
Investigación-creación y gestión cultural en América Latina

*Martha Hickman Iglesias
y José Luis Mariscal Orozco
(Editores)*



Argus-a

Artes y Humanidades/Arts & Humanities

**Martha Hickman Iglesias
José Luis Mariscal Orozco
(Editores)**

**Investigación-creación y gestión cultural
en América Latina**

**Martha Hickman Iglesias
José Luis Mariscal Orozco
(Editores)**

**Investigación-creación y gestión cultural
en América Latina**



Argus-a
Artes & Humanidades
Arts & Humanities

*Buenos Aires, Argentina - Los Angeles, USA
2026*

Investigación-creación y gestión cultural en América Latina

ISBN 978-0-557-98827-3

Ilustración de tapa: Ximena Mariscal (Maxuri)

Diseño de tapa: Argus-*a*.

© 2026 Martha Hickman Iglesias y José Luis Mariscal Orozco

Este libro fue sometido a evaluación confidencial y anónima realizada por evaluadores especialistas en el tema.

All rights reserved. This book or any portion thereof may not be reproduced or used in any manner whatsoever without the express written permission of the publisher except for the use of brief quotations in a book review or scholarly journal.

Editorial Argus-*a*

1414 Countrywood Ave. # 90

Hacienda Heights, California 91745

U.S.A.

argus.a.org@gmail.com

INDICE

Crear, investigar, gestionar: notas introductorias <i>Martha Hickman Iglesias y José Luis Mariscal Orozco</i>	1
Las funciones metodológicas de la investigación-creación en la gestión cultural <i>José Luis Mariscal Orozco, Luis Gabriel Hernández Valencia y María del Carmen Valenzuela Gómez</i>	11
Investigar creando: propuesta metodológica para la formación en gestión cultural <i>Martha Hickman Iglesias</i>	27
Intersecciones entre la investigación-creación y la mediación artística comunitaria: tres ejemplos de la Maestría en Promoción y Desarrollo Cultural, UAdeC, México <i>Iván Tadeo Ireta Sánchez, Ana Isabel Pérez-Gavilán Ávila y Diana Anabel Fuentes González</i>	41
Musicales criollos. Más allá de cantar y contar nuestra historia <i>Karen Andrea Vásquez Puerta, Andrés Felipe Holguín y Juan Fernando Alzate Londoño</i>	57
Laboratorio fenomenológico de investigación-creación desde la fenomenología de la danza y las artes visuales <i>Laura Paloma Monzón Rojas</i>	73
Proyecto curatorial “Sonoras” <i>Catalina Gil García Galindo</i>	87
La gestión cultural comunitaria como camino para la construcción de paz con mujeres víctimas del conflicto armado de Antioquia: sistematización (2015-2021) de la experiencia de la Corporación Taller Creativo Lateralus <i>Diana Patricia Torres Gutiérrez</i>	101

**Investigación creación y mediación artística:
el kintsugi pictórico en la resignificación
de fracturas emocionales femeninas**

Ana Isabel Pérez Gavilán Ávila y Rosa María Ayala Nevares

117

Autoras y autores

129

Crear, investigar, gestionar: notas introductorias

Martha Hickman Iglesias y José Luis Mariscal Orozco

La gestión cultural latinoamericana se ha construido en las últimas décadas como un campo académico y profesional interdisciplinario que se ha constituido a partir de los saberes experienciales de los agentes culturales y de la apropiación de conceptos, métodos y herramientas provenientes de las ciencias sociales, las humanidades y las artes. Esta condición ha permitido que el campo amplíe sus posibilidades de análisis e intervención, especialmente en contextos donde los procesos culturales en el que hay desigualdades sociales, disputas por el reconocimiento, memorias históricas, prácticas comunitarias, institucionalidades frágiles y diversas formas de participación cultural.

