliario del Metro, desarrollado por aquel grupo de estudiantes y profesores de la UPB, tuvo como principal referente las formas ovoidales y un elemento distintivo particular: el grano de café, por identidad regional.

## La banca Metro de 1995

La banca es, esencialmente, una estructura diseñada para descansar o permanecer algún tiempo en actividades como el encuentro, la conversación, el descanso o simplemente la contemplación. Es uno de los muebles diseñados para apropiarse del espacio público, y la función social que desempeña e integra en sí es insoslayable e inherente a sus materiales y disposiciones. Se optó por las que fueran construidas en concreto,

con estructura interna en hierro, para garantizar su duración y evitar daños por vandalismo.

Como actor y como huella urbana, el sistema del Metro fue consciente desde un principio de que la manera ideal de intervenir el espacio público debía estar respaldada por una buena planeación, una claridad conceptual, unos buenos diseños y unos materiales amigables y acogedores. En el libro del Metro *“El espacio adecuado”* se explica claramente el concepto de la banca con espaldar:

[...] cumple la función básica y obvia del descanso, pero también intervienen como elementos ordenadores del espacio público. [...] En las zonas donde el uso está definido por el «rato», las bancas presentan espaldar, pues es de presuponerse una utilización adecuada de ellas. [...] están fabricadas en granito liso, que ofrece una temperatura acogedora y un terminado amable [...] (1998, pág. 131)

El diseño de la banca Metro con

espaldar tiene su origen en el concepto de familiaridad. Sus líneas obedecen a una forma elíptica y su asiento cóncavo acoge al usuario. Su diseño propone, además, que quienes se sienten allí tengan una visual de las otras personas sentadas, sus contertulios; cuenta además con una leve inclinación hacia su interior para evitar el estancamiento de agua de lluvia, función que se complementa con unos orificios que facilitan la evacuación del líquido, Figura 3.

Para conocer las razones de por qué se diseñaron dos tipos de bancas públicas (con espaldar y sin espaldar) hay que entender que el sistema Metro es un medio masivo de transporte, en donde concurren muchos usuarios, de ahí el que sus estaciones y los espacios de aproximación, como plazoletas o corredores de acceso, sean proyectados para ofrecer una circulación rápida, tanto para el ingreso como para la salida del sistema.



Figura 3 Banca Metro con espaldar



Figura 3 Banca Metro con espaldar

Quienes tuvieron a cargo el diseño de estos dos tipos de bancas sabían que hay usuarios que aprovechaban esas áreas próximas a las estaciones, como las

plazoletas, para esperar a alguien, descansar o consumir algún alimento. Estas y otras razones condujeron a que se diseñaran dos tipos de bancas: una sin espaldar, ubicada dentro de las mismas plataformas de abordaje o afuera en los espacios aledaños a las estaciones, *Figura 4*, la banca con espaldar *Figura 3*, que solo se ubica en las plazoletas ofrecía el acogimiento para el encuentro de contertulios.



Figura 4 Banca Metro sin espaldar

En el libro del Metro, El espacio adecuado se esgrimen razones importantes que fueron el fundamento del diseño del mobiliario público.



Figura 4 Banca Metro sin espaldar

**Los conceptos principales fueron: buen diseño, agradables, durables y antivandálicos:**

*Cada elemento fue diseñado de acuerdo con un uso y una interpretación particulares, pero algunas constantes aparecen en todos ellos. La primera es la elección de los materiales: debían ser durables, poco atractivos para el vandalismo, económicos, fáciles de remplazar y requerir un mínimo de mantenimiento. Lo segundo es la forma: por pertenecer a una ciudad «cuadrada», en donde se abusa de las estructuras esquemáticas y lógicas, se hizo énfasis en un diseño dinámico que sugiriera movimiento y que resultara como una interpretación de la naturaleza. (Metro de Medellín, 1998, pág. 129)*

El fabricante de esta banca es la empresa Cimbrados<sup>2</sup>, además fabricante de muchas piezas de mobiliario del Metro. Esa «función básica» contiene el espíritu que acompañó al mobiliario del sistema, con lo cual se garantizó su acogida, su durabilidad y aceptación por parte de los usuarios del Metro.

## Luminaria, La Bailarina

El Metro fue un agente de transformación urbana. Se crearon plazoletas, lugares de acceso, y otros espacios que necesitaban luminarias para su uso y apropiación. Se diseña una nueva lámpara para alumbrar las estaciones del Metro y sus áreas de influencia. Esta lámpara se conoce popularmente como La Bailarina, *Figura 4*.

La lámpara del Metro fue el resultado del trabajo de un grupo interdisciplinario. La lámpara, se inspira en el gesto de un abrazo, tiene su equivalente geométrico en una elipse. Las personas, años después,

apodaron a la lámpara como La Bailarina y comenzaron a referirse a ella de esta manera.



Figura 5 Lámpara tipo bailarina, de bombilla tubular de vapor de sodio de alta presión, con balasto

Su diseño evoca la forma de la elipse:

Se conoce popularmente como la bailarina o como lámpara Metro. Es una columna que en su extremo superior abre los brazos helicoides

<sup>2</sup>Cimbrados S.A. es una empresa especializada en el alquiler de equipo, venta de prefabricados y comercialización de insumos para la construcción.

como en actitud de danza. Se creó para dar dinámica al espacio y para comprometerse con el peatón. La lámpara a diferencia de la luminarias del alumbrado público tienen una altura entre 11 a 13 metros, mientras la diseñada por el equipo de UPB es de una altura de 5,5 metros, [...] Dependiendo del ángulo visual, la lámpara da un giro que le otorga una extraña sensación de movimiento, totalmente nueva en la ciudad (Metro de Medellín, 1998, pág. 132)

El poste está construido en una estructura rígida de concreto con varilla de hierro como soporte y los brazos se fabrican en aluminio. La parte superior de la lámpara fue construida en la ciudad de Cali; y el poste triangular o base, en Medellín.

Uno de los integrantes del grupo de diseño que participó en el curso *Módulo Metro-Universidad* fue Carlos Vera, *Figura 2*, quien para ese entonces estaba en el último semestre de su carrera de Diseño Industrial. Nos dice Vera (2018) cómo fue el proceso y el concepto

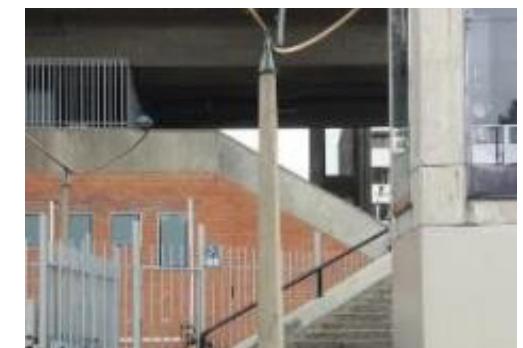


Figura 6 La Bailarina, lámpara diseñada para el Metro de Medellín

de los elementos de los muebles que se diseñaron para el Metro de Medellín:

Las premisas que se dieron a la hora de diseñar eran: que fuera un material económico, fácil de mantener, muy resistente a los vándalos y, sobre todo, estético. Esto era muy importante porque la obra, al tratarse de un Metro elevado, daba la impresión de pesadez; por eso partimos de la elipse al ser un elemento más familiar, mucho más agradable a la vista, de ahí partimos para generar la lámpara, que surge desde el ovalo. La geometría básica de todos los elementos como tal partía siempre desde la



Figura 2 Carlos Vera explicando en un boceto el concepto de la lámpara Metro

ellipse y así empezó a generarse la lámpara. Por ejemplo, si se mira la lámpara desde arriba se aprecia como un gesto de abrazar.

La Bailarina, como nombre, sale de la gente en sus analogías, pero no desde el concepto del diseño, que es la ellipse. El objetivo original con la forma era el gesto de abrazar, de reunión, de acoger. La otra connotación la fue adaptando el mismo usuario, por el parecido. El principio geométrico siempre es el óvalo o ellipse.

Un aspecto importante por anotar

es que esta luminaria no solo ha sido utilizada en las estaciones del sistema Metro, sino que también fue instalada en otros espacios públicos de la ciudad; en universidades, como en el caso concreto de la Universidad de Antioquia. Lo que confirma lo dicho por Fabián Bedoya (2018): «[...] un buen diseño, realizado en buenos materiales, genera aceptación e identidad de una ciudad [...]».

### La basurera para el Metro de Medellín

Dentro de las especificaciones dadas por el Metro para la basurera, estaba que fuera un objeto que se integrara al contexto de la infraestructura del sistema de transporte, ya fuera en las estaciones con viaducto o sin él, pero sus componentes tendrían que mimetizarse en una estructura tan dura como es el concreto. La basurera, figura 7, tenía que ser desarrollada como un artefacto funcional y resistente al vandalismo.



Figura 7 Basurera Metro en la estación Estadio, 1995

La basurera Metro, figura 7, fue desarrollada por Natalia Santos en la última etapa de prototipado, la cual se contrató con la oficina que ya habían creado Carlos Vera y Natalia Santos:

*Tiene un solo orificio para que no presente dificultades en la introducción de las basuras y está siempre abierta de manera que no se encierran los gases. Están adosadas al suelo, pero pueden destaparse fácilmente para la recolección. Esta tapa es independiente del sistema de base y puede reemplazarse fácilmente [...] (Metro de Medellín, 1998, pág. 133)*

La basurera Metro está construida

en granito abujardado, tiene como base una forma triangular, aunque sus aristas son suavizadas debido a que sus paredes son convexas, Figura 8, y en la parte superior hay un dispositivo de metal de color azul (color institucional del Metro) que permite fijar las bolsas plásticas que se ubican en su interior, su sistema de tapa abierta no permite la acumulación de gases, en la parte superior al borde lleva el ícono de aseo y en la parte inferior, junto a la base, el logo del Metro, ambos en alto relieve.

### Tríptico de información del Metro, 1994

El tríptico, también diseñado a finales de 1994, se concibió como un soporte para publicar los avisos o los mapas de las estaciones del Metro, figura 9. Está construido en concreto y tiene tres caras; en la parte superior se dejó un borde de unos 10 centímetros que actúa como corta goteras para el agua

*Es uno de los acabados más tradicionales en rocas y granitos. Se aplica golpeando repetidas veces con una bujarda que va punteando y labrando la superficie hasta dejarla con la textura deseada. Proporciona un aspecto*

de lluvia; también para que se formara un depósito que sirviera como abrevadero para palomas y pájaros silvestres; este diseño cuenta con un corte en un extremo que permite regular la cantidad de agua acumulada:



Figura 8 Base triangular de la basurera Metro



«El tríptico es un elemento de

*concreto con tres caras sobre las que está empotrada una pequeña ventana que protege el material informativo» (Metro de Medellín, 1998).*

### **Cartelera plana de dos caras 1994**

Dentro del conjunto de elementos de amueblamiento urbano que se desarrolló para el Metro, también se diseñó una cartelera de dos caras para pegar carteles, avisos o propaganda *figura 10*; igualmente cuenta con el corta goteras superiores de 10 centímetros para almacenar el agua de lluvia y con el mismo diseño de ranura para regular el líquido recogido.

En su descripción, Carlos Vera (2018) hace referencia a la satisfacción que se logra cuando se realiza un buen diseño, acorde con el contexto del Metro y la ciudad, diciendo:

---

*rugoso y homogéneo, con pequeños cráteres uniformemente repartidos, de 1 a 3 mm de profundidad y anchura, que aclaran el tono de la piedra.*



Figura 9 Triptico Metro de información con ventana adosada

*[...] Lo que se siente después de diseñar es que la recompensa la da el público, por su aceptación y porque lo cuida, se apropiá de los muebles, es un gesto de amabilidad con el Metro, es decir, se dio una respuesta al Metro de estabilidad y funcionalidad. Y, del público, porque no se ve un solo elemento deteriorado o vandalizado por la gente de forma masiva [...].*

### **Tótem Metro, 1994**

El tótem diseñado para el Metro de Medellín es una estructura



Figura 10 Cartelera Metro de dos caras en la estación San Antonio

en cemento y aluminio de carácter monumental, que sirve como orientador de lugar, pues contribuye a identificar la estación del tren desde la distancia, igualmente cumple con dar la hora, ya que en su cenit hay un reloj suizo análogo, sincronizado con los demás relojes en las distintas estaciones, figura 11. Dicho mueble partió de un referente natural, como lo son las típicas palmeras reales que existen en la región andina:  
[...] es una torre de información que

*orienta al usuario y al transeúnte en las dimensiones de espacio y tiempo. El nombre de cada estación va en uno de los colores institucionales del Metro, y eso resuelve la duda del lugar. [...] el tótem se diseñó con base en la forma de la palma real, un poco más ancha en el centro que en los extremos y con las estrías que asemeja los anillos de crecimiento. Está hecha de concreto reforzado, concreto aligerado y aluminio fundido [...]. (Metro de Medellín, 1998)*

En la entrevista otorgada por Carlos Vera (2018) este indicó que la estación de Prado fue la estación laboratorio en donde se realizaron las instalaciones en sitio, tanto del tótem como de los demás muebles encargados. Este detalle es importante en la medida que, cuando se instala un mobiliario, está en juego el contexto espacial, la dimensión, el diseño, el montaje y otros factores que entran a ser evaluados para realizar un proceso de estandarización en su instalación o, si se requiere, despiezar el artefacto, como ocurrió con el tótem:



Figura 11 Tótem Metro de la estación San Antonio

*[...] Toda la validación se hizo con la estación Prado. Si se mira esa estación con respecto a las otras es más diferente, especialmente con el tótem, que fue vaciado en el sitio; luego se cambió el sistema de fabricación porque se volvió muy complejo, por ser de una obra civil delicada y de mucho trabajo, pasó a ser más prefabricada, más de piezas individuales, se tercerizó y se salió más rápido de esa obra civil, se hizo modular y se anclaba con unos sistemas clip [...] los relojes eran importados desde Suiza; lo otro era su sincronización con la hora del Metro y que funcionaran todos con la*

*misma hora. Para que la hora del tótem fuera la hora del Metro como referente y se diera la hora oficial [...] (Vera, 2018). Figura 12.*



Figura 12 Tótem Metro de la estación Universidad

## El bolardo

Lo particular de los bolardos diseñados en los años noventa para el Metro es que fueron hechos en concreto y con una estructura de hierro. Fueron funcionales, eficaces y estéticos, pues se les dio una forma ovalada, si le hacemos unos cortes se va generando; no es el huevo prehistórico con el que la gente lo asocia [...]

aspecto agradable como de gota de agua, lo que les permitió integrarse bien a las superficies duras de la ciudad y los accesos a las estaciones y vías del Metro:

*Son barreras vehiculares con forma caprichosa y dinámica que, ubicados sistemáticamente, sirven para obstaculizar el paso vehicular hacia aceras y lugares de tránsito peatonal. Su diseño «desplomado» evita que el mal uso y los accidentes les den una disposición desordenada y diferente a los demás elementos del conjunto. [...] Por su forma y composición, en la ciudad puede integrarse como un elemento lúdico y artístico (Metro de Medellín, 1998).*

*Por la función que desempeña este objeto se constituye en el mobiliario más expuesto, por su ubicación en el perímetro de las estaciones y la calle: «El elemento más vulnerable es el bolardo, pero está en un sector propicio para ser afectado por los carros. Era un elemento que si lo tocaban se giraba, era un elemento para el orden. Por su exposición al contacto ha sido el elemento que más han tenido que reparar [...]» (Vera, 2018). El bolardo nace también como una figura ovalada, si le hacemos unos cortes se va generando; no es el huevo prehistórico con el que la gente lo asocia [...]*



Figura 13 Bolardo tipo Metro

Se ha hablado hasta el momento de siete muebles urbanos que se desarrollaron en el convenio Metro-Universidad (UPB), en dónde participaron profesores y estudiantes de la facultad de Diseño Industrial. Como el propósito de este texto es resaltar y dar visibilidad al diseño local y a sus creadores, hay que incluir

un trabajo de diseño realizado con otra empresa, Enka de Colombia y la Universidad Pontificia Bolivariana. La Facultad de Diseño Industrial realiza una convocatoria para el último módulo de diseño 1995 con el fin de diseñar un mueble u artefacto, el cual sería financiado por Enka, quien lo regalaría a la ciudad. En consecuencia, se hizo un concurso de diseño de muebles o artefactos públicos y las ganadoras fueron Claudia Castro y Paula Penagos, quienes concibieron una canastilla de basura.

### **Canastilla de basura por los treinta años de Enka de Colombia**

La historia de la emblemática canasta de basura Enka, plástica y de color naranja, se remonta a 1995 con las diseñadoras de la Universidad Pontificia Bolivariana, UPB, Claudia Castro y Paula Penagos, figura 14.

En los años noventa la Universidad Pontificia Bolivariana, con su programa

de Diseño Industrial, consideró estratégico fortalecer el naciente vínculo entre la industria y el diseño, que ya había tenido algunos acercamientos desde finales de los años ochenta. Dentro de las estrategias que desarrolló el programa estuvo la creación de un curso en el último semestre de la carrera que se denominó *Módulo Universidad e Industria*, con el fin de perfilar a sus estudiantes hacia el medio y las empresas. De esta estrategia se originaron varias participaciones en empresas y otros escenarios como el traslado y el diseño del alumbrado navideño de Medellín, en 1993; el diseño de muebles urbanos para el sistema de transporte del Metro de Medellín (1994-1995); la canastilla de Enka (1995); la banca Medellín y los paraderos de buses (2005), entre otros diseños. La empresa Enka de Colombia, con motivo de su trigésimo aniversario en 1995, toma la decisión de darle un regalo a la ciudad de Medellín; este se trata del desarrollo y diseño de una canastilla de basura que tuviera parte de la identidad de la ciudad y fuera un artefacto que



Figura 14 Claudia Castro y Paula Penagos, Diseñadoras Industriales

contribuyera al incremento de la civildad.

El diseño de la canastilla naranjada de Enka tiene una historia clave dentro del proceso de concepción y diseño, figura 15.

Enka de Colombia es una empresa ubicada en el municipio de Girardota, a veinte minutos de la ciudad de Medellín:

[...] Esta compañía, perteneciente al sector textil, fue fundada en el año 1964 cuando Textiles Pepalfa S. A. se contactó con la holandesa *Algemene Kunstzijde Unie, AKU*, que, en asociación con Hilanderías Medellín, Fabricato, Pantex, Tejicondor, Corporación Financiera

Nacional, Confecciones de Colombia, Corporación Financiera de Caldas y la International Finance Corporation, dieron inicio a esta fábrica para producir nylon filamento, poliéster fibra, poliéster filamento y lona de nylon para llantas. Su enfoque inicial fue la producción para la industria colombiana, pero a partir de 1985 se orientó comercialmente en las exportaciones [...] (Gaitan Riaño, 2015).

En 1994, el presidente de Enka decide celebrar el aniversario de la compañía de una forma diferente. Así se comunicó en la nota *Un regalo para Medellín*, del periódico El Colombiano (1995): «En vez de partir la torta y recibir regalos, Enka de Colombia decidió celebrar sus treinta años de producción donándole a la ciudad de Medellín el molde y 2.000 nuevas canastillas para basura», figura 16.



Figura 15 Render de la canastilla Enka

Así fue el acercamiento entre Enka de Colombia y la UPB: el gerente de Enka se dirige a la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín y le presenta la necesidad de realizar un diseño de canastilla para desarrollarlo industrialmente y regalárselo a la ciudad, dentro del aniversario que estaba cumpliendo la empresa; argumenta que el motivo que los impulsaba era fomentar en la ciudad las buenas prácticas de acopio y aseo de la basura en

el espacio público, de ahí que buscaran a la Universidad para que, por medio de un concurso interno, desarrollara un prototipo que satisficiera esta necesidad. La universidad dirige dicho requerimiento a la Facultad de Diseño Industrial y, Juan Guillermo Pérez, quien tiene formación en arquitectura y se especializó en la Domus Academy de Milán en Design Direction, al regresar en 1994 al país, asume el curso denominado Módulo Espacio Público en la Facultad de Diseño Industrial. En entrevista con el docente Juan Guillermo Pérez (2020) comentó:

[...] para 1994-1995 la Facultad abre dos módulos denominados Módulo del Metro y Módulo Industria – Universidad. Cuando se recibe el encargo de proyectar unos conceptos de canastillas para Enka de Colombia se realiza una convocatoria dentro de ese grupo de estudiantes con el fin de presentar propuestas de una canastilla de basura. De dicha convocatoria se elige el proyecto ganador que le corresponde a las estudiantes Claudia Castro Llanos y Paula Penagos [...]

En vez de pañuelos y de regalos, Enka de Colombia decidió celebrar sus 30 años de producción donándole a la ciudad de Medellín el molde y 2.000 nuevas canastillas para basura.

Alvaro Concha Maldonado, presidente de la compañía, indicó que Medellín debe seguir siendo la ciudad más limpia del país y, para ello, se colocarán las primeras canastillas en las unidades deportivas, en los parques de los barrios, en las escuelas y en los sitios de mayor afluencia de público.

La idea es motivar a los niños y jóvenes a que utilicen las canastillas y mantengan limpia la ciudad.

El programa se inició desde hace un año, cuando se adelantaron conversaciones con Empresas Varias de Medellín y se apoyó a la Facultad de Diseño de la Universidad Pontificia Bolivariana para elaborar el diseño de la nueva canastilla.

Las ganadoras fueron Claudia Castro y Paula Andrea Penagos, a quienes Enka les dio la beca de un semestre y le donó a la UPB un software de diseños.

Al molde y a las primeras 2.000 canastillas, Enka destinó \$70 millones y espera que otras empresas se sumen a la campaña, aprovechando que ya el molde está en manos de Empresas Varias de Medellín.

Como esta es una donación para la ciudad, Enka prefirió que su logo no fuera impreso en las canastillas y las primeras se entregarán el 26 de septiembre, en el parque del Barrio San Blas.

El regalo fue recibido ayer por el alcalde encargado, Augusto Vásquez, y por el gerente de Empresas Varias, Luis Fernando Múnera.



Diseño paisa

Las canastillas para basura que donó Enka de Colombia a la ciudad de Medellín son diseño paisa. Jorge Alberto Mesa, jefe de la División de Servicios de Mercadeo de Enka, hizo la presentación ante los medios de comunicación.

Figura 16 Nota del diario El Colombiano de 1995

Claudia Castro Llanos (2016), una de las autoras del diseño de la canastilla de Enka (figura 17), en

entrevista concedida, dice:

[...] Me acuerdo que estábamos en la clase de Juan Guillermo Pérez de Espacios Públicos, era mi último semestre, en la clase estábamos todos independientes desarrollando un concepto y después hubo una selección y entre esos quedó mi diseño, después teníamos que formar parejas, entonces Paula Penagos y yo nos reunimos [...], figura 17.

Paula Penagos (2016), en entrevista, recuerda cómo se llegó al producto final:

[...] El concurso fue de todo un semestre, al final se hizo la premiación de tres finalistas y los que quedamos en primer lugar seguimos un proceso por otro semestre más de desarrollo de planos, de maquetas, averiguar en los procesos de producción cual era el más viable, conseguir una empresa para que hiciera la producción y al final Empresas Varias se encargó de esto [...]

La propuesta de Claudia Castro consistía en tomar como referente a la flor nacional, la orquídea (*Cattleya trianae*). Ella trasladó ese diseño natural de la flor a una planimetría y de allí, con los ajustes que se requerían, realizó

el diseño. Para la elección de la mejor propuesta se tenían cinco jurados, de esos había uno externo, los demás eran profesores de Módulo o profesores invitados del programa de Arquitectura o de Diseño:

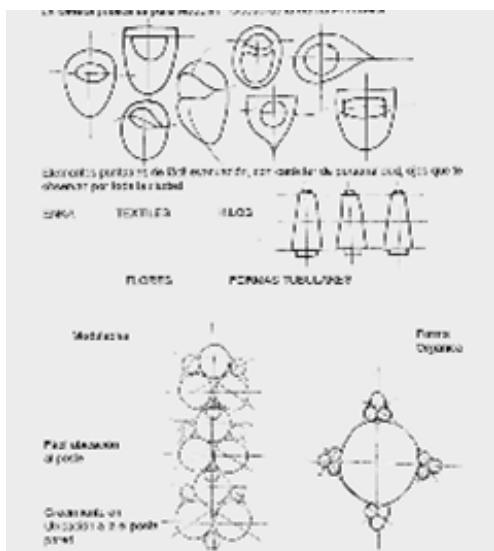


Figura 17 Bocetos de conceptualización de Claudia Castro

[...] El argumento de diseño eran dos elementos: la flor y el receptáculo. Claudia hace una ilustración de esa cabida natural, genera un elemento geométrico, lo más difícil de ese diseño era que se pudiera convertir en un elemento de producción masiva; y fue ahí donde se reúnen con la gente de Rotoplast, para que les explicaran qué tipo de plástico específico podían emplear para evitar

que la incendiaren [...] (Pérez J. G., 2020).

La caneca la conceptualizamos por lo que es reconocido Medellín en el mundo: por las telas y las flores. Por eso la forma de la caneca que nace de tres cilindros, viene de las telas; y la parte redonda, de las flores. Para la producción se simplificó el mecanismo porque inicialmente la caneca tenía un herraje en la parte de atrás que disponía de un trinquete para que tirara y se reacomodara, para evitar lo que pasa hoy en día, que se ven volteadas o cosas por el estilo; pero en el momento de entrar a la producción ya salía muy costoso (Penagos García, 2016)

Sobre el concepto y el desarrollo final de la caneca propuesta por Castro y Penagos, a continuación se incluye un fragmento del texto usado por las diseñadoras en su entregable del semestre:

[...] Teniendo en cuenta el contexto para el cual va dirigida la caneca, la ciudad de Medellín, nos basamos en un lenguaje referenciado a partir de las flores (elemento representativo de Medellín) y las formas cónicas y tubulares que maneja Enka en su producto líder (hilos). Durante todo el proceso de desarrollo se tuvo en cuenta que tipos de usuarios utilizarían la caneca, para lo cual se encontró

que: Como primer usuario se encuentra el individuo que bota la basura a la caneca; para este diseñamos una caneca de forma agradable y llamativa el cual se vuelve una forma amable, con una boca amplia para la fácil introducción de la basura, a la cual se le dio un buen manejo de lenguaje por medio de la utilización de un ícono estandarizado de fácil lectura y ubicación, el cual se encuentra en bajo relieve.



Figura 18 Canasta Enka diseñada por Claudia Castro y Paola Penagos

Nuestro segundo usuario, igualmente importante, es el individuo que recoge la basura, para el cual hemos diseñado un mecanismo simple y de fácil evacuación en el que no existe contacto con la basura. Este mecanismo funciona por rotación, por medio de un eje en la parte trasera de la caneca.



Figura 18 Canasta Enka Av. La Playa

Otro usuario que tuvimos en cuenta son las Empresas Varias, para las cuales se ideó un sistema para la caneca de fácil adhesión al poste, este funciona por medio de una platina triangular que se pega con un pegamento llamado Silkadur 32 [...]. (Castro Llanos, 2016).

La caneca diseñada por Castro y Penagos cumple veintisiete años de vigencia y servicio a la ciudad (1995 – 2022). Es una clara muestra de las importantes

contribuciones, a través de los desarrollos en Diseño, que los estudiantes del pregrado en Diseño Industrial de la Universidad Pontificia Bolivariana han hecho a la ciudad en los años noventa: en 1993 el mobiliario del Metro; en 1994 el alumbrado navideño del río Medellín y en 1995 la canasta naranjada de Emvarias.

## CONCLUSIONES

Aunque el Diseño Industrial no era reconocido como una disciplina independiente en los años cuarenta, Medellín ya contaba con una importante base industrial de fabricación y manufactura de diversos objetos, lo que permitió a los nuevos diseñadores encontrar oportunidades de inserción en el sector productivo. La participación del Diseño Industrial en el panorama y las dinámicas industriales aumentaría con la consolidación de la nueva carrera de pregrado formalizada en 1974, en la Universidad Pontificia Bolivariana.

Canecas de basura, bancas, lámparas, bolardos, carteleras, tótem, parecen elementos tan disímiles como propios del quehacer cotidiano de las personas; todos ellos unidos por una disciplina que, de manera sutil y poco visible, se ha ganado un puesto importante en la economía de la ciudad y en el interés de las organizaciones por conquistar mercados cada vez más exigentes y conocedores de las características de aquellos que le pueden proveer soluciones a requerimientos específicos.

Se puede afirmar que el Diseño Industrial emergió en los años setenta, se expandió en la década de los ochenta y pudo consolidarse y crecer en los noventa, gracias a múltiples condiciones, como las económicas, políticas, sociales, comerciales, culturales, alianzas público-privadas, entre otras, que posibilitaron su surgimiento.

Los vínculos con la industria se convierten en una excelente evidencia de la capacidad de

los diseñadores para crear, entender, adaptar y solucionar las necesidades y requerimientos de los mercados o espacios sociales y de sus clientes o usuarios.

La alta calidad de los diseños resultantes ha contribuido a la generación de una mayor conciencia y cuidado por los objetos públicos, independientemente ya del cuidado y mantenimiento que se haga después de los productos diseñados.

La identidad de ciudad se evidencia y manifiesta en los objetos institucionales que, partiendo inicialmente del proyecto Metro, lograron permear otras instancias del espacio público, generando una estética propia del diseño local.

La evolución de la tecnología, la cultura material y la creación de empresas, entre otros factores, actúan como agentes dinámicos que propician importantes transformaciones en los ámbitos urbanos, sociales y culturales.

Estas transformaciones se evidencian en la historia de la ciudad a lo largo de los siglos XIX y XX, sumado los adelantos modernos como la electricidad, el ferrocarril, el tranvía, los automóviles, la construcción de centrales eléctricas, el aumento de la población, las crisis urbanísticas, los planes urbanísticos, la creación de empresas públicas y la implementación del sistema masivo de transporte Metro. Todas estas dinámicas urbanas requieren que el diseño esté a la altura de los retos que se presenten, para poder ofrecer soluciones adecuadas, estéticas y efectivas.

Diseñadores como Claudia Castro, Paula Penagos, Natalia Monsalve y Carlos Vera, así como los docentes Marta Maya, Juan Manuel Posada, Julián Posada y Juan Guillermo Pérez, entre otros, marcaron un antes y un después en el diseño en la ciudad y el país, colocando al diseño a la altura de los mejores diseños en América Latina.

## Referencias

- Betancur Gómez, J. M. (2000). *Moscas de todos los colores* (Primera ed.). Medellín: Universidad de Antioquia.
- Botero Gómez, F. (1998). *Historia del transporte público de Medellín 1890-1990*. (S. D. Medellín, Ed.) Medellín.
- Botero Herrera, F. (1993). *El Espejismo de la modernidad de Medellín: 1890 -1950. Lecturas de Economía*, 39. Obtenido de [http://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/4331/1/Botero\\_F\\_1993\\_EspejismoModernidadMedellin.pdf](http://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/4331/1/Botero_F_1993_EspejismoModernidadMedellin.pdf)
- Botero Herrera, F. (1996). *Medellín 1890 - 1950: Historia urbana y juego de intereses* (Primera ed.). Medellín: Universidad de Antioquia.
- Bravo Betancur, J. M. (2007). *De Plaza Mayor a Parque de Berrio*. Medellín: EAFIT.
- Castro Llanos, C. (2016). *Narración Módulo de Objeto Institucional*. (J. A. Ossa Castaño, & S. Restrepo Vélez, Entrevistadores)
- Carreras, C., & Nadal, J. (2002). "Reflexiones en torno a la cultura material". *PYRENAE(33-34)*, 65-80.
- Emvarias. (2020). *Emvarias en la década de los sesenta*. Recuperado el 9 de febrero de 2021, de Empresas Varias de Medellín: <https://www.emvarias.com.co/portals/infografia-55/index.html#decada-60>
- Ferrocarriles Colombianos. (24 de Febrero de 2019). *Tranvía de Medellín*. Recuperado el 3 de julio de 2020, de <https://ferrocarrilescolombianos.blogspot.com/2019/02/tranvia-de-medellin.html>
- Gaitan Riaño, S. C. (11 de marzo de 2015). *Reporte financiero Burkenroad*. Obtenido de Laboratorio Financiero: <https://www.eafit.edu.co/escuelas/economia y finanzas/laboratorio-financiero/burkenroad/Burkenroad%202015/Reporte%20Burkenroad%20Universidad%20EAFIT%20-%20Enka%202015.pdf>
- López Díez, J. C. (2010). *Universidad EAFIT 50 años*. Medellín: Ediciones EAFIT.
- Malinowski, B. (1931). *Culture. Encyclopedia of Social Sciences* (Vol. T. 4). New York: Berwich and Smith.
- Malinowski, B. (1984). *Una teoría científica de la cultura*. Madrid: Sarpe.
- Metro de Medellín. (1998). *El espacio adecuado: el Metro y sus procesos de transformación*. Colina .Penagos García, P. A. (2016). *Narración Módulo de Objeto Institucional*. (J. A. Ossa Castaño, & S. Restrepo Vélez, Entrevistadores)
- Pérez, J. G. (24 de agosto de 2020). *Narración Módulo de Objeto Institucional*. (S. Restrepo Vélez, Entrevistador) Medellín.
- Toro B., C. (1996). *Historia de Medellín* (Vol. Tomo 2). (J. O. Melo, Ed.) Medellín: Compañía Suramericana de Seguros.
- Vera, C. (20 de junio de 2018). *Narración Módulo de Objeto Institucional*. (J. A. Ossa Castaño, & S. Restrepo Vélez, Entrevistadores) Medellín.