No obstante, este carácter interdisciplinario trae consigo diversos desafíos no solo de tipo conceptual y metodológico, sino también epistémico. Regularmente la investigación que se realiza en gestión cultural suele tener enfoques provenientes de las ciencias sociales, particularmente en diagnósticos, estudios de caso, análisis de políticas culturales, evaluaciones de impacto, mapeos de agentes, estudios de públicos o sistematizaciones de experiencias. De la misma manera, también se ha apropiado de herramientas hermenéuticas e interpretativas propias de las humanidades, útiles para comprender procesos simbólicos, narrativos, patrimoniales y artísticos.

Estas apropiaciones han sido fundamentales para consolidar el campo, pero no siempre permiten comprender dimensiones sensibles, corporales, afectivas, orales, performativas y relacionales que forman parte de la vida cultural. Así pues, una pregunta central se vuelve necesaria: ¿Qué lugar puede ocupar la creación en los procesos de producción de conocimiento de la gestión cultural? Aquí es donde la investigación-creación puede ser una posible respuesta a esta interrogante ya que ésta articula investigación, creación, mediación, intervención, documentación y sistematización dentro de un mismo proceso de indagación situada.

Teniendo como base esta inquietud un colectivo de investigadoras, investigadores, artistas, docentes y personas gestoras culturales de distintos contextos latinoamericanos nos dimos a la tarea de responder las siguientes preguntas de investigación: ¿Qué es la investigación-creación y cuáles son sus características distintivas en contextos latinoamericanos? ¿Cuáles son los usos actuales o potenciales de la investigación-creación en proyectos de gestión cultural? ¿Qué implicaciones conceptuales, epistemológicas, éticas, estéticas y políticas surgen de su incorporación en la práctica profesional y la formación universitaria de gestores culturales?

A partir de una serie de sesiones de trabajo académico, se compartieron experiencias, se discutieron enfoques metodológicos y se analizaron las posibilidades de articulación entre investigación-creación y gestión cultural. Los capítulos que conforman el libro derivan de ese ejercicio analítico y permiten observar distintas formas en que la creación puede operar como estrategia de indagación, mediación, formación, sistematización e intervención cultural. En ese sentido, los capítulos que integran el libro son resultado de ese ejercicio analítico y permiten reconocer que la investigación-creación no constituye un modelo único ni una metodología cerrada, sino un campo de prácticas en construcción que requiere ser pensado desde sus condiciones concretas de aplicación, sus alcances epistemológicos, sus exigencias metodológicas y sus implicaciones éticas.

Consideraciones para el uso de la investigación creación en la gestión cultural

Como punto de partida consideramos que la investigación-creación es una estrategia metodológica pertinente para la gestión cultural latinoamericana porque permite producir conocimiento desde la práctica cultural, articulando creación, reflexión, mediación e intervención en contextos situados. Sin embargo, esta afirmación requiere hacer explícita una advertencia: no toda práctica artística es investigación-creación, ni toda participación comunitaria produce conocimiento por sí misma. Para que la creación opere como opción metodológica se requiere una problemática claramente formulada, un dispositivo coherente con esa problemática, documentación sistemática del proceso, reflexión crítica, criterios de análisis, validación situada y devolución social.

A partir del trabajo colectivo de análisis y discusión que dio origen a este libro, se identificaron ocho consideraciones que permiten organizar la lectura de los capítulos y delimitar el aporte de la investigación-creación al campo de la gestión cultural. No se presentan como cierres definitivos, sino como puntos de partida y que sirven para la articulación conceptual y metodológica desde los cuales es posible comprender las experiencias reunidas en esta obra. Las consideraciones referidas son las siguientes:

1. La investigación-creación debe entenderse como una estrategia metodológica y no solo como una técnica artística: Su especificidad no radica en incorporar actividades creativas a un proyecto cultural, sino en articular investigación, creación, mediación, intervención, documentación y sistematización dentro de un mismo proceso de producción de conocimiento.
2. En el contexto latinoamericano, la investigación-creación parte de una condición situada, comunitaria e intercultural: Esto implica reconocer que sus procesos se construyen desde territorios, memorias, cuerpos, oralidades, afectos, prácticas artísticas y saberes comunitarios que han sido históricamente subordinados por formas convencionales de legitimación académica.
3. La gestión cultural no es una fase posterior al proceso creativo, destinada únicamente a organizar, administrar o difundir resultados: Considerar los procesos de gestión constituye una dimensión estructural de la investigación-creación, porque define condiciones de participación, acceso, mediación, cuidado, sostenibilidad, circulación y devolución social.
4. La investigación-creación amplía los modos de producir conocimiento en gestión cultural: Su aporte consiste en hacer visibles dimensiones corporales, emocionales, visuales, sonoras, orales, comunitarias y relacionales que no siempre son captadas por metodologías convencionales de diagnóstico, evaluación o sistematización.

5. Los usos de la investigación-creación en proyectos de gestión cultural son diversos: Puede ser aplicada como diagnóstico sensible, dispositivo de mediación artística y cultural, estrategia de intervención comunitaria, herramienta de memoria, recurso de reparación simbólica, práctica curatorial, metodología de formación y vía para sistematizar aprendizajes derivados de la acción cultural.
6. La investigación-creación requiere rigor metodológico: No toda práctica artística es investigación-creación y no toda participación produce conocimiento por sí misma: Para que la creación funcione como vía investigativa se requiere claridad del problema, coherencia entre pregunta y dispositivo creativo, registro sistemático, reflexión crítica, análisis, validación situada y comunicación de aprendizajes.
7. La investigación-creación implica una ética del cuidado y de la participación activa: Al trabajar con memorias, cuerpos, emociones, experiencias de violencia, identidades y saberes comunitarios, exige revisar las relaciones de poder entre investigadores, artistas, gestores, instituciones y comunidades, evitando prácticas extractivistas sobre los relatos, dolores o conocimientos de las personas participantes.
8. La incorporación de la investigación-creación en la formación universitaria debe ser desde perspectivas crítica y de forma estructurada: Esta metodología puede fortalecer la formación de gestoras y gestores culturales, siempre que no se adopte como moda pedagógica o recurso innovador superficial, sino como una metodología que exige diseño, mediación, facilitación, documentación, análisis y reflexión ética.

Así pues, la investigación-creación constituye una vía pertinente para fortalecer la gestión cultural latinoamericana como campo de conocimiento, práctica profesional y espacio de intervención social situada, pero su pertinencia depende de evitar dos riesgos: a) Subordinar la creación a

modelos tradicionales de investigación que no reconocen sus formas específicas de producir conocimiento; b) Romantizar cualquier práctica artística o comunitaria sin exigirle problematización, sistematización y rigor analítico.

De la organización de la obra y sus contribuciones

Este libro se organiza como un recorrido que va de la discusión metodológica general hacia experiencias situadas en las que la investigación-creación se despliega como práctica formativa, mediación artística, proceso comunitario, dispositivo sensible, curaduría, memoria y resignificación emocional. Esta organización no responde únicamente a una secuencia temática, sino a una lógica argumental: mostrar que la investigación-creación puede fortalecer a la gestión cultural en la medida en que articula producción de conocimiento, práctica creativa, reflexión crítica, mediación, cuidado y sistematización.

El primer capítulo, “Las funciones metodológicas de la investigación-creación en la gestión cultural”, de José Luis Mariscal Orozco, Luis Gabriel Hernández Valencia y María del Carmen Valenzuela Gómez, brinda una base conceptual para leer el conjunto de la obra. Su aporte principal es precisar que la investigación-creación no debe entenderse como una herramienta más dentro de la caja metodológica de la gestión cultural, sino como una estrategia que permite articular investigación e intervención. En este texto se observa con claridad la primera consideración: la investigación-creación es metodología y no solo técnica artística. Al identificar funciones como la producción de conocimiento situado, la exploración creativa, la reflexividad orientada a la acción y la articulación de saberes, actores y procesos, el capítulo permite delimitar sus alcances y evitar que el concepto se utilice de manera general o imprecisa.