## Arte, archivo y memoria

Juan Diego Parra Valencia<sup>1</sup>

El interés por la relación entre arte y archivo ha ido creciendo en los últimos veinte años. En un texto de 2011, Anna María Guasch hace una rigurosa revisión de artistas y obras que dan cuenta de esta relación, lo cual la lleva a concluir que quizás estemos en la era del “giro archivístico”, una suerte de paradigma contemporáneo que permite la valoración de las obras artísticas más allá de su “singularidad autónoma”, no definidas sólo desde un canon, lo que necesariamente, como dice Benjamin Buchloh,

*implica una creación artística basada en una secuencia mecánica, en una repetitiva letanía sin fin de la reproducción que desarrolla con estricto rigor formal y absoluta coherencia estructural una «estética de organización legal-administrativa» (Guasch, 2011, p. 9).*

Por supuesto, esta idea recoge las reflexiones de Benjamin sobre la reproductibilidad de la obra de arte, que llevaron la noción de creación a una nueva dimensión, en la que debía reconocerse la tecnología como forma modular

Doctor en Filosofía, Especialista en Literatura, Músico. Docente-Investigador de la Facultad de Artes y Humanidades – ITM. Ensayista y escritor con diversos artículos en áreas de filosofía, estética, arte, filosofía de la técnica, semiótica, cine y música.

del gesto artístico. Las tecnologías de información, derivadas del cine y la radio, además de orientar flujos de datos codificados, deben entenderse también como formas de registro, y por tanto de almacenamiento informativo, lo cual las convierte en potenciales archivísticos. Así, el arte implicado en estos procesos, no reconocería el “medio” de difusión como canal para un fin, sino que lo implicaría en el propio proceso de creación. Este “giro archivístico” planteado por Guasch, sin embargo, ha sido cuestionado desde varias perspectivas, siendo la de Tello (2015) la que más nos interesa resaltar, por cuanto, insiste en que la idea de “paradigma” puede desviar la atención hacia una suerte de “tendencia” artística que se revela como evolución dentro de una proceso gradual de la historia del arte. Esto implicaría que el “giro archivístico” del arte aparece como una continuidad de los procesos de creación, a partir de la adecuación de nuevas tecnologías, sin implicaciones políticas o psico-sociales. En este artículo no profundizaremos en esta discusión, aunque sí

resaltaremos un aspecto clave para reconocer la no muy diáfana relación entre el arte y el archivo: la noción de “memoria”. Desde esta noción nos delizaremos hacia la idea de creación que implica la posibilidad de la obra como potencia de virtualización archivística, para concluir en un par de casos recientes en los que el archivo vehicula potencialidades de creación artística.

### 1. Memoria, archivo y las formas de lo virtual

Memoria y archivo son dos nociones de gran similitud. Se componen de elementos afines en tanto remiten al pasado como escenario que estructura los recuerdos, tanto individuales como colectivos. Sus diferencias, aunque parecen obvias, no han sido del todo consideradas, ya que por lo general unificamos el esfuerzo mnemónico de nuestra mente con los soportes que almacenan datos del pasado. La técnica que media el proceso de recuerdo, por lo general, se discretiza y tendemos a pensar

que somos nosotros quienes recordamos genuinamente las vivencias que se alojan en los soportes (textos, fotografías, videos...). Sin embargo, no es posible considerar un recuerdo sin el referente material exterior que lo consigna. A esa dimensión material es a la que por lo general denominamos “archivo”. Así, lo archivístico comprendería, en primera instancia, todas las memorias funcionales que se consignan en soportes técnicos de inscripción y que requieren de procesos de conservación. Habrá una segunda instancia, que mencionaremos más adelante, y que implica a la dimensión que otorga Michel Foucault al archivo, como un ejercicio de poder que abarca tanto la información archivada como los actos mismos de archivamiento.

La noción de memoria, por otro lado, es algo más compleja que la disposición de suplementos mnemónicos referidos a un pasado activo. El problema de la memoria es la virtualidad del tiempo, en tanto potencia, en la

que el pasado no es una instancia de un recorrido, sino la insistencia de lo vivido y experimentado que apunta al futuro. Esto sugiere que el pasado no es menos real que el presente, sino una variación de dicha realidad, según un grado de intensidad diferencial. Pierre Levy (1999, p. 17) dice que “con todo rigor filosófico, lo virtual no se opone a lo real sino a lo actual: virtualidad y actualidad sólo son dos maneras de ser diferentes”. Virtual y actual son variaciones de un proceso que implica insistencias y consistencias de lo real, pero no se le oponen. Entre lo virtual y lo actual no hay relaciones de semejanza, sino de pregunta-respuesta. Levy (p. 19) dice que “lo actual no se parece en nada a lo virtual: le responde”. En este sentido, la memoria no sería aquello que “se refiere” al pasado, sino un campo intensivo que permite la variación entre lo virtual (o potencial) y lo actual, en otras palabras es el campo de activación de estados de experiencia latente que advienen al presente activo. Por supuesto, el estado material de la memoria

puede devenir archivo, a través de los suplementos técnicos, pero esta estructuración del pasado, resta su potencia expresiva, configurando una instancia de reconocimiento o identidad. Por ello, el archivo, si bien organiza los datos del pasado, a la vez lo constituye performáticamente como escenario del recuerdo. En ese punto el archivo usurpa la potencia de la memoria. El archivo ordena el pasado, limitando la memoria intensiva. El archivo, si bien virtualiza, pues es una exteriorización funcional de la memoria activa, que permite el diferimiento de la experiencia, dada su condición estructurante, trae consigo también el olvido, como veremos un poco después.

En este punto, el archivo se convierte en una instancia de poder que define lo memorizable, negando las potencias que producen la variabilidad del pasado como fuerza que mueve el presente. Al respecto, Gilles Deleuze (1988, p. 338) afirma que “la realidad de lo virtual consiste en los elementos y relaciones

diferenciales, y en los puntos singulares que les corresponden”, es decir, aquello que ocurre “en presente” no es una consecuencia directa del pasado, sino una variación dentro de una campo potencial de posibilidades, que integra la singularidad de los acontecimientos. Esta idea quizás pueda ser explicada con algunos casos recreados en el cine de viajes en el tiempo, cuando las circunstancias del pasado pueden sufrir variaciones de acuerdo a la alteración de las relaciones con los hechos. Más allá de las paradojas ínsitas del proceso en el que el futuro define el pasado, el viaje en el tiempo, como posibilidad, revela, por un lado, que el pasado no “pasa” sino que se conserva (por eso se puede “viajar” hacia él) y, por otro, que aquello que se consideraba constitutivo del futuro, puede variar. Es en este sentido que la memoria potencia acciones dentro de sus propias variantes, de las cuales una se actualiza, lo que no implica la desaparición de la carga potencial aún no actualizada.

Ahora bien, esto no quiere decir que el archivo es lo actual, mientras la memoria lo virtual. Si bien la memoria puede concretizarse en los suplementos técnicos y devenir archivo, su potencia virtualizante se mantiene de manera estructural, gracias al archivo mismo, el cual se presenta como una exteriorización mnemónica que permite la administración del pasado a partir de su propia materialidad. El archivo, por tanto, sigue siendo potencial, aunque se afirme como base real y constatativa del pasado. Y es en este punto donde el análisis foucaultiano puede dar muchas luces, especialmente para reconocer el archivo como potencia de creación que se virtualiza a través de la obra artística.

## 2. Archivo y creación

Foucault (2010) plantea que el archivo no es propiamente un acopio de información temporal garante de un pasado esencial, sino una forma administrativa de

hechos enhebrados, que legitiman las situaciones del presente según una línea causal predeterminada, pero no inexorable. De acuerdo con esta perspectiva, el archivo ocupa un lugar entre la tradición (recuerdo colectivo) y el olvido (2010, p. 171), pues sólo es una instancia parcial de lo recordable por la tradición y a la vez deja de lado cosas que no “merecieron” recordarse. Por eso, el archivo integra tanto lo acopiado (y por tanto recordable) como lo no acopiado. Así, la noción foucaultiana de archivo esquiva el determinismo causal del tiempo y, a la vez, cuestiona la idea esencialista del origen y su legalización retrospectiva o institucionalización. En otras palabras, para Foucault el archivo no da cuenta de un fondo germinal incuestionable y por lo tanto, su inscripción en lo real puede ser alterada. Es por esto que el archivo, más que un estado normalizante, funciona como una ruptura, una suerte de umbral que separa lo “decible” de lo que “no se puede ya decir” (Foucault, 2010, p. 172), pero también abre la posibilidad a aquello que “no

puede no decirse”. El archivo es inabarcable porque no se reduce al discurso que lo revela. De allí su dimensión virtual, en el sentido de ser a la vez estructura y fuerza estructurante. El archivo permite reconocer lo enunciado y a la vez sus propios márgenes de enunciación. Es a la vez lo circunscrito y la potencia que puede romper la circunscripción. Archivar es circunscribir, sí, pero también es dejar por fuera, recordar es también olvidar y es en ese olvido donde recae la potencia del archivo. Justo ese margen, ese umbral, donde las cosas están sin estar, esa suerte de “fuera de campo” de los hechos archivados, es el que usará el arte para constituir su propia versión del mundo, su fabulación, que no es otra cosa sino la potenciación de las sensaciones implicadas en el mundo fáctico.

Una obra (plástica, sonora, audiovisual...) no da cuenta del mundo, pero lo contiene, revela su estado intensivo, no su “facticidad” sino su “afecticidad”. En este sentido, la creación tiene por objeto virtualizar la afección,

desde la capacidad expresiva de un individuo, de acuerdo con materias de expresión diversas que pueden clasificarse según estados de afectividad. La obra como tal puede circunscribir o determinar, pero a la vez potenciar, por eso ella es un umbral de indiscernibilidad que revela el mundo sin serlo. El arte, de esta manera, además de ser una “existencia” particular, comporta un tipo de “consistencia” que, cuando adquiere su dimensión de “obra”, deviene un tipo especial de “archivo”, ya no como un conjunto de documentos materiales que almacenan información y que permite administrar formas de colectividad (normas, leyes, contratos y pactos), sino una forma abierta de potencialidad sensible en estado de latencia que se activa y reactiva de acuerdo con los niveles de percepción. La obra de arte sería, así, una despensa de estados de sensibilidad de estatus virtual. El estatus de obra no lo da, por otro lado, su formalización canónica, sino el grado de intensidad que comporta dentro de una relación con el mundo. En ese sentido, lo que anuncia

el mentado “giro archivístico” del arte no sería sólo la relación estética con “las formas legales y administrativas” integradas en la repetición normativa, sino la implicación en el flujo de relaciones que “conmemoran” la experiencia sensible.

En este sentido, Deleuze & Guattari (2005) afirman que lo que retiene la obra artística no es propiamente un “hecho histórico” (como lo hace el archivo entendido de forma tradicional), sino “un bloque de sensaciones presentes que sólo a ellas mismas deben su propia conservación, y otorgan al acontecimiento el compuesto que lo conmemora” (169). Así, lo que entendemos como “obra de arte” no consiste en la evidencia fundante de lo histórico, bajo el régimen archivológico, sino en la conservación activa de los estados de sensibilidad que remiten a los acontecimientos sensibles. La obra tiene, pues, una existencia material fáctica y también virtual afectiva, funciona como latencia tanto de circunstancias vividas aún no reconocidas o percepciones

potenciales no vividas pero concebibles. Por ello es por lo que: “*la función de la obra artística no consiste en rememorar hechos, sino en reactivar sensaciones o afectos, independientemente de las acciones individuales o las prácticas mismas de rememoración. No es archivística en sentido histórico, bajo premisas del registro o traducción de lo real, sino un campo de relaciones aún en formación que imprimen sobre los hechos formas de sensibilidad (sonora o visual, principalmente) que resuenan desde el pasado aún en el presente*”<sup>2</sup>

### 3. Arte y archivo. Dos casos

La obra, así, virtualiza la virtualización de la que ella es soporte y registro. En ese caso, puede ser archivo y memoria a la vez, plano de potencialidad que insiste en su propia estructuración. Para exemplificar un poco esta idea, y con ello cerrar por ahora la reflexión, tomaremos dos casos cercanos, ambos implicados en el proceso de demolición del edificio Mónaco, antigua propiedad de

---

Acosta R. & Parra V. (2022). Arte, monumento y archivo. Reflexiones en torno a Víctor Gaviria como archivista de la ciudad. Revista Crisol (21)

Pablo Escobar, que estuvo en pie desde mediados de la década de 1980 hasta el año 2019, cuando se decidió su implosión debido a decisiones políticas frente al legado del narcotráfico en Medellín, durante la alcaldía de Federico Gutiérrez. Se trata de la obra *Expurgo (edificio Mónaco)* del artista Mauricio Carmona y el trabajo de registro visual del fotógrafo y periodista Adrián Franco al que ha denominado *Cielorraso*. Ambos estuvieron cerca del proceso preparatorio para la demolición y tuvieron acceso al edificio hasta la inminencia del suceso. Ante la decisión de demoler el edificio, se creó una mesa de trabajo, convocada por la alcaldía, para pensar el posible uso del espacio que quedaría allí.

La propuesta inicial para *Expurgo*, cuyo nombre implica precisamente la postura crítica frente al acto de higienismo social rigente en la historia arquitectónica de Medellín, consistía, como dice el artista (2021, p. 100), “en inscribir a gran

escala la palabra, directamente sobre el concreto de la terraza del inmueble, lo cual se realizaría perforando la losa por medio del uso de martillos demoledores neumáticos; una operación que en sí misma encarnaba una paradoja: la de destruir para recordar el olvido inminente”. Dicha inscripción desaparecería justo con el edificio al momento de su demolición. Esta idea, que no pudo realizarse debido a interferencias administrativas, plantea una reflexión inicial sobre el archivo como el acto de inscripción, determinante para la archivística, que nace para recordar su propia evanescencia, en un juego en el que, precisamente, su condición de inscripción se reemplaza por la prescripción. Inscribir la expurgación, a la vez, plantea el carácter destructor ínsito en el acto de archivar, su pulsión de muerte, tal como lo evidenció Derrida (1997) y que delata los límites en el régimen de verdad potencial que pretende garantizar el intercambio de memorias, de acuerdo con los regímenes de

discursividad, pues, a la postre, el límite de lo expurgado es su propia expuración: si bien se puede tachar la memoria, no puede tacharse su propia tachadura. Al derribarse el edificio contenedor de la inscripción expurgada, se evidencia la voluntad de negación frente a su propia memoria, tanto en su dimensión material como simbólica. La versión final de la obra, luego de afrontar interminables contingencias producto de las obstrucciones administrativas<sup>3</sup>, que mencionábamos, debido a la imposibilidad de inscribir escultóricamente la palabra, consistió en la instalación de una pancarta de 44 x 2.5 con el texto escrito, en la terraza, con el fin de completar la acción con tomas aéreas de la demolición, evidenciando la desaparición de lo expurgado. Así, el registro del acontecimiento nace como archivamiento de un acto de simbología higienista, propio del

ethos antioqueño, en el que se finge tachar la tachadura, fingir el olvido como causa del recuerdo. Expurgo plantea el estado latente de una memoria que insiste en ser olvidada.