El segundo capítulo, “Investigar creando: propuesta metodológica para la formación en gestión cultural”, de Martha Hickman Iglesias, traslada esta discusión al ámbito de la formación universitaria. Su relevancia se encuentra en mostrar que la incorporación de la investigación-creación

en la gestión cultural no puede reducirse a una innovación pedagógica superficial, sino que requiere referentes metodológicos para orientar el diseño, acompañamiento y evaluación de proyectos. En este sentido, el capítulo amplía la argumentación de la octava consideración: la investigación-creación puede fortalecer la formación de gestoras y gestores culturales, siempre que se incorpore como una modalidad rigurosa de producción de conocimiento desde la práctica. Así pues, la formación no se limita a enseñar técnicas de gestión, sino a construir capacidades para problematizar, crear, mediar, documentar, analizar y comunicar aprendizajes.

El tercer capítulo, “Intersecciones entre la investigación-creación y la mediación artística comunitaria: tres ejemplos de la Maestría en Promoción y Desarrollo Cultural, UAdeC, México”, de Iván Tadeo Ireta Sánchez, Ana Isabel Pérez-Gavilán Ávila y Diana Anabel Fuentes González, permite observar la especificidad situada, comunitaria e intercultural de la investigación-creación en contextos latinoamericanos. A través de experiencias de circo social, instalación artística y kintsugi pictórico, el capítulo muestra que la mediación artística puede operar como un espacio donde la creación deja de centrarse exclusivamente en la obra y se orienta hacia el vínculo, la escucha, la expresión y el reconocimiento. En este caso se hacen observables varias consideraciones: la ampliación de los modos de producir conocimiento, la diversidad de usos de la investigación-creación y la necesidad de reconocer saberes sensibles que no siempre se ajustan a los modelos convencionales de validación académica.

El cuarto capítulo, “Musicales Criollos. Más allá de cantar y contar nuestras historias”, de Karen Andrea Vásquez Puerta, Andrés Felipe Holguín y Juan Fernando Álzate Londoño, profundiza en una consideración especialmente relevante para la gestión cultural: la gestión no aparece después del proceso creativo, sino que constituye una condición de posibilidad de la investigación-creación. El capítulo permite observar que las decisiones sobre con quiénes se trabaja, cómo se convoca, cómo se cuida el espacio, qué memorias se movilizan y para qué se crea son decisiones metodológicas, éticas y culturales. En ese sentido, la experiencia analizada muestra que la creación colectiva no puede separarse de la gestión de las

relaciones, los tiempos, los cuidados, las condiciones de participación y los sentidos comunitarios que hacen posible el proceso.

El quinto capítulo, “Laboratorio fenomenológico de investigación-creación desde la fenomenología de la danza y las artes visuales”, de Laura Paloma Monzón Rojas, ejemplifica de manera directa la consideración relacionada con la ampliación de los modos de producir conocimiento. Al colocar la experiencia corporal como método de investigación, la autora problematiza la idea de que el cuerpo es únicamente soporte expresivo o instrumento escénico y lo presenta como lugar de percepción, análisis, registro y producción de conocimiento sensible. Esta aportación es relevante para la gestión cultural porque permite pensar la formación artística y cultural desde metodologías que integran práctica somática, bitácoras, exploraciones *site-specific*, mediación educativa y reflexión crítica.

El sexto capítulo, “Proyecto curatorial Sonoras”, de Catalina Gil García Galindo, permite observar otro uso de la investigación-creación: la curaduría como dispositivo de indagación, mediación e intervención cultural. El caso parte de una problemática situada, la representación restringida de las mujeres en el campo artístico-musical, y muestra cómo la investigación de campo, el archivo, los testimonios, los objetos, las prácticas sonoras, la traducción museográfica y la mediación con públicos pueden articularse en un proceso de producción de conocimiento. En este capítulo se expresa con claridad la quinta consideración: la investigación-creación puede operar como herramienta curatorial, dispositivo de memoria, estrategia de formación de públicos y mecanismo para disputar narrativas institucionalizadas.

El séptimo capítulo, “La Gestión Cultural Comunitaria como camino para la construcción de paz con mujeres víctimas del conflicto armado en Antioquia: sistematización (2015-2021) de la experiencia del Colectivo Taller Creativo Lateralus”, de Diana Patricia Torres Gutiérrez, ubica la investigación-creación en el cruce entre memoria, gestión cultural comunitaria y construcción de paz. Su aporte consiste en mostrar cómo una práctica cultural inicialmente orgánica puede convertirse, mediante la sistematización, en conocimiento transferible para el campo de la gestión cultural.

En este caso, el arte funciona como dispositivo de mediación para recuperar memorias, elaborar narrativas colectivas y generar condiciones de reparación simbólica. Así pues, el capítulo ejemplifica la dimensión ética y política de la investigación-creación, especialmente cuando trabaja con comunidades afectadas por la violencia, memorias dolorosas y procesos de reivindicación de derechos.

La obra cierra con el capítulo, “La mediación artística como estrategia de investigación creación en la resignificación de fracturas emocionales por medio del kintsugi”, de Ana Isabel Pérez Gavilán Ávila y Rosa María Ayala Nevares, quienes muestran cómo una práctica plástica puede convertirse en estrategia de resignificación emocional. El kintsugi pictórico no se presenta aquí como técnica ornamental ni como producto estético final, sino como un dispositivo de mediación que permite trabajar con heridas, relatos personales, estrés, roles de género y posibilidades de reconstrucción subjetiva. Este capítulo permite observar la cuarta y séptima consideraciones: la investigación-creación amplía los modos de conocer al incorporar emoción, cuerpo e imagen, pero exige al mismo tiempo cuidado metodológico, acompañamiento sensible y respeto por la agencia de las participantes.

Visto en conjunto, el capitulado permite sostener que la investigación-creación no ocupa un lugar marginal en la gestión cultural, sino que puede intervenir en distintas fases y dimensiones de su práctica: diagnóstico, diseño, mediación, formación, creación, implementación, evaluación y sistematización. Los capítulos muestran que su pertinencia no depende de la producción de objetos artísticos en sí mismos, sino de la capacidad de los procesos creativos para formular preguntas, producir registros, generar vínculos, abrir espacios de interpretación y transformar la experiencia en conocimiento situado.

A partir de lo anterior, esta obra ofrece un conjunto de aproximaciones conceptuales, metodológicas y situadas que permiten reconocer sus posibilidades y límites. Su aporte se encuentra en mostrar que la investigación-creación puede contribuir a la consolidación de la gestión cultural latinoamericana como campo de conocimiento, siempre que se asuma con rigor metodológico, responsabilidad ética y pertinencia contextual. Pero

también deja abierta la puerta para plantear nuevas preguntas, revisar otras experiencias y sobre todo imaginar nuevas formas de hacer gestión cultural.

Las funciones metodológicas de la investigación-creación en la gestión cultural

*José Luis Mariscal Orozco, Luis Gabriel Hernández Valencia
y María del Carmen Valenzuela Gómez*

Introducción

La gestión cultural latinoamericana se ha configurado como una práctica social, laboral y profesional que se orienta a la atención de problemáticas culturales en contextos específicos, lo cual se da a partir de la identificación y análisis de un problema o necesidad cultural y a partir de ahí diseñar, implementar y evaluar la acción cultural. En ese sentido, la gestión cultural no implica solo realizar actividades como una práctica operativa, también implica la toma de decisiones constantes sobre realidades complejas, atravesadas por dimensiones simbólicas, sociales, económicas y políticas. Se considera a la gestión cultural como un campo profesional y académico interdisciplinario que, en la práctica, comparte buena parte de los marcos epistémicos, teóricos y metodológicos de las ciencias sociales aplicadas, su quehacer no puede disociarse de los procesos de producción e interpretación de conocimiento sobre los contextos en los que se interviene.