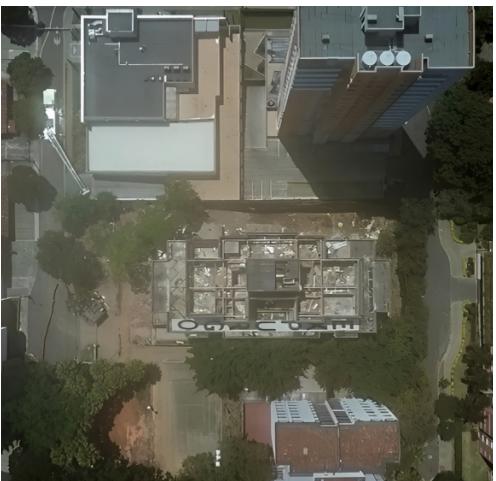


Figura 1. Expurgo, 2019.

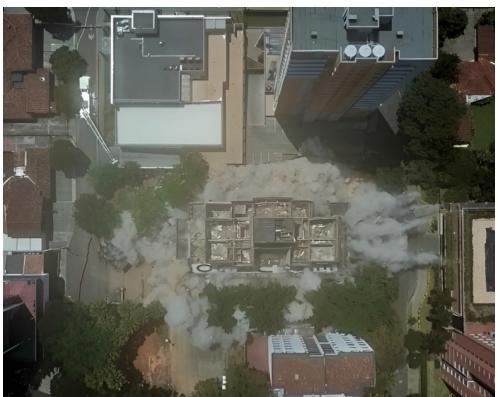


Figura 2. Expurgo, 2019.

<sup>3</sup>Las obstrucciones permanentes tanto para operación inscriptiva como para la instalación, dan cuenta también de la función arcóntica de los poderes que legitiman el archivo, sin embargo, es un tema que excede el propósito de este análisis.



Figura 3. Expurgo, 2019.

El otro caso hace parte también del mismo acontecimiento de demolición. No se trata tanto de una obra como de un hallazgo fortuito, en merced del azar creador. El fotógrafo y documentalista Adrián Franco, como su profesión lo exigía, supo ver en el edificio Mónaco, una capa de realidad que para otros estaba oculta. Tal como lo cuenta el propio autor (2021, p. 90): “el último día que se pudo entrar al Mónaco, antes que se ubicaran las cargas explosivas, estuve allí con un equipo de camarógrafos en la producción de un documental para una cadena local. Más que el mármol, la caja fuerte y la piscina, me llamó la atención descubrir

cómo la prensa mezclada con estuco sirvió para construir el edificio del capo”. Se trataba de una extraña hemeroteca oculta tras el yeso usado para la construcción de los cielorrasos de la edificación. El papel periódico se usaba para evitar que las mezclas frescas se pegaran de los moldes y, por lo general se dejaba puesto allí cuando se efectuaba el ensamble. Así, dado el pronunciado deterioro del edificio, y ante la inminencia de la demolición, los cielorrasos fueron cayendo inevitablemente sin que a nadie le interesara atender esta paulatina erosión. El hallazgo le permitió a Franco registrar un conjunto de fotografías de carácter estratigráfico, cuya existencia adquiría valor arqueológico. Las piezas impresas desvencijadas mostraban noticias de periódicos durante las fechas de construcción del edificio, la mayoría de ellas relacionadas con la catástrofe bélica que mostraba la guerra a dos bandas de Escobar y el Cartel de Medellín, tanto con el Estado como con el Cartel de Cali. Su valor archivístico no sólo radica en el registro noticioso sino en

la dimensión matérica del papel periódico que permitía usos constructivos arquitectónicos. Mientras el edificio se construía, el devenir del conflicto marcaba su propia destrucción, hasta el punto de que incluso la edificación fue objetivo de un carro bomba con el que el Cartel de Cali intentó asesinar a Escobar, a comienzos de 1988. Por lo tanto, es casi como si el edificio, en términos espaciales, almacenara, como testigo mudo, la capa temporal que lo implicaba. El edificio era entonces una suerte de capsula espaciotemporal que sirvió de reservorio mnemónico de su propia temporalidad, y a la vez, un augurio de su propia desaparición. La paradoja inquietante del hallazgo plantea una reflexión profunda sobre la evanescencia de la memoria, cuando su potencia expresiva es expulsada de los márgenes que permiten lo recordable. El edificio, como una hemeroteca de sí mismo, guardó su propia memoria, sólo para desaparecer en cuanto fue revelada. Este caso es quizás sólo comparable con una escena de la película *Roma*

(1972) de Federico Fellini, en la que, durante una excavación en los subterráneos de la ciudad, un grupo de arqueólogos descubre una antigua casa, conservada de manera perfecta, donde las paredes presentan pinturas al fresco de una nitidez absoluta. La hilaridad inicial de los científicos les impide percatarse a tiempo de que, con una velocidad pasmosa, la oxidación del aire que ellos mismos forzaron a entrar, borraba inclememente las imágenes que recién veían. Así, lo que aparecía, desaparecía al mismo tiempo, sincrónicamente, el carácter de archivo que evidenciaban las imágenes encontradas mutaba hacia su propio olvido, para ser memoria potencial, vinculada con la experiencia misma de sus espectadores circunstanciales. Tal cosa ocurrió con las paredes noticiosas del Mónaco.

Esta condición permite pensar en el edificio mismo como archivo enfrentado a su propia tendencia destructiva, de acuerdo con las decisiones “arcónicas” del gobernante de turno que decidió

su demolición. Los registros fotográficos de Franco evidencian también la persistencia de la memoria, en tanto virtualidad, en medio del olvido inducido. Las piezas desmadejadas del cielorraso resuenan en los archivos de prensa que fungen como espejos ontológicos y, con ello, aún después de su destrucción el edificio sigue hablando de sí mismo, ahora expandido en voces resonantes gracias a la reproductibilidad del archivo. Tal como los fragmentos noticiosos, registrados sobre el papel periódico diseminado en la edificación, el Mónaco concentraba de manera intensiva la memoria latente del legado narco que rige la historia urbana de Medellín. Y como tal, su existencia material daba cuenta de la necesidad restaurativa de la memoria, según posibles procesos de restauración simbólica. Destruirlo no destruyó su evidencia archivística y, así como la hemeroteca de concreto que habitó los cielorrasos, su perdurabilidad configura la virtualidad de los hechos que

se quisieron desaparecer con su demolición.



Figura 4. Cielorraso, serie fotográfica de Adrián Franco, 2019.



Figura 5. Cielorraso, serie fotográfica de Adrián Franco, 2019.



Figura 6. Cielorraso, serie fotográfica de Adrián Franco, 2019.

Memoria, archivo y creación hacen parte de un movimiento modular. La obra materializa estados de afección, pero también dispara hacia su propio futuro potencial. En ese caso, virtualiza su propia virtualidad. Archivar es otorgar un principio enunciativo, y, por tanto, ordenar, es decir: "mandar". Pero su mandato sobre el recuerdo implica también el olvido de aquello que no se circunscribe al mandato. Es en esos márgenes o umbrales (como los llamaría Foucault), donde la potencia del arte transforma el principio enunciativo en un caudal de

posibilidades expresivas que traen consigo alternativas de existencia.

### Referencias

- Acosta Ríos, B. E., & Parra Valencia, J. D. (2022). *Arte, monumento y archivo. Reflexiones en torno a la obra de Víctor Gaviria como archivista de la ciudad*. Revista Crisol (21). Obtenido de <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/issue/view/81>
- Carmona, M. (2021). *Expurgo (edificio Mónaco)*. En M. Carmona, W. Masuko, & (eds.), *Expurgo (edificio Mónaco)* (págs. 99-114). Medellín: Policéfalo Ediciones.
- Deleuze, G. (1988). *Diferencia y repetición* (1968). (A. Cardín, Trad.) Madrid: Ediciones Jucar.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2005). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Foucault, M. (2010). *La arqueología del saber* (1970). México: Fondo de cultura económica.
- Franco, A. (2021). *Cielorraso*. En M. Carmona, & W. Masuko, *Expurgo (edificio Mónaco)* (págs. 91-97). Medellín: Policéfalo Ediciones.
- Guash, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Levy, P. (1999). *¿Qué es lo virtual?* Barcelona: Paidós.
- Tello, A. M. (2018). *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. Buenos Aires: La Zebra.

En este breve texto se propone la consideración de tensiones propias de la vida urbana, con base en algunas imágenes que suelen usarse para representar la ciudad, tales como *centro sagrado*, *ciudad sagrada*, *modelo ortogonal*, *caos y orden*, *urbs y polis*, *Babilonia y Babel*. Lo anterior con el propósito de revisar las maneras como algunos artistas de Medellín expresan sus posiciones frente a los acontecimientos que experimenta la ciudad; el criterio de elección de los casos responde a que los pintores que se mencionarán dan cuenta de que mientras las administraciones públicas son proclives a la idealización de lo urbano, el caos lo constituye.

### 1. Intentos milenarios de cosmización. Tensiones entre polis y urbs

Son numerosas las imágenes con las que se ha figurado la ciudad, algunos pensadores las estudian como metáforas, otros como concreciones literales de la realidad que presentan. Tengan la razón unos u otros, lo cierto es que la ciudad como experiencia colectiva que involucra materialidad natural y arquitectónica, planificación,

\* Magister y Especialista en Estética, Licenciada en Filosofía y Letras. Docente-Investigadora de la Facultad de Artes y Humanidades, Instituto Tecnológico Metropolitano.

gobierno y animales humanos y no humanos juntos en un espacio limitado, es el escenario de múltiples fuerzas enfrentadas, cuyo resultado cotidiano es la permanente inestabilidad de un sistema que los planificadores y los gobernantes se esfuerzan por controlar. Así, vale la pena comenzar esta revisión mencionando unas pocas de esas imágenes alusivas al ser de la ciudad, ya legendarias en los estudios urbanos.

En el libro que Mircea Eliade dedica al *mito del eterno retorno*, el antropólogo rumano se refiere a las primeras ciudades y las describe con base en las ideas de repetición e imitación arquetípicas propias de la *ontología arcaica*. De este modo, lo que para el hombre moderno es fruto de la superstición, para el hombre arcaico es lo real, lo que efectivamente es. Así, las cosas que repiten “arquetipos celestes”, lo mismo que los templos y las ciudades que se erigen en altas montañas ubicadas en el centro del universo y los rituales que actualizan los instantes

originarios, son maneras de otorgar realidad. Como se ve, no sólo la repetición de arquetipos universales, sino la ubicación de los lugares de culto y de las ciudades sagradas en el centro, configuran la mentalidad arcaica: la ciudad está en el centro del mundo, a su vez en su centro está el templo, centro del centro (“El ‘centro’ es pues, la zona de lo sagrado por excelencia, la de la realidad absoluta.” Eliade, 1972, 25). En el *axis mundi* se enclava el *omphalos*, eje, ombligo del mundo, imágenes ambas de la pertenencia de los que creen a la centralidad de su creencia: soy mirado y protegido por el dios tutelar de esta, mi ciudad; así, debo mirar y proteger a quienes también nacieron en ella. He ahí un elemento de la génesis heroica. La ciudad sagrada está siempre cercada por monstruos que pueden aniquilarla y que son también figuras mitologizadas, pero cuya función es contraria a la de creadores y por tanto, tienen más que ver con el Caos que con el Cosmos; así como *ab origine* los dioses la crearon y los titanes lucharon para salvarla, también

el héroe deberá enfrentarse a esas potencias agresoras (como el desierto, el océano, las tempestades o los invasores), incluso, deberá tratar de expandir sus dominios, para repetir allende los mitos de creación de lugares *cosmizándolos* (héroe colonizador visto como *cosmócrator*). Explica entonces Eliade como en las *sociedades tradicionales* la tensión entre caos y cosmos, fuerza desorganizadora y fuerza organizadora, mantiene la vida de los hombres y de sus moradas individuales y colectivas y cómo cada grupo va configurando sus ideas sobre lo heroico y va construyendo sus propios héroes y heroínas.

Después, con el advenimiento de la planificación urbana occidental, se crea el modelo ortogonal, que de algún modo hipertrofia esa ansia de conservación del orden de las comunidades arcaicas: se trata del ángulo recto como base del trazado de algunos planes urbanísticos reticulares (Hipodamios en Patmos). Giuseppe Zarone muestra cómo puede trazarse una línea que une

ese modelo ortogonal antiguo con el control espacial y la simetría que proponen arquitectos modernos como los integrantes de la Bauhaus de Gropius y Le Corbusier, es decir, que el sueño de mantener un orden centralista interviniendo de modo lineal el espacio está instalado en el imaginario de Occidente desde la Grecia clásica y se mantiene, a pesar (o tal vez incluso por eso aumenta) de la creciente caotización de las ciudades. Lo interesante del planteamiento para este texto, es hacer notar como en la racionalización de la arquitectura moderna pervive la idea del centro, pero desacralizado, desmitificado, pues el arquitecto ya no construye considerando que “A través de la raíz hundida en el *omphalos* de la tierra, la *urbs* se convierte en *mundus*” (Zarone, 1993, 33), por lo menos no en el sentido en que expone Eliade a propósito de los constructores arcaicos, sino para honrar un poder político y/o económico, estrictamente humano, histórico y para resolver necesidades de la experiencia concreta, desprendidas de

cualquier repetición conectada con lo mítico. Entonces, en el racionalismo arquitectónico el centro es funcional, en sentido pragmático, no se entiende como vértice entre el arriba y el abajo, el cielo y el inframundo, sino en su dimensión maquínica. Toma importancia en esta medida la insistencia de Martin Heidegger (en su conferencia de 1951 dirigida a arquitectos) en la imagen de la *cuaternidad*: es porque habitan (porque moran) que están los mortales en la cuaternidad, por ello construir es dejar ser a la tierra, salvarla, tratar de mantener la cuadratura -cielo, divinos, tierra, mortales- (Heidegger, 1997, 23-27); el filósofo, en tiempos de reconstrucción de las ciudades alemanas después de la Segunda Guerra Mundial, vuelve sobre la necesidad de entender el gesto constructor como gesto creador, el arquitecto entonces es aquel que deja ser, no el que destruye la naturaleza eterna para entronizar al hombre histórico.

Para las sociedades arcaicas, afirma Eliade, la realidad estaba

dotada de fuerza, eficacia y duración, o sea, algo era en tanto tuviese estas características que lo hacían sagrado: sólo es lo que es sagrado. La montaña sagrada (la más alta), el templo o el palacio (construidos por lo general en su cima) y la ciudad sagrada están en el centro, por ello son portales entre los mundos, razón por la que las construcciones concretizan esos pasajes: "El infierno, el centro de la tierra y la 'puerta' del cielo se hallan, pues, sobre el mismo eje, y se hacia el pasaje de una región cósmica a otra" (Eliade, 1972, 21). Pero recuerda Zarone, "Entre la ciudad arcaica con sus mitos de fundación descritos por Eliade, y la Bauhaus de Walter Gropius, media toda la historia de la *polis clásica* y de la cultura moderna, toda la historia de la cultura, incluso (...)" (Zarone, 1993, 34). Así, La carta de Atenas, el documento urbanístico que se produjo luego del IV Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM, 1933), determinado sobre todo por las ideas de Le Corbusier, se convierte a mediados del

siglo XX en una suerte de guía de lo que debe ser la ciudad, lo mismo que sus funciones y la manera en que la arquitectura y el urbanismo pueden contribuir a materializarlas para efectos de mejorar sustancialmente las condiciones fácticas de vida en las ciudades.

Laten entonces en la ciudad esas tensiones milenarias entre caos que amenaza e intentos *cosmizadores*; las sociedades tradicionales sacralizan los espacios naturales y construidos y establecen unas relaciones de correspondencia permanentes entre lo universal eterno y lo concreto finito, dotando de trascendencia lo que de no mantener esos vínculos perecería y sería olvidado. A medida que las sociedades se van sofisticando, las civilizaciones racionalizan el espacio y aunque lo sagrado es principio (*áρχη*) de todas las configuraciones urbanas, con el paso del tiempo van sucediéndose desacralizaciones que hoy se manifiestan en las tomas de decisiones urbanísticas proclives

a la funcionalización y al control *per se*. En esa medida, la ciudad se comprende desde una perspectiva cerrada con base en la cual los problemas suelen tratar de resolverse a través de soluciones materiales de interdicción espacial<sup>1</sup> avaladas por las administraciones centralizadas, ignorando las tensiones aludidas.