No obstante, la producción de conocimiento en la gestión cultural como parte de su praxis profesional y académica, no se ha dado desde una trayectoria lineal ni exclusivamente académica. Por el contrario, gran parte de los saberes que orientan la acción cultural se han generado desde la práctica misma, a partir de los saberes experienciales de los agentes culturales que, en contextos diversos, han desarrollado estrategias para organizar, mediar y transformar procesos culturales articulando conocimientos, intuición y emociones (Yáñez Canal y Mariscal Orozco). Este carácter experiencial del conocimiento ha sido posteriormente objeto de procesos de sistematización y formalización impulsados desde la academia, configurando un movimiento recursivo en el que la práctica produce saberes, es-

tos son interpretados y estructurados, y posteriormente regresan a la acción para ser apropiados y resignificados por los propios agentes culturales.

Pero este proceso generación de conocimiento – aplicación – formalización no está exento de tensiones y problemáticas, pues por un lado, los agentes culturales regularmente tienen cierta urgencia por la intervención, reduciendo o no, los tiempos para la investigación diagnóstica y la sistematización de la experiencia, lo cual limita la información para la toma de decisiones en el diseño de la acción cultural, y posteriormente, no permite reconocer los aprendizajes y formalizarlos en conocimiento susceptibles a ser transferidos y replicables.

En ese contexto, se vuelve necesario problematizar las formas en que se produce conocimiento en la gestión cultural y explorar alternativas metodológicas que permitan articular de manera más consistente y estratégica la relación entre práctica, reflexión e intervención considerando las diversas dimensiones de la experiencia humana. Es aquí donde la investigación – creación adquiere relevancia, no como una categoría externa al campo, sino como una posibilidad de nombrar y estructurar procesos que ya ocurren en la práctica cultural. En diversos ejercicios de gestión del conocimiento, se observa cómo la generación de información no se limita a la recolección de datos, sino que implica procesos de interpretación, sistematización y validación colectiva (Figueiredo), en los que participan agentes culturales, académicos y otros actores del ecosistema, articulando saberes experienciales y marcos analíticos en la construcción de conocimiento compartido.

En ese sentido, la investigación – creación puede ser una herramienta metodológica que permita articular procesos de indagación desde la práctica, exploración mediante recursos creativos y reflexión orientada a la reconfiguración de la acción, aunque su incorporación en la práctica profesional de la gestión cultural requiere ser analizada críticamente, particularmente en lo que respecta a sus alcances, límites y condiciones de pertinencia.

En este trabajo nos planteamos el propósito analizar la investigación – creación como estrategia metodológica en la gestión cultural, con el fin

de identificar las funciones que cumple en la producción de conocimiento y su relación con los procesos de intervención. Para ello, se parte de la caracterización de la gestión cultural como práctica que requiere generar conocimiento para la toma de decisiones, se problematizan las formas actuales de producción de saberes en el campo, y se identifican qué funciones metodológicas permiten comprender el potencial de la investigación-creación. Con ello, se busca contribuir a la discusión sobre la formalización del conocimiento en la gestión cultural y ofrecer elementos que fortalezcan su desarrollo como campo de intervención y de producción de nuevo conocimiento.

La producción de conocimiento en la práctica de la gestión cultural

La gestión cultural, al estar orientada a la atención de problemáticas culturales, su metodología fundamental (más no exclusiva), implica cuatro fases generales:

1. El diagnóstico, en la que se caracteriza y comprende la problemática identificando posibles tendencias y posibilidades de atención desde una lectura situada en el territorio o grupo con el que se trabajará.
2. El diseño, momento en que se definen los objetivos, alcances, estrategias metodológicas, criterios operativos y técnicos, plan de trabajo, así como sus recursos y fuentes de financiamiento.
3. Implementación, en la que da seguimiento, control, dirección y ajustes en la ejecución de las actividades planeadas y la verificación de los resultados.
4. Evaluación y sistematización, fase paralela a la anterior, en donde se documenta, sistematiza, valora y socializa los resultados de la acción cultural y los aprendizajes generados de la experiencia de su implementación.