En la obra de Manuel Delgado, el antropólogo catalán cuestiona las estrategias de disciplinamiento y control establecidas por los ayuntamientos y si bien muchas de sus ideas precisan de una discusión cuando se revisan en contextos de ciudades del sur global, como es el caso de Medellín, él despliega conceptos que son útiles de cara a pensar los problemas mencionados. Así, suele comprenderse la ciudad en muchos casos como paisaje urbano y en otros como grupos humanos circunscritos a unos gobiernos cuyas determinaciones

<sup>1</sup>Tales como rejas, cámaras y patrullas de vigilancia y alejamiento de los centros urbanos por parte de los ricos. Las ideas de Steven Flusty sobre los "espacios interdictarios" son bastante esclarecedoras a propósito de la situación urbana contemporánea

sobre el espacio responden a las necesidades de *cosmización*; este segundo modo de interpretación remite a la *polis*, cuyo epítome es la Atenas clásica, convertida posteriormente en utopía occidental. Pero la ciudad tiene otro componente que, tanto en medio de la cotidianidad como cuando esta se rompe, resiste los intentos organizadores y expresa su realidad caótica: la *urbs*. Con base en los conceptos de *potestas y potentia*, propuestos por Spinoza en su *Ética*, Delgado muestra que mientras lo propio de la *polis* es el “poder centralizado” (Delgado, 1999, 94), a la *urbs* le corresponde la potencia física. Mientras la *polis* ya no es más que la ciudad concebida y efectuada por unos cuantos, la *urbs* es el resultado de las dinámicas en el espacio de la calle, de los acuerdos y desacuerdos entre los urbanitas, de los intervalos y cruces entre los cuerpos, de fuerzas de atracción y rechazo. Los múltiples fracasos de proyectos arquitectónicos, lo mismo que de modelos urbanísticos direccionados desde los

ayuntamientos sin consideración a las circunstancias de la gente, son denunciados por muchos artistas, por ejemplo, la arquitectura y el urbanismo modernos fueron criticados por Jacques Tati en dos películas ya clásicas: *Mi tío* (1958), crítica a la casa moderna y *Playtime* (1967), burla de la planificación de la ciudad en toda su extensión; también la vanguardia situacionista se burló de la monotonía propia de las ciudades modernas e incluso llegó a proponer un urbanismo alternativo como crítica a los modelos tradicionales; es ya sabido que la propuesta de una ciudad concreta (New Babylon) es utópica, pues la concepción estrictamente situacionista implica tantas posibilidades cuantos habitantes hay, de tal suerte que se trataría de una ciudad imposible, sin embargo, la perspectiva de los artistas que integraban el movimiento, que propendía por una experiencia lúdica de la ciudad a través de la constante creación de situaciones disruptivas, abre caminos para reflexionar sobre lo urbano, que

han sido retomados por artistas y estudiosos posteriores.

Para concluir esta primera parte, las imágenes bíblicas sobre la ciudad son múltiples y sugestivas. Puede trazarse un círculo entre el primer libro y el último, pues ya en el *Génesis* se anuncia el carácter fraticida del fundador de ciudades, lo mismo que el de desterrado, en castigo por su crimen (Caín marcha al “oriente del Edén” luego de su destierro y allí funda la ciudad de Enoc (*Génesis*, 4: 16-17):

*Entonces Yavé le dijo: ‘¿Qué has hecho? La voz de la sangre de tu hermano grita desde la tierra hasta mí. Por lo tanto, maldito serás, y vivirás lejos de este suelo fértil que se ha abierto para recibir la sangre de tu hermano, que tu hermano derramó. Cuando cultives la tierra, no te dará frutos. Andarás errante y vagabundo sobre la tierra* (*Génesis*, 4: 9-12)

Y en el Apocalipsis se denuncia la ira divina que ha despertado la prostitución de la ciudad y su consecuente devastación; así lo afirma el apóstol en el versículo 8 del capítulo 15: “Otro ángel lo

siguió, gritando: “Cayó, cayó, Babilonia la grande, la prostituta que dio de beber a todas las naciones y las emborrachó con su vino” (Juan, 1972, 460).

Entre tanto, también en el *Génesis* se muestra la sanción con la que Yahvé reafirma su poder frente a los humanos que han osado planificar una torre que llegue hasta el cielo, en lo que él juzga como un claro gesto de soberbia:

*Veo que todos forman un mismo pueblo y hablan una misma lengua, siendo esto el principio de su obra. Ahora nada les impedirá que consigan todo lo que se propongan. Pues bien, bajemos y una vez allí confundamos su lenguaje de modo que no se entiendan los unos y los otros. Así, Yavé los dispersó sobre la superficie de la tierra y dejaron de construir la ciudad. Por eso se llamó Babel, porque allí Yavé confundió el lenguaje de todos los habitantes de la tierra* (*Génesis*, 11: 5-9).

En el origen de la ciudad late pues el fraticidio y el destierro, de ahí que los urbanitas no compongan un grupo unido por una búsqueda común que propende por la *eudaimonía*,

como soñaría Aristóteles. Los fundadores de ciudades por su parte, vienen de lejanías ignotas<sup>2</sup> y el descubrimiento de un lugar puede ser el resultado del azar, por lo tanto, los sucesivos procesos de identidad se corresponden con la mitologización del origen. Si bien los nacidos y crecidos en una ciudad reconocen los sitios de culto religioso y político como espacios de unos rituales que actualizan momentos originarios, también es cierto que las ciudades son proclives a la descentralización y a la borradura de puntos referenciales, semejando más la Babilonia del *Apocalipsis* y la Babel del *Génesis* que la *polis ateniense*. Fratricidas, desterrados en su propia ciudad y hablantes de *argots* incomprensibles para quienes se ciñen a los códigos hegemónicos, los urbanitas del presente no reconocen los *omphalos* porque

<sup>2</sup>Imagen trazada con precisión en el inicio de *Cien años de soledad* a propósito de José Arcadio Buendía, fundador: "En su juventud, él y sus hombres, con mujeres y niños y animales y toda clase de enseres domésticos, atravesaron la sierra buscando una salida al mar, y al cabo de veintiséis meses desistieron de la empresa y fundaron a Macondo para no tener que emprender el camino de regreso. Era pues, una ruta que no le interesaba, porque sólo podía conducirlo al pasado" (García, 1982, 16).

se han perdido respecto al axis mundi, o tal vez, porque han constatado ya que hay tantos centros y tantos ejes cuantos habitantes pueblan las ciudades y que quizás las imágenes creadas por el arte son más fieles a esa realidad en permanente disolución que los planes urbanísticos y las idealizaciones de los políticos. Se mencionan a continuación tres pintores cuyas obras exemplifican lo dicho para el caso de Medellín.



Figura 1. La ceiba de la playa, acuarela de Débora Arango. Fotografía cortesía de la artista

## 2. Tres pintores de la urbs

Es tan contundente el mito del antioqueño *berraco*, que hasta la actualidad se impone un cierto orgullo de los oriundos de estas tierras frente a los nacidos en otras del territorio nacional, empero, desde finales del siglo XIX algunos alertaban sobre los peligros de tal construcción colectiva y escritores como Tomás Carrasquilla ponían en tela de juicio las excesivas bondades de la idiosincrasia local. *Horizontes* (Francisco Antonio Cano, 1913) es la concreción pictórica de muchas ideas sobre lo paisa, de ahí su condición de símbolo cultural, pero a esa imagen positiva le sucedieron otras que cuestionaban los marcos axiológicos en los que se afincan los valores de los antioqueños o que mostraban realidades que desde el relato establecido se ocultaban. Muchas obras de Débora Arango (1907-2005) son muestras claras de diversas experiencias de lo urbano en Medellín en tiempos de la pintora: trabajadores pobres, mendigos, locos, prostitutas y

madres fragilizadas pueblan sus pinturas, en las que los cuerpos desnudos expresan las verdades de la carne, el abandono de la *polis* y de los ciudadanos privilegiados, quienes tienen acceso constante a los centros del poder mientras ignoran (*ex profeso*) que muchos están en los márgenes de lo social; para una ciudad cuyos discursos oficiales hablaban de progreso y de moral férrea, los cuadros de Arango significaron el desvelamiento de potencias que no podía soportar, de ahí que la única salida fuese intentar condenarla al ostracismo, aunque el tiempo mostró que su *urbs* se acercaba más a la realidad de Medellín (incluso los males denunciados por ella se han multiplicado) que las notas de la prensa y las



Figura 2. Cielo arriba I y II, pintura de Fredy Serna, 1995

conversaciones en los clubes e iglesias de la época.

Por su parte Fredy Serna presenta una ciudad en constante estallido demográfico, proceso observable en la superpoblación de casitas autoconstruidas en las montañas que rodean el valle, sobre todo en las comunas nororiental y noroccidental (en la que ha vivido siempre). Nacido en la década de los setenta del siglo XX, el artista ha pintado de modo reiterativo lo que ve desde la terraza de su casa, continuando de algún modo los gestos de los pintores impresionistas, de tal suerte que una primera mirada de sus cuadros pintados hasta ahora, da la impresión de múltiples repeticiones, pero se trata en cambio de incontables variaciones del mismo tema, en las que una mirada más detenida permite ver las grandes transformaciones del paisaje urbano en las últimas décadas, por cuenta de las inmigraciones de connacionales a causa de la pobreza y la violencia; metamorfosis paisajísticas que en su mayoría no se deben a proyectos arquitectónicos y

urbanísticos oficiales, sino a la intuición de los pobladores, que analizan los terrenos a partir de sus experiencias y levantan sus casas con base en conocimientos adquiridos en el día a día. Serna no representa la desintegración social reciente, sin embargo, esta late en sus telas, en las que estalla una infinidad de puntos multicolores que expresan la alegría y la marginalización al mismo tiempo; en ese gesto de repetición ritual de la autoconstrucción, el artista traza líneas de fuga a la situación que ha visto desde niño, pero todo ocurre de un modo paradójico: su cuerpo deviene ciudad y al mismo tiempo se fuga de ella en las pinturas, creando una *ciudad otra*, la propia, cuya potencia de crecimiento lo impele a seguir mirando los cambios mínimos a medida que se densifican las montañas, que los barrios periurbanos se complejizan por la proliferación de los círculos que los rodean, al margen de la *polis*.

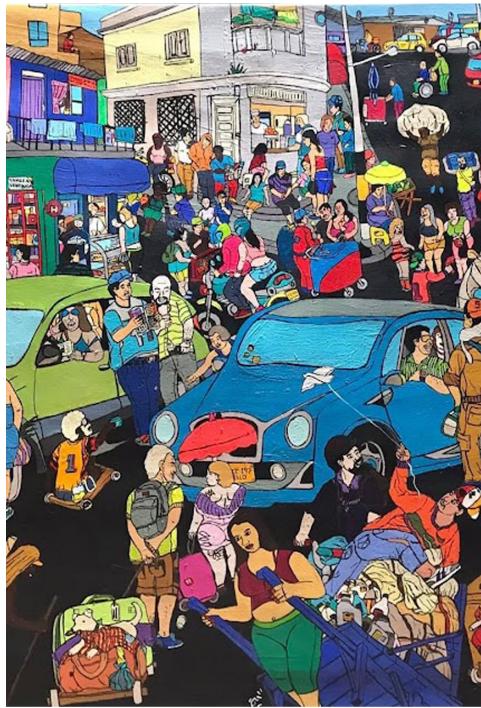


Figura 3. *El bajo Paris*, pintura de Jorge Alonso Zapata, 2021.

La zona llamada *Barbacoas* está conformada por un entramado de calles que se subdividen y se desvían y que a la vez se aúnan bajo la denominación de *Calle del pecado*. Está ubicada en pleno centro de la ciudad, al lado del templo católico más importante, situado justo en el parque donde antaño se reunieron los poderes clerical, político y social. Para

los habitantes permanentes y occasionales de la zona tiene empero poca importancia el carácter axial de iglesia y plaza, por el contrario, ellos han territorializado ese espacio de modos alternativos que nada tienen que ver con el poder y que son propios de los urbanitas marginalizados que, sobre los trazados políticos yuxtaponen las sinuosidades cotidianas de los olvidados o denostados. Hasta esa Babilonia llegó el pintor Jorge Alonso Zapata hace ya varias décadas, con sus hojas blancas y sus colores, a dibujar y pintar desde una esquina, sentado en la acera, los cuadros que a diario observaba en cada tramo de estas callejuelas. Su obra está compuesta por seres disidentes de todos los regímenes: travestis, prostitutas, ladrones, asesinos, vagos, drogadictos, borrachos, jíbaros, y también por otros que realizan trabajos pauperizados, como los venteros ambulantes de todo tipo de productos. No se trata de una obra creada bajo la égida de la academia, tampoco de las exigencias del arte conceptual, Zapata es un cronista de lo

urbano, del descentramiento, del desquiciamiento de la ciudad, también de la resistencia y de la resiliencia, de esa persistencia en el ser que nombró Spinoza como *conatus*; hecho que se materializa incluso en la contrastante estética de sus obras: los rasgos grotescos y las vestimentas estrañafarias de muchos personajes, el feísmo de las escenas, están siempre registrados con una paleta de colores fuertes que materializan la *potentia* de los urbanitas excluidos. En esas pinturas creadas en todo tipo de soportes se evidencia la desacralización del *omphalos*, que no aparece en las composiciones, por el contrario, superpobladas de personajes registrados en medio de sus dinámicas disidentes, los espacios son opresivos, sin profundidad, como si todo lo que contienen se precipitara por un abismo sin fondo. Cada vez el pintor se adentra más en su trabajo de etnografía por los círculos del infierno urbano, pues luego de tener sus primeros talleres en *Barbacoas*, el actual está situado en la zona conocida como el Bronx de Medellín; en

medio de la calle Cúcuta, tras los cambuches armados con plástico y palos, una puerta se cierra al Averno que, sin embargo, se ve desde la ventana: la totalidad de la calle y de las aceras está plagada de cuerpos que respiran, pero cuyos ojos desorbitados y movimientos descontrolados, expresan el abandono de la razón, son personas consumidas por lo que consumen y por la soledad, hambrientos que se calman con drogas que los destruyen, sucios, malolientes, enajenados, *zombies* humanos que ya ni siquiera hablan en *argots* sino que parecen emitir sonidos guturales; remanentes, monstruos urbanos que entre la basura, el lixiviado, las deyecciones, los orines y el sudor, se resisten a la desaparición. Zapata atraviesa ese *Aqueronte* para llegar a su taller, donde plasma, como decía Débora Arango e igual que ella, “lo que va viendo”; sus cuadros quedan como testimonio del viaje diario por ese río, en el que la fuerza de la *urbs* se expresa entre una descomposición inconcebible de la que arquitectos, urbanistas y políticos parecen no tener noticia.

## Conclusión

Los estudiosos de la ciudad se han valido de distintas imágenes para figurar el ser de lo urbano: desde la *ontología arcaica de las sociedades tradicionales* (Mircea Eliade) que entendía las ciudades en correspondencia con el cosmos, hasta el funcionalismo moderno que propone un trazado centralista para efectos distintos a los buscados en la premodernidad, los planificadores y pensadores de la ciudad han intentado asir el misterio de esa configuración en la que se unen paisajismo, arquitectura, urbanismo, gobierno y gente; sin embargo, las definiciones son insuficientes, pues los acontecimientos desbordan cualquier teorización. De ahí que sean los artistas quienes expresen de modo más claro y preciso, eso que se escapa a quienes observan la ciudad buscando en ella la centralización, el control y la belleza idealizada por los planificadores y los turistas. Las obras de Débora Arango, Fredy Serna y Jorge Zapata constituyen tres ejemplos

privilegiados de que la vitalidad de la *urbs* se fuga del centro y viola la ortogonalidad y, por el contrario, impone una realidad entrópica de la que cada vez es más difícil escapar, una desertización que no ataca la ciudad de afuera hacia adentro sino que estalla desde su interior, pues la monstruosidad que los idealistas, los privilegiados y los dueños del poder pretenden soslayar crece *ad nauseam*, mientras ellos siguen soñando con cartografías imposibles.