Así pues, en cada una de las fases implica un ejercicio constante de análisis y valoración de variables y situaciones (en diferente medida y con

distintos propósitos), pues las decisiones que se toman en cada momento del proceso no pueden sustentarse únicamente en criterios normativos institucionales o preferencias personales. No obstante, en la práctica de la gestión cultural, la generación de conocimiento suele estar subordinada a la urgencia de la acción. Como se ha señalado anteriormente, la necesidad de responder de manera inmediata a problemáticas concretas tiende a limitar los tiempos y espacios para la reflexión sistemática, lo que dificulta la transformación de la experiencia en conocimiento formalizable y transferible (Mariscal Orozco y Molina Roldán).

No obstante, es relevante señalar que las formas en que se produce conocimiento en la gestión cultural suelen caracterizarse por su fragmentación. En primer lugar, regularmente los saberes que orientan la acción cultural no provienen de procesos formales de investigación, sino de la experiencia acumulada de los propios agentes culturales. A partir de su saber experiencial se desarrollan estrategias de intervención, formas de organización y mecanismos de mediación. Sin embargo, estos saberes no siempre son explicitados ni sistematizados, lo que limita su potencial para incidir en la consolidación del campo como espacio de producción de conocimiento.

En segundo lugar, en la praxis común de los y las agentes, la información se genera a partir de instrumentos específicos (cuestionarios, revisión documental, mapeos, etc.) que responden a necesidades de información puntual, pero que no necesariamente se articulan en procesos integrales de análisis e interpretación. Esto suele derivar en una acumulación de datos que, regularmente solo se describen, por lo que no siempre se convierten en conocimiento útil para la toma de decisiones, ni en aprendizajes que puedan ser compartidos y apropiados por otros actores del campo, sino más bien suelen ser utilizados como parte de los informes administrativos para justificar o demostrar lo realizado (cuántos asistentes, actividades realizadas, cobertura, etc.).

En tercer lugar, las formas tradicionales de investigación que la gestión cultural apropia de las ciencias sociales no siempre logran dar cuenta de la complejidad de los procesos culturales, particularmente en lo que

respecta a sus dimensiones simbólicas, relacionales, emocionales y creativas. Si bien hay avances significativos con la incorporación de técnicas más complejas como el de la investigación acción participativa, regularmente se tiende hacia la implementación de lógicas racionalistas (bajo una racionalidad instrumental en el sentido de Habermas) traduciendo la dimensión sensible y creativa en datos observables, medibles y racionalizados (Hernández y Romero).

A partir de lo anterior, se comprende que la gestión cultural opera en una constante entre dos tensiones en términos metodológicos:

1. Entre la necesidad de actuar y la necesidad de comprender, pues los agentes culturales se sienten mayormente inclinados a incidir sobre las problemáticas concretas mediante acciones inmediatas; pero también se requiere de procesos de reflexión que permitan interpretar la experiencia y generar conocimiento que oriente futuras intervenciones, y todo ello en un periodo delimitado en el que tiene a lugar el proyecto cultural.
2. Entre la necesidad de implementar instrumentos de investigación con lógicas racionalistas para la generación del dato empírico para la toma de decisiones de una manera práctica y la necesidad de considerar la dimensión sensible y creativa, elementos fundamentales del carácter simbólico de la cultura y el carácter sensible de la experiencia e interpretación de los sujetos que están involucrados con la problemática cultural que se desea atender.

En ese sentido, y en la medida en que el contexto de aplicación de la acción cultural lo permita, se vuelve necesario explorar enfoques que faciliten articular la fragmentación entre acción y reflexión, y que posibiliten la construcción de conocimiento desde la práctica misma. Esto implica no solo reconocer el valor del saber experiencial, sino también desarrollar mecanismos que permitan su sistematización, interpretación y validación en diálogo con otros saberes y sentidos. Es en este punto donde cobra relevancia la discusión sobre la investigación-creación como una posible

estrategia metodológica para la gestión cultural, en tanto ofrece elementos para articular procesos de indagación, exploración y reflexión en contextos de intervención, en donde el sentipensar puede jugar un papel relevante en ello.