## Referencias

- Débora Arango, *La ceiba de La Playa*, acuarela 0.31 x 0.40 m. <https://www.100libroslibres.com/debora-arango-debora-por-debora>
- Delgado, M. (1999). *El animal público*. Anagrama.
- Eliade, M. (1972). *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Alianza/Emecé.
- Flusty, S. (1995). “Building Paranoia”. *Ellin, N. Architecture of fear*. Princeton Architectural Press.
- Fredy Serna, *Cielo arriba I y II*, 1995, óleo sobre tela, 200 x 240 cm, <https://www.sura.com/arteycultura/obra/>

## Máquinas sintientes. Metodologías de creación desde la Maestría en Creatividad USB<sup>1</sup>

Maria Isabel Naranjo Cano<sup>1</sup>

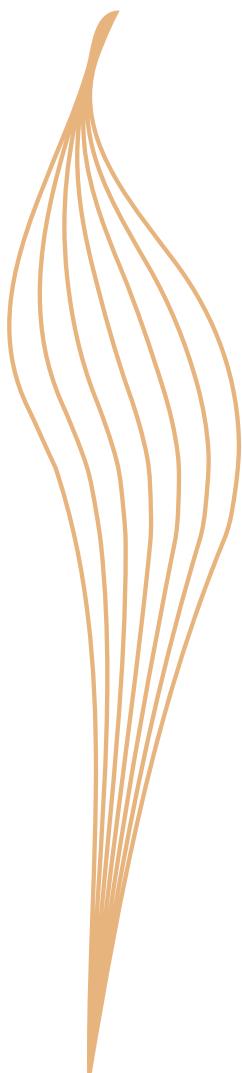
cielo-arriba-i-y-ii-fredy-serna/

García, G. (1982). *Cien años de soledad. La Oveja Negra.*

Heidegger, M. (1997). *Construir, habitar, pensar. Alción.*

Ricciardi, R., Hurault, B. (1972). *Biblia.* Ediciones Paulinas.

Zarone, G. (1993). *Metafísica de la ciudad. Encanto utópico y desencanto metropolitano. Pre-Textos.*



En el presente texto se intenta realizar una apuesta metodológica para creativos de distintas disciplinas a partir del trabajo con las sensaciones. Con base en las reflexiones sobre el sentir y creación en la literatura, propuestas por María Cristina Machado en su tesis doctoral (Machado, 2020), más las ideas y teorías estéticas, filosóficas y antropológicas sobre los sentidos y el cuerpo, construidas desde la lectura de autores como Le Breton (2009), Ackerman (1992) y Deleuze (2002), se ahondará en cómo construir una metodología que motive a los creativos frente al desarrollo de procesos que expandan la realidad, la reconfiguren y generen nuevos mundos y sensaciones a partir de los lenguajes simbólicos que manejan en sus distintas disciplinas. Con herramientas y didácticas de autoridades en el campo creativo como Julia Cameron (2019) y Corita Kent (Steward, 2019) y bajo un trabajo pedagógico de la docente María Isabel Naranjo Cano en la Maestría en Creatividad y en la Maestría en Psicología Clínica, ambas de la Universidad

<sup>1</sup>María Isabel Naranjo Cano, profesora asociada de la Universidad de San Buenaventura, sede Medellín. Maestra en Artes Plásticas y Magíster en Historia de la Universidad Nacional de Colombia, actualmente directora de la Maestría en Creatividad de la USB y docente investigadora del grupo Hombre, proyecto y ciudad de la misma universidad. Doctoranda en La realidad asediada: concepto, proceso y experimentación artística, de la Universidad de Barcelona, España.

de San Buenaventura, junto con los estudiantes, generan unas aproximaciones reflexivas y metodológicas que servirán de motivación, inspiración u orientación a muchos inquietos y curiosos creativos que desean hacer cosas nuevas a partir de su propio sentir.

Nuestros sentidos son la condición humana o corporal del mundo, nos dice Le Breton “solo existe el mundo de los sentidos y del sentido” (2009, pág. 19) invitando a darle una versión sensible a lo que entendemos como realidad, pues es precisamente lo que atraviesa nuestro cuerpo lo que nos permite acercarnos al afuera. “Todo objeto, toda idea, toda emoción es finalmente una sensación” (Machado, 2020, pág. 101). ¿Somos conscientes de lo que se despierta en nosotros cuando escuchamos, cuando vemos o tocamos algo? todo sonido, todo color, toda persona, toda textura es considerada como una sensación. Como se infiere de Machado, no hay realidad sino sensaciones coordinadas, una

suerte de entramado de sentires en donde construimos nuestra idea de lo real. Incluso si pensamos en la realidad interna, es un conjunto abstracto o concreto de sensaciones, somos sensaciones y como seres creativos, creamos a partir del sentir. Para Fernando Pessoa el arte es el único que puede “hacer la conversión de una sensación en objeto” (Machado, 2020, pág. 101), esto nos abre una posibilidad metodológica a los artistas, diseñadores, literatos, músicos y todo aquel que quiere proponer nuevas sensaciones, quienes quieren hacer sentir nuevo algo o generar nuevas sensaciones desconocidas.

En la Maestría en Creatividad de la Universidad de San Buenaventura, sede Medellín, se desarrollan pedagogías para activar los sentidos y estas se expanden hacia otros programas tanto de pregrado como de postgrado. En el seminario *Teoría Estética y Clínica II*, dictada por la Mg. María Isabel Naranjo Cano, autora de este texto, y directora a su vez

de la Maestría en Creatividad de la misma universidad, se abordan procesos sensibles para la activación del cuerpo en el ejercicio de comprender al otro. Se realizan actividades para que los estudiantes psicólogos descubran las sensaciones en su propio cuerpo y así tengan herramientas para generar experiencias estéticas en su ejercicio clínico.



Figura 1. Diseño de experiencia para activar los sentidos en el seminario Teoría Estética y Clínica II, Maestría en Psicología Clínica, 2022. Docente María Isabel Naranjo Cano. Fotografías propias.

Sentir una planta, el cielo en el aire que respiramos, sentir el prado entre los dedos de los pies, sentir el aroma de la urbe, del padre, de la guerra o de la ropa nueva es un ejercicio que

despierta el ser creativo y activa el ser sensible frente a la experiencia del mundo propio y del otro. Si nos ponemos conscientemente a pasar por nuestro cuerpo cualquier momento de un día, unos segundos que entren por la nariz o por el oído consiente, nos daremos el regalo de percibir que somos máquinas del sentir en potencia, somos procesadores de sensaciones que, en coordinación, constituyen lo que entendemos como nuestro mundo. La casa es un conjunto de aromas, texturas, imágenes que se sintonizan para conformar lo que sentimos como realidad de casa. Así sucede con el otro, sentimos al otro porque sentimos su interior en nuestro interior, en nuestro cuerpo. Sentimos el día, sentimos lo que hacemos cada día de manera diferente y todo puede ser susceptible de generar nuevas sensaciones. El día de hoy se siente distinto al de ayer, “las sensaciones, las palabras, las emociones, los gestos de la víspera no se calcan para el día de hoy” (Breton, 2009, pág. 86). La invitación a los estudiantes es a entrenar nuestros sentidos para

el ejercicio profesional creativo, para encontrarse con el otro, pero más importante todavía, para la vida cotidiana. Vivir lo cotidiano centrado en los usos del cuerpo nos recuerda que minuto a minuto, los seres humanos tejemos nuestra experiencia propia del mundo, como infiere Breton “Las pulsaciones del cuerpo permiten oír cómo repercuten las relaciones con el mundo del sujeto, a través del filtro de la vida cotidiana” (Breton, 2009, pág. 87). ¿Cómo se relacionan los psicólogos con los consultantes desde un estado consciente de su cuerpo y por tanto sensible?

Como vivimos probando texturas, sabores, temperaturas sin percarnos del proceso sensible que de allí parte. Somos unas máquinas del sentir, como reafirma Machado al referirse a Pessoa “parece disolver esta frontera haciendo de la conciencia una máquina sintiente y de la inteligibilidad la capacidad devolver abstracta una sensación” (2020, pág. 107), pues producimos afectos, recibimos afectos, somos

sonido, somos textura, forma, color, olor; somos productores de sensaciones y transformadores de las sensaciones abstractas en elementos inteligibles o emocionales. Los estudiantes se adentran en la experiencia de abrir los sentidos a las sensaciones que se encuentran dispuestas en un mantel dispuesto en el aula de clase, con el propósito de provocar sensaciones sencillas con los colores, con objetos y sonidos, para tocar, ver, saborear, oler y escuchar.



Figura 2. Participación del grupo en la experiencia para activar los sentidos en el seminario Teoría Estética y Clínica II, Maestría en Psicología Clínica, 2022. Docente María Isabel Naranjo Cano. Fotografías propias.

Cuando nos enfrentamos al campo

de la realidad externa o interna, nos enfrentamos propiamente al campo de las sensaciones. La propuesta de Machado basada en el proyecto sensacionista de Pessoa es a crear nuevas sensaciones, para construir la idea del otro, sintiéndolo de todas las maneras, lograr la conciencia del universo mediante el trabajo con las sensaciones. Como infiere Deleuze (2002) acerca de la pintura de Bacon y de Cezanne, el mundo que me atrapa cerrándose sobre mí, sobre mi cuerpo, el yo que se abre al mundo y que el propio yo abre. “El color está en el cuerpo, la sensación está en el cuerpo, y no en los aires” (2002, pág. 42). Los sentidos del creativo permiten traducir el misterio insondable de nuestra existencia en una realidad comprensible por nuestro ser sensible, por nuestro cuerpo.

La percepción está codificada culturalmente, los sentidos también, siguiendo a Breton “Si bien las percepciones visuales (o auditivas, olfativas, táctiles o gustativas) están marcadas por el

sello de una pertenencia cultural concordante con la singularidad del individuo, nunca son inmutables” (Breton, 2009, pág. 87) y en ese sentido, es el mundo una experiencia personal única. Nuestro cuerpo es el instrumento, maquinaria del sentir al servicio del lenguaje que nos permite experimentar y expresar el mundo como experiencia.

¿Qué tan sensible es tu cuerpo?

¿Qué tan sensible es tu imaginación?

Intelecto y emoción juegan un papel importantísimo en el constructo de las sensaciones, se invita pues a revisar las maneras en que los estudiantes de la Maestría en Creatividad comprenden el proyecto sensacionista del escritor Fernando Pessoa, desglosado y explicado por María Cristina Machado (2020).

La metodología que se plantea en el seminario *Comunicación y Mediaciones* se basa en trabajar

colaborativamente, por equipos de estudiantes, para desglosar la comprensión del texto y proponer posteriormente una nueva metodología de creación basada en el sentir. A continuación, se presentan unas imágenes que permitirán que el lector de este artículo analice la síntesis del proyecto sensacionista de Pessoa por acápitulos, según la estructura del texto de Machado y bajo la acción crítica de los estudiantes de la Maestría en Creatividad.

Análisis de las ideas principales de los acápitulos “Una actitud abierta y no limitada” y “Las sensaciones de lo abstracto” (Machado, 2020)

Toda forma tiene una idea paradójica	Hacer de las sensaciones materia sensible	El sensacionismo propone que el Arte no debe ser determinada cosa
La sensación como realidad primordial	Capítulos de Machado: “Una actitud abierta y no limitada” y “Las sensaciones de lo abstracto”.	El sensacionismo es una actitud estética
Objeto, idea, emoción=sensación	Ciencia: Interpretación subjetiva de impresiones objetivas Arte: Interpretación objetiva de una impresión subjetiva	El fin del arte sería la organización de las sensaciones de lo abstracto

Figura 3. Primer cuadrante de la Flor de loto, por los estudiantes Vladimir Alba y Liliana Ramírez, de la Maestría en Creatividad USB.

Los estudiantes reflexionan sobre el fin del arte como posibilidad de organizar las sensaciones de lo abstracto desde una actitud estética. Entienden que la realidad primordial es la sensación, materia sensible desde donde trabaja el ser creativo. A partir de estas ideas principales, los estudiantes desglosan la idea de Machado de que todo objeto, idea y emoción es una sensación, como se ve en el siguiente cuadrante del esquema de análisis:

El objeto exterior pasa a ser sentido solo como sentido	La sensación del universo exterior	La sensación del objeto del que se toma conciencia
El fenómeno abstracto de la conciencia	Objeto, idea, emoción=sensación	Las ideas objetivas asociadas a este objeto
La base mental de la entidad perceptiva	El temperamento de la entidad perceptiva	Las ideas subjetivas asociadas a este objeto

Figura 4. Segundo cuadrante de la Flor de loto, por los estudiantes Vladimir Alba y Liliana Ramírez, de la Maestría en Creatividad USB.

A partir de estas reflexiones, los estudiantes de este equipo proponen su propia metodología para crear desde diferentes perspectivas disciplinares:

### Metodología de creación sin fin:

*Ya que crear es un proceso complejo primero deben adecuarse los espacios y momentos ideales: el silencio, la contemplación, la concentración (física y mental), partiremos de la creación de una nueva sensación:*

1. Preguntarse sobre la sensación de la esencia del “objeto”.
2. Desplazar toda sensación conocida que tenemos de algo similar.
3. Hacer de las sensaciones (que produce lo que queremos crear) materia sensible - palpable – perceptible.
4. Descomponer las sensaciones en sus múltiples elementos.
5. Reconocer lo que resuena desde el interior y aquello que parece formar parte de una realidad externa.
6. Recopilar las ideas conocidas sobre el objeto de creación.
7. Recopilar el resto de las posibilidades de nuestro objeto a crear.
8. A partir de lo que se siente y se piensa (todo lo anterior) plantear nuestra primera idea / boceto.

Otro de los equipos del seminario, analiza “El trabajo de las sensaciones” y “Fernando Pessoa, una máquina del sentir” (Machado, 2020) y extraen estas ideas principales:

Temperamento del artista	El arte ha de comunicar el valor de lo que se siente	Una máquina de sentir
Hacer de las sensaciones materia sensible	Sentir todo de todas las maneras	Exterioridad
Volver literarios los órganos de los sentidos	Conciencia e intelectualización	Interioridad

Figura 5. Primer cuadrante de la Flor de loto, por los estudiantes Esteban Ortiz y Heidy González, de la Maestría en Creatividad USB.

Los estudiantes se centran en la posibilidad de hacer de las sensaciones materia sensible, activar los órganos de los sentidos, jugar con la exterioridad y la interioridad para sentir todo de todas las maneras posibles, para ser como enuncia Machado, máquinas del sentir:

Fernando Pessoa deviene así máquina de sentir, capaz de crear estados de alma, personalidades, volviéndose él mismo una mera cáscara de su apariencia casual. Es decir, el trabajo de las sensaciones supone escudriñar en la sensación,

descomponiéndola hasta perderse en ella (Machado, 2020, pág. 111).

El artista está llamado a sentir esta llamado a comprender el universo a través de sus sensaciones	Objetividad, subjetividad en relación con el objeto	Sensación artística= inteligencia+ conciencia+ emoción+ afecto
La conciencia como medio sensible	Temperamento del artista	Base mental de la actividad perceptiva
Escudriñar la sensación hasta perderse en ella	El artista interpreta a través de su temperamento (universal)	La creación es una idea subjetiva

Figura 6. Segundo cuadrante de la Flor de loto, por los estudiantes Esteban Ortiz y Heidy González, de la Maestría en Creatividad USB.

Aquí vemos cómo los estudiantes enfatizan en la creación como un producto del juego de las sensaciones desde el temperamento del artista, como lo señala Machado “el temperamento constituye uno de los elementos determinantes en ese organismo complejo que constituye toda sensación” (Machado, 2020, pág. 96)

Crear a través de los sentidos	Construir un perfil exterior e interior	Sensación para ser expresado
Sentir es crear	El arte ha de comunicar el valor de lo que se siente	Conciencia de la conciencia de la sensación
Conciencia como valor central	Sensación pura	La intelectualización de la sensación

Figura 7. Tercer cuadrante de la Flor de loto, por los estudiantes Esteban Ortiz y Heidy González, de la Maestría en Creatividad USB.

Plantear el arte como un terreno propicio para la experimentación	Fragmentarse, multiplicarse, descomponerse	Devenir múltiples rostros
Apertura a la multipluraleza	Una máquina de sentir	Devenir palabras
Sentir es crear	Cualquier sensación es susceptible de ser una creación artística	La obra nace construyéndose

Figura 8. Tercer cuadrante de la Flor de loto, por los estudiantes Esteban Ortiz y Heidy González, de la Maestría en Creatividad USB.

Cómo abrirnos al sentir desde el cuerpo, desde las palabras, los estudiantes resaltan que el arte es un terreno propicio para la experimentación, para ser capaz de multiplicarse y de descomponerse, devenir multiplicidad de cuerpos sintientes.

Tocar	Sensación artística= afecto	Sensación artística= inteligencia
Oler	Hacer de las sensaciones materia sensible	Sensación artística= emoción
Mirar	Degustar	Sensación artística= conciencia

Figura 9. Cuarto cuadrante de la Flor de loto, por los estudiantes Esteban Ortiz y Heidy González, de la Maestría en Creatividad USB.

Los sentidos nos abren al mundo. Se puede relacionar este análisis de los estudiantes con lo que nos dice Breton y que nos invita a ser conscientes de que nuestras acciones son de naturaleza

perceptiva y sensible todo el tiempo: "En las condiciones normales de la vida, una corriente sensorial ininterrumpida les otorga consistencia y orientación a las actividades del hombre. Especialmente las imágenes o los sonidos que son los sentidos que cubren, permanentemente, el campo perceptivo" (Breton, 2009, pág. 94)

A partir de los análisis, los estudiantes proponen esta metodología para la creación:

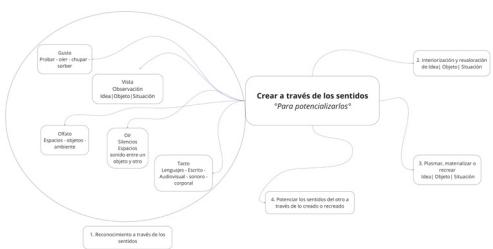


Figura 10. Diagrama de la metodología propuesta, por los estudiantes Esteban Ortiz y Heidy González, de la Maestría en Creatividad USB.

## Crear a través de los sentidos para potencializarlos

**1. Reconociendo el entorno mediante los sentidos del gusto, la**

- vista, el olfato, el oído y el tacto.**  
**2. Interiorizando y revalorando las ideas de los objetos y de las situaciones.**  
**3. Plasmar, materializar o recrear las ideas, los objetos o las situaciones mediante diversos lenguajes.**  
**4. Finalmente, potenciar los sentidos del otro a través de lo creado o recreado en este proceso.**

El último equipo de estudiantes analiza el acápite de Machado titulado "Devenir seres de sensación" (2020) y define las siguientes ideas problemáticas.

La metáfora como puente para mirar la realidad desde otros ángulos o desde la poética misma	Estar atentos a las sensaciones que nos rodean y de esas sensaciones, crear otras nuevas.	construyéndose, con disciplina y debe efectuar un trabajo sobre la sensación que es el objeto del arte.
Toda manifestación artística, cualquiera que sea, tiene lugar en el proceso creativo	"Devenir seres de sensación"	La sensación no está regida por una realidad concreta, pero si obedece a una realidad abstracta. Por lo tanto esa sensación tiene la capacidad de manifestarse en muchos campos
No es una visión de mundo, sino el amasijo de muchas visiones de mundo hechas obra.	El artista es un mediador entre el mundo exterior y su mundo interior	El artista desobedece a las grandes doctrinas y es fiel a su propia visión del mundo

Figura 11. Primer cuadrante de la Flor de loto, por los estudiantes Salim Radi y Rangel Gutiérrez, de la Maestría en Creatividad USB.

Creatividad USB.  
**¿Cómo el cuerpo del artista es el mediador entre el mundo y los demás?**, los estudiantes resaltan que las sensaciones siempre tienen lugar en el proceso creativo y que, al obedecer a una realidad abstracta, los seres creativos las hacen manifiestas desde distintos lenguajes y campos disciplinarios.

La realidad hay que trasmutarla para poderla dominar	El artista encuentra en las metáforas, espejos donde él puede reflejar sus emociones	Con las metáforas se hace una defensa de las emociones
Las emociones son abstractas y las metáforas nos ayudan a conectarlas con la realidad	La metáfora como puente para mirar la realidad desde otros ángulos o desde la poética misma	"Pesoza" significa máscara y esa máscara le permitió al artista decirse a través de la ficción de la escritura
Aunque el poeta use una máscara siempre estará reflejando su interior	Para que la metáfora funcione debe existir un conector real entre dos ideas	El objeto del arte es hacer visible o tangible lo abstracto del alma humana

Figura 12. Segundo cuadrante de la Flor de loto, por los estudiantes Salim Radi y Rangel Gutiérrez, de la Maestría en Creatividad USB.

Machado "la imagen, el sonido, la palabra son metáforas de la cosa que no corresponden a esencias primordiales; sin embargo, el hombre cree saber algo de la cosa misma, sin advertir que solo cuenta con metáforas (Machado, 2020, pág. 57)

La realidad es un insumo para la expresión poética	Lo cotidiano es una fuente inagotable de sensaciones que al ser conscientes de ellas, despertian la sutileza del artista	Lo cercano es un espejo de realidades lejanas
el artista del mundo moderno lida con las distracciones que no le permiten estar atento a esas emociones	Estar atentos a las sensaciones que nos rodean y de esas sensaciones, crear otras nuevas.	No se trata solo de recoger diferentes sensaciones, también el artista debe conectarlas
Cada artista a través de su filtro debe extraer las sensaciones más elocuentes	En un estado de sensibilidad, son las sensaciones las que nos hablan	Todo lo que está sucediendo afuera tiene una correspondencia en nuestro mundo interior

Figura 13. Tercer cuadrante de la Flor de loto, por los estudiantes Salim Radi y Rangel Gutiérrez, de la Maestría en Creatividad USB.

Los lectores podrán preguntarse sobre su propia sensibilidad, sobre su manera de relacionarse con el afuera desde su interioridad. ¿Cómo estar atentos, alertas frente a la realidad y de esta manera activar emoción e intelecto para la creación de nuevas sensaciones?

Cada creador desarrolla unas coordenadas que son la ruta de su trabajo	En esa construcción se puede dar lugar a lo aleatorio, a lo impulsivo y no todo debe tener un sentido lógico ya que el arte, no lo es	La disciplina no es un mandato para construir cánones descritos	En esas manifestaciones artísticas que persigue el creativo, encontrará ideas valiosas y otras a desechar	El andar atentos nos permite atrapar nuevas sensaciones	Para la creación todos los lugares son aportantes
Disciplina para el artista significa desobedecer	La obra nace construyéndose, con disciplina y debe efectuar un trabajo sobre la sensación que es el objeto del arte.	La obra es un proceso intuitivo cuya construcción se lleva mucho desde lo emocional y en eso, las sensaciones tienen un rol importante	Es del proceso creativo mirar desde un punto de vista ajeno, su propia obra	Toda manifestación artística, cualquiera que sea, tiene lugar en el proceso creativo	El afuera refuerza intensamente lo interior
Las sensaciones pueden llegar por vías ajenas	El elemento inesperado en el proceso creativo y el valor que tiene conectarlo a la obra	Hay que estar atento al camino	El lenguaje de lo interior también es abstracto y difícil de interpretar como son las sensaciones	La palabra tiene una carga semiótica para la creación	Los destalles. Es el artista un cazador de detalles

Figura 14. Cuarto cuadrante de la Flor de loto, por los estudiantes Salim Radi y Rangel Gutiérrez, de la Maestría en Creatividad USB.

Es de relevancia la pregunta por la obra en la propuesta analítica de los estudiantes. Y este análisis nos arroja la idea de que la obra nace construyéndose, que merece un trabajo disciplinado y constante sobre las sensaciones, además que el sentir se activa desde lo ajeno también y nos invitan a estar atentos en el camino de la creación.

Los seres creativos son cazadores de sensaciones, fijan su corporeidad en los detalles y sienten siempre en el camino. Sienten mediante los lenguajes que utilizan como el sonido, la imagen, el cuerpo, la palabra. Después de analizar estas ideas, los estudiantes proponen la siguiente metodología para la creación multidisciplinar:

## Catarsis como combustible para crear / afectos-perceptos

1. *Identificar algo que te afecte o te haya afectado.*
2. *Trata de describirlo a través de las sensaciones.*
3. *Busca a alguien que haya experimentado lo mismo, escucha su historia.*
4. *Identifica el insight o la universalidad detrás de eso que te afecta o eso que percibes.*
5. *Piensa en una forma de expresar ese insight a través de la estimulación de los sentidos.*
6. *Busca que otras personas hagan este ejercicio e identifica cómo se sienten después de realizarlo.*

Así pues, el lector puede encontrar aquí un conjunto de tres metodologías de creación desarrolladas a partir del sentir para aplicarlas desde su disciplina y que se diferencia de las que usualmente se rastrean en el campo académico, ya que en general se pueden tener innumerables fuentes de consulta

de metodologías de creación a partir del intelecto, de la linealidad y de la razón.

Finalmente, como estrategia didáctica para fortalecer la creación a partir de lo sensible vista desde distintos escenarios, no solo desde el seminario *Comunicación y Mediaciones* de la Maestría en Creatividad, sino hacia el seminario de *Teoría Estética y Clínica II* de la Maestría en Psicología Clínica, la docente insiste en realizar una bitácora. Los estudiantes de Creatividad son conscientes de la importancia de estos sistemas de ideación para el proceso creativo, tales como libretas análogas, carpetas multimediales, páginas web, libros de artista o bitácoras digitales. Desde la mirada didáctica frente a los psicólogos se les propone la realización de una bitácora sensorial para cada día del curso, llamada *Diario de los sentidos del psicólogo*. Su objetivo es volver creación los órganos, lo sentido, el cuerpo, crear otras sensaciones. Julia Cameron (2019) le llama las Páginas matutinas, como

herramienta primordial del camino del artista. Es una herramienta para rescatar la creatividad, es decir, sacarla de la nube cotidiana en donde no se visibiliza, es una manera de hallarla en medio de la turbulencia. Se propone como un reto diario, implicando un ejercicio disciplinado, persistente. Julia Cameron las define como “manuscritos de estricto flujo de conciencia” (Cameron, 2019, pág. 46) ya que nos vuelven la atención sobre lo que sentimos en el momento. También las interpreta como páginas matutinas que no pueden hacerse mal, pues son divagaciones, no obras de arte. Y “las páginas matutinas son innegociables. Jamás te las saltarás o las reducirás, independientemente de tu estado de ánimo o de las cosas desagradables que te diga tu censor” (Cameron, 2019, pág. 49). Los estudiantes construyen sus diarios y emprenden el camino sensible de plasmar día a día sus emociones como psicólogos clínicos.



Figura 16. Diario de los sentidos del psicólogo. Desarrollos de estudiantes de la Maestría en Psicología Clínica USB, orientados por el seminario Teoría Estética y Clínica II, de la docente María Isabel Naranjo.

Sister Corita Kent argumenta a su vez que tener un diario para plasmar las sensaciones es una gran herramienta para registrar fuentes y recursos. “Un diario de los sentidos es un instrumento que nos permite ser conscientes de esos detalles que muchas veces se nos escapan o que recordamos de manera imperfecta, y retenerlos” (Steward, 2019). Mediante estos diarios, los psicólogos que cursaron la materia de estética pudieron percatarse de las interrelaciones que existen entre las cosas, los espacios,

las emociones y los individuos. Fueron plasmando con dibujos, gestos, trazos, textos, materiales y texturas, una secuencia de los días desde una perspectiva sensible. Este ejercicio es una invitación a que el lector active su capacidad de observación, tacto, olfato, escucha y gusto, pero también su máquina del sentir interior, creando una memoria de cómo siente y cómo se siente en la vida cotidiana, para luego, crear a partir de ello.

Se observa que la sensación es pues una estructura compleja compuesta por aquello que la experimenta y los elementos del exterior, que se plasman en gestos, ideas, cuadernos y que llegan a convertirse en parte de la intervención del espacio. Los estudiantes de psicología clínica experimentaron lo sensible desde su cuerpo mediante creaciones de experiencias de aula, desarrollaron el *diario de los sentidos del psicólogo* con el propósito de enriquecer su práctica profesional desde el



Figuras 17, 18 y 19. Exposición de Diario de los sentidos del psicólogo. Desarrollos de estudiantes de la Maestría en Psicología Clínica USB, en el seminario Teoría Estética y Clínica II, de la docente María Isabel Naranjo. Fotografías propias.

componente creativo, generando ambientes para los sentidos del consultante. Esto también activó preguntas del sentir hacia su propia corporalidad.

¿Cómo estoy yo, el creativo que escucha?

¿Qué tanto tengo abiertos mis sentidos?

Para concluir, desde ambos seminarios y atendiendo a la propuesta de Machado, se propone pensar y revisar conscientemente en la propuesta sensacionista pessoana:

\*Las ideas objetivas que se tienen de las cosas, los otros, el entorno.

\*Las ideas propias en relación con ello.

\*Los recuerdos de situaciones análogas, que se relacionan con lo sentido.

\*La sensación del estado del alma, es decir, las emociones de quien siente.

\*La sensación primitiva de la persona, lo que caracteriza al sujeto que siente.

La invitación para los creativos, independientemente de su profesión o disciplina es a organizar, reorganizar y descomponer las sensaciones en sus múltiples elementos para activar el ejercicio creativo, es decir, la propuesta que explica Machado en función de la vida creativa; reconociendo aquello que resuena desde el interior del ser y aquello que parece formar parte de una realidad externa pero que se imbrica con la vida propia en el presente a partir del sentir.

Para cerrar esta reflexión, se trae a colación a Diane Ackerman, quien analiza el impacto de los sentidos, enfoca la experiencia sensible desde la cotidianidad, nos sumerge de lleno en la sensación de tocar y sentir en toda su extensión y dibuja una ruta entre el estímulo, la emoción, el cuerpo y el razonamiento que de ahí se deriva. “Los sentidos no se limitan a darle sentido a la vida mediante actos sutiles o violentos de claridad: desgarran la realidad en tajadas vibrantes y las reacomodan en

un nuevo complejo significativo” (Ackerman, 1992, pág. 15). El trabajo con las sensaciones para crear es ir sobre los sentidos y lo sentido, es descomponer la sensación en todos sus elementos a tajadas, concientizarse del afuera que vibra y el adentro que resuena, es asociar, volver a relacionar, sumergirse y finalmente conectar. “Necesitamos volver a sentir las texturas de la vida” (Ackerman, 1992, pág. 16), perderse en la sensación con todos los sentidos y “Sentir de todas las maneras posibles, hasta llegar a esa creación abstracta que es el poema” (Machado, 2020, pág. 87) o la pintura, la fotografía, la canción.

## Referencias

- Ackerman, D. (1992). *Una historia natural de los sentidos*. Barcelona: Anagrama.
- Breton, D. L. (2009). *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Cameron, J. (2019). *El camino del artista*. Barcelona: Aguilar.

Deluze, G. (2002). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.

Machado, M. C. (2020). *Álvaro de Campos, un alma rebosante de mar*. Medellín: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.

Steward, C. K. (2019). *Observar, conectar celebrar. Las enseñanzas sobre creatividad de Sister Corita*. Barcelona: Gustavo Gili.



## Mulheres artistas nos espaços contemporâneos

Maristela Carneiro<sup>1</sup>

Vilson Gonçalves<sup>2</sup>

### Resumen

Esse texto tem o objetivo de delinear os desafios enfrentados por mulheres artistas para sua inserção nas redes que constituem os sistemas contemporâneos de arte, levando em consideração a diversidade de demandas que tensionam a ideia de um único feminismo, as observações de Linda Nochlin e Patricia Mayayo sobre problemas sistêmicos de gênero no mundo da arte, e o conceito de artificação, como proposto por Nathalie Heinich e Roberta Shapiro para categorizar os esforços envolvidos em elevar atividades criativas ao status social de arte.

**Palabras Clave:** mulheres artistas, feminismos, artificação

<sup>1</sup>Doutora, professora da UFMT (Universidade Federal de Mato Grosso).

<sup>2</sup>Doutor, professor da UNIVAG (Centro Universitário de Várzea Grande).

## WOMEN ARTISTS IN CONTEMPORARY SPACES

### Abstract

This piece aims to outline the challenges faced by women artists for their insertion in the networks that constitute contemporary art systems, taking into account the diversity of demands that tension the idea of a single feminism, the observations of Linda Nochlin and Patricia Mayayo about systemic issues in the art world, and the concept of artification, as proposed by Nathalie Heinich and Roberta Shapiro to categorize the efforts involved in elevating creative activities to the social status of art.

**Keywords:** women artists, feminism, artification

**Introdução:** as mulheres no mundo da arte

O propósito desse texto é apresentar um comentário sobre as limitações recorrentes em estudos de história da arte no

que toca à representação das mulheres em seu núcleo. Muitas historiadoras já contribuíram para questionar a natureza do “cânone” (Pollock, 1999), isto é, da estrutura que da literatura especializada e demais sistemas que “canonizam”, artistas como gênios criadores, privilegiando majoritariamente homens e brancos. Como argumentam Ana Paula Simioni e Patricia Mayayo (2021), para construir uma história da arte diversa, não basta adicionar às listas nomes novos, mas repensar o modo como o “cânone” ou “tradição” se construiu, e como ele replica opressões que emanam de todas as outras áreas da vida. A arte, afinal de contas, não existe isoladamente, mas, como argumentou Linda Nochlin (2016), é produto das dinâmicas sociais que a rodeiam, a permeiam e que, inclusive, acabam sendo legitimadas por ela.

A ascensão dos movimentos feministas entre os séculos XIX e XX desencadeou uma onda de questionamentos acerca das expectativas e limitações impostas às mulheres pelas instâncias

sociais dominantes. O mundo da arte institucionalizada, tal como se consolidou na Europa e em sua esfera de colonização e influência, como tantas outras dimensões da vida em sociedade, se desenvolveu e cresceu caracterizado por exclusões de gênero. Mais recentemente, esforços têm sido desdobrados no sentido de rastrear e revalorizar os trabalhos de mulheres artistas que não desfrutaram de reconhecimento comparável ao de seus contemporâneos, mas é fundamental questionar, para além das barreiras epistemológicas que impediram inúmeras artistas de ser reconhecidas, as barreiras institucionais e culturais que impediram um número ainda maior de mulheres a ingressar em carreiras artísticas.

No ensaio originalmente publicado em 1971, intitulado *Por que não houve grandes mulheres artistas?*, Linda Nochlin (2016) desenhou alguns dos termos desse arranjo, evidenciando que o privilégio masculino, frequentemente não-admitido no discurso corrente, permitiu

uma variedade de narrativas de sucesso, de gênios de grande força expressiva que deixaram sua marca nos livros de história, enquanto mulheres nascidas, criadas e educadas em condições semelhantes simplesmente não podiam se aplicar a essas aspirações, em razão das expectativas sociais desenhadas para a mulher nestes contextos. A autora argumenta: “No mundo acadêmico, quantos homens estariam dispostos a trocar seus trabalhos como professores e pesquisadores por aqueles não remunerados, de meio período, como assistentes de pesquisa e digitadores, por trabalhos domésticos ou babás em período integral?” (Nochlin, 2016, pág. 12), evidenciando que enquanto Giottos, Michelangelos e Picassos, eles mesmo casos aberrantes entre tantos pintores e escultores que também se dedicaram aos seus ofícios e nunca foram recordados com admiração comparável, para as mulheres até mesmo ingressar e permanecer nessas carreiras era um desafio ainda mais íngreme. Ou seja, não apenas a literatura acerca das artes visuais

obscureceu nomes de mulheres que produziram no passado, mas, antes de mais nada, as estruturas do mundo artístico se construíram de modo a desencorajar a participação feminina. Nochlin salienta:

*na realidade, como todos sabemos, as coisas como estão e como estiveram, nas artes, bem como em centenas de outras áreas, são entediantes, opressivas e desestimulantes para todos aqueles que, como as mulheres, não tiveram a sorte de nascer brancos, preferencialmente classe média e acima de tudo homens (Nochlin, 2016, pág. 8)*

Nessas condições, é importante observar, as estruturas que compõem os sistemas de arte tanto reproduzem quanto reforçam e legitimam concepções consolidadas de gênero, como as ideias que atam a condição feminina à delicadeza e um tipo característico de “sensibilidade” (Pollock, 1999), uma feminilidade artificial que existe apenas para fortalecer percepções binárias de feminino e masculino. Isso também tem o efeito de menorizar nichos de produção que são

convencionalmente associados às mulheres e à esfera doméstica, e considerados de alguma forma menores, menos importantes (Simioni, 2007). Isso pode ser observado por exemplo, na atitude majoritária de desprezo pela admissão de trabalhos em cerâmica e materiais têxteis ao cânone.

Essas considerações convergem com as considerações delineadas por Roberta Shapiro e Nathalie Heinich (2013) acerca do conceito de artificação, uma cadeia de processos que incluem, após o deslocamento de uma atividade de um nicho produtivo de seu lugar outrora menos dignificado, talvez pensado como estritamente decorativo, de entretenimento ou de socialização, a individualização, a institucionalização e a difusão dos indivíduos nela implicados como artistas (Shapiro; Heinich, 2013, pág. 18-19). Como exemplificam as autoras, tratando de como o *establishment* artístico se formulou no caso francês,

*a palavra *imagiers* (criadores de imagens), que designava artesãos, foi pro-*

gressivamente substituída pela palavra *artistes* no decorrer do século XVIII. Esse exemplo também destaca a mudança institucional vista na transição das guildas para a Academia Real e mudanças na classificação, como a transição das artes mecânicas para as artes liberais e mudanças na hierarquia dos gêneros pictóricos. (Shapiro; Heinich, 2013, p. 18)

O caso da artificação, aqui defendido, chama atenção para a necessidade de várias camadas de suporte institucional para que arte exista como tal. Tal como corroborado por outras autoras citadas anteriormente, para que existam artistas, não para que pessoas produzam materiais expressivos, criativa e esteticamente potentes, ou mesmo que estes materiais sejam reconhecidos como arte por livros de história da arte e exposições retrospectivas. Há que se observar quais são os filtros pelos quais passam essas atividades a fim de obter reconhecimento, como elas se sustentam financeiramente e quais são os órgãos envolvidos. A redefinição dos termos acerca daquilo que constitui arte em linhas oficiais leva, por sua vez,

à perpetuação e multiplicação de um modelo conforme os padrões que foram estabelecidos.

Se, portanto, o acesso das mulheres às escolas de arte foi muitas vezes limitado, do mesmo modo que sua aceitação como aprendizes e colaboradoras, seu acesso a favorecimentos políticos e patrocínios, sua admissão em fundações culturais, conselhos administrativos, direções de galerias e postos de curadoria, a presença reduzida de mulheres no cânone é um problema maior do que a escrita de algumas biografias e a acomodação de mais nomes femininos em listas de artistas preferenciais em currículos de ensino.

*Na arte contemporânea, a transgressão mais importante dos critérios comuns usados para definir a arte é que a obra de arte já não consiste exclusivamente no objeto proposto pelo artista, mas em todo o conjunto de operações, ações, interpretações etc. provocadas por sua proposição. Isto é, de fato, uma questão sociológica, questão esta que precisa ser considerada por aquele que se aventura no mundo da arte contemporânea. (HEINICH, 2014, pág. 377)*

Como ocorre com tantas outras formas de opressão, a discriminação de gênero não é uma irregularidade facilmente corrigida em um nível pessoal, pois compreende uma vasta coleção de disparidades que podem ser notadas na formação de nossos sistemas de educação, financiamento e exibição para as artes. Não basta ampliar a narrativa: é fundamental atentar para quais são os elementos sobre os quais se ergue a narrativa – e fazê-lo com um olhar crítico.

### Muitos feminismos e a artificação em ação

Assim como a arte, o gênero é uma categoria imaginada e performada, que não existe sem uma diversidade de suportes estruturais. Nas palavras de Joan Scott, “o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder” (1995, pág. 86). Do mesmo modo que sistemas se colocam a postos para guardar a configuração do espaço estabelecido como arte, o mesmo

se dá com definições amplamente aceitas como “naturais”, simplesmente orgânicas e auto-evidentes, como a feminilidade. Sobre o processo de formulação dessas identidades, Scott afirma:

*Só podemos escrever a história desse processo se reconhecermos que “homem” e “mulher” são ao mesmo tempo categorias vazias e transbordantes; vazias, porque não têm nenhum significado último, transcidente. Transbordantes, porque mesmo quando parecem estar fixadas, ainda contêm dentro delas definições alternativas, negadas ou suprimidas. (Scott, 1995, p. 93)*

Como discutido anteriormente, as ideias normativas acerca do feminino foram muito reproduzidas e, por consequência, reforçadas pelo mundo da arte. Todavia, em um cenário que cada vez mais se clama por um exame minucioso dos apagamentos levados adiante na construção de nossas visões de mundo, é inevitável que as invisibilidades se tornem mais visíveis, e que isso seja colocado em questão. É inevitável, inclusive que, conforme aponta Carla Akotirene (2019),

que sejam apontadas contradições dentro dos movimentos militantes, como a menorização de grupos dentro dos próprios movimentos feministas que não assumem as opressões específicas que diferentes setores sofrem, o

mesmo entre as militâncias que buscam superá-las. É cabível, portanto, dirigir um olhar para artistas que tensionam essas relações de poder tão solidamente estabelecidas e fundantes para as artes visuais.



Fig 1. Série de autorretratos Schau Mich An..., Terezinha Malaquias, 2020

que gera demanda por uma teoria que atravesse as discriminações em seus vários níveis. Essa visão é reforçada em um texto de Heloisa Buarque de Hollanda (2019), cujo título, extremamente revelador, é justamente *Falo eu, professora, 79 anos, mulher, branca e cisgênero*, apontando de forma decisiva para como as hegemonias culturalmente construídas, em meio às quais nascem todas as pessoas, são capazes de se infiltrar

A artista Terezinha Malaquias, brasileira residindo, estudando e produzindo na Alemanha, por exemplo, empregou suas redes sociais, em particular o Instagram, para veicular uma série de autorretratos/performances intitulada *Schau Mich An...* (Olhe para mim) (Penha, 2020). O propósito primeiro da rede, ou seja, buscar visibilidade para o indivíduo, foi assim apropriado pela artista para motivar

reflexões sobre uma gama de visibilidades negligenciadas em meios dominantes: negra, afro-descendente, feminina.

Arissana Pataxó, artista mulher e indígena, veio a ser reconhecida institucionalmente, sendo a segunda colocada do Prêmio PIPA Online, uma das premiações de maior prestígio da arte contemporânea brasileira, no ano de 2016. Pataxó (apud Takashima, 2016, s.p.) fala sobre sua experiência com o preconceito ao cursar Artes Plásticas na Universidade Federal da Bahia no início dos anos 2000: “Escutei diversos comentários como: ‘Ah, você não é índio. Você é educada e tem etiqueta’, ‘índio não frequenta shopping’, ‘índio não tem sobrancelha e só existe na Amazônia’”.

Sua obra *Mikay* (Fig 2) aborda esses questionamentos acerca de sua identidade como Pataxó (Takashima, 2016). Trata-se de uma escultura de cerâmica representando um facão, um signo do choque cultural que se

desenvolveu ao longo do processo de colonização do território brasileiro, figurando um objeto usado como arma de agressão e ferramenta para a abertura de territórios, originalmente forjado em ferro ou aço, materiais que não eram manejados pelas culturas pré-colonização, em argila, um material fundamental para diversas culturas ceramistas que povoaram e povoam todo o território correntemente compreendido como Brasil.



Fig 2. Mikay, Arissana Pataxó, 2009

O sentido da peça é reforçado pela frase situada no gume da lâmina: “O que é ser índio pra você?”, levantando uma vastidão de indagações acerca das expectativas construídas por setores da população brasileira acerca do que é ser indígena e de como essas expectativas se tornam limitações para a compreensão e aceitação de

identidades complexas.

Por fim, para os fins dessa análise, cabe examinar o caso de Camila Soato, pintora brasileira representada pela galeria paulistana Zipper, que usa a plataforma convencional da pintura em tela para dessacralizar e subverter a plataforma (Miranda, 2021).

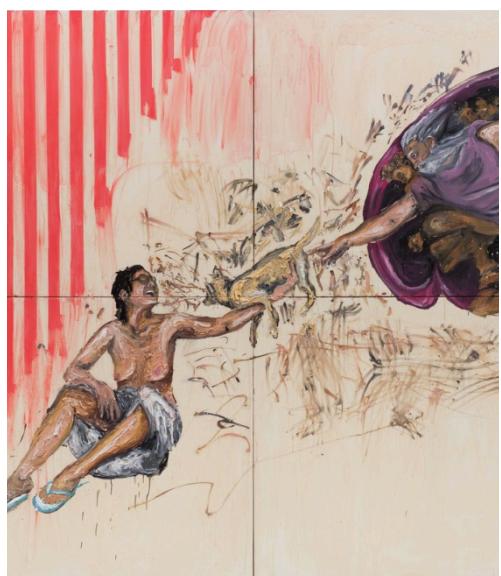


Fig 3. *Imundas e Abençoadas 0*, Camila Soato, 2014

Nas pinturas de Soato, como *Imundas e Abençoadas 0* (Fig 3), a artista reinterpreta obras

conhecidas como pilares da história da arte europeia e euro-influenciada a partir de sua estética, que a artista define como “fuleragem”, o que inclui retratar-se parcialmente nua nas cenas representadas, incluindo figuras de cachorros, referências escatológicas e borrões de tinta. Neste caso particular, ela revisita *A Criação de Adão*, pintada por Michelangelo no teto da Capela Sistina, empregando seu estilo deliberadamente grosseiro. A artista constrói, neste modo, simultaneamente abraça e ataca o cânones, apropriando-se dele e ocupando-o em seus termos, recebendo reconhecimento formal, mas zombando das estruturas que concedem esse reconhecimento.

### Considerações finais

O que podemos extrair dessas constatações? Certamente há um número significativo de artistas, curadoras, críticas e historiadoras trabalhando intensamente para incluir e representar, ampliando as fronteiras do que é artificado e de quem é beneficiado por este

processo. Dito isso, é crucial que o processo de reavaliação da história da arte tal como foi composta seja empreendido de forma contínua e meticulosa, para que não se perca de vista que revisões e reformas não se restringem a listas de conteúdos, e que tão importante quanto examinar uma história é examinar quando, como, por quem e para qual fim ela foi escrita.

### Referências

- DAVIS, A. *Mulheres, cultura e política* São Paulo: Boitempo, 2017.
- HEINICH, Nathalie. *Práticas da Arte Contemporânea: uma abordagem pragmática para um novo paradigma artístico*. *Sociologia & Antropologia - Rio de Janeiro*, v.04, n. 02, p. 373 – 390, outubro, 2014.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Falo eu, professora, 79 anos, mulher, branca e cisgênero*. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de(org.). *Explosão feminista - arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- MIRANDA, Jorge. *Fuleragem-resistência: as pinturas de Camila Soato*. Oficina Palimpsestus, 01 de agosto de 2021.
- PENHA, Juliana da. *4 migrant women artists you should know*. Migrant Women Press., 2020.
- POLLOCK, Griselda. *Differencing the canon: feminist desire and the writing of art's histories*. Routledge: Londres, 1999.
- SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez., p. 71–99, 1995.
- 2005.

SHAPIRO, Roberta; HEINICH, Nathalie.  
Quando há artificação?. Soc. Estado.,  
28, 1, abr. 2013.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões. Labrys: Estudos Feministas, s.p., jan-jun. 2007.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; MAYAYO, Patricia. Feminismos em campo expandido: 50 anos depois de "Why have there been no great women artists?", qual foi o impacto do feminismo para além dos centros hegemônicos?. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 81–92, mai. 2023.

TAKASHIMA, Aline. "Disseram que eu não era índia por ser educada e ter etiqueta". Revista Cláudia, 05 de agosto de 2016.