La investigación-creación como estrategia metodológica en la gestión cultural

En el contexto de las tensiones metodológicas identificadas en la gestión cultural, la investigación-creación puede ser una alternativa como un enfoque que permite problematizar y reconfigurar la relación entre práctica, conocimiento y acción. No se trata de una metodología estandarizada ni de un modelo cerrado, sino de un campo en construcción que articula distintas formas de indagación desde la práctica, particularmente en aquellos ámbitos donde los procesos simbólicos, sensibles y creativos constituyen dimensiones centrales de la experiencia.

En términos generales, podemos decir que la investigación – creación parte de un supuesto epistemológico fundamental: el conocimiento no se produce exclusivamente a partir de la observación y análisis de la realidad (supuesto principal del positivismo), sino también mediante procesos de exploración, experimentación y creación. En este sentido, diversos autores coinciden en que su especificidad radica en el reconocimiento de la creación como una forma legítima de conocimiento (Ramírez y Salcedo; Múnera Barrios; Moreno).

Como señalan Beltrán y Vásquez, la investigación – creación implica la producción de nuevo conocimiento a partir de procesos creativos que no se ajustan necesariamente a los cánones tradicionales de la investigación científica pues

los procesos de creación suelen explorar los principios y las diversas prácticas ontológicas, epistemológicas y metodológicas que les permitan situarse en el contexto que se quiere intervenir, y desarrollar la capacidad de transitar a través de diferentes cuerpos de conocimientos para reflexionar crítica-

mente con relación a ellos, a fin de proponer procesos transformativos de deconstrucción y reconstrucción. (Beltrán y Vásquez, 249)

Esto es de relevancia para la gestión cultural ya que se desplaza la centralidad del conocimiento exclusivamente racional hacia formas de conocimiento encarnadas en la práctica.

Así pues, la lógica de la investigación – creación se sustenta en una relación no lineal entre hacer, pensar y crear. A diferencia de los enfoques que separan el proceso de investigación de la acción, este enfoque plantea que la producción de conocimiento ocurre en la interacción entre la práctica y su reflexión. En esta línea, Arteaga y Álvarez proponen que los procesos de creación pueden entenderse como “una manera de proceder en la investigación con artes, donde la invención y la experimentación configuran rutas de indagación” (Arteaga y Álvarez, 48). De este modo, la creación no se limita a ser un resultado, sino que se convierte en un medio para explorar, problematizar y comprender la realidad.

En este marco, la investigación-creación también introduce una ampliación de los criterios epistemológicos tradicionales, al incorporar dimensiones que han sido históricamente relegadas en los procesos de producción de conocimiento, especialmente la dimensión sensible, afectiva y experiencial las cuales adquieren un papel central. Este enfoque permite integrar la experiencia estética, la intuición y la subjetividad como componentes del proceso investigativo (Carreño), lo cual resulta especialmente pertinente para campos como la gestión cultural, donde los procesos simbólicos y relacionales son constitutivos de la acción cultural.

En este punto, resulta relevante articular la investigación – creación con la noción de sentipensar, en tanto ambas perspectivas comparten la necesidad de articular la dimensión racional con la sensible en la comprensión de la realidad. Desde esta perspectiva, la producción de conocimiento no se limita a la elaboración de categorías analíticas, sino que incorpora la experiencia vivida de los sujetos, sus formas de sentir, percibir e interpretar el mundo. En el ámbito de la gestión cultural, esta articulación adquiere

especial relevancia, dado que las problemáticas culturales no solo se configuran en términos estructurales, sino también a partir de significados, emociones y relaciones que inciden directamente en los procesos de intervención (Yáñez Canal y Mariscal Orozco).

Como toda metodología, la investigación-creación tiene sus alcances, límites y tensiones. Uno de ellos se relaciona con su legitimidad dentro de los sistemas de producción científica, pues en la actualidad el reconocimiento de la creación como forma de generación de conocimiento ha implicado “un proceso de disputa académica e institucional en torno a los criterios de validación” (Bonilla et al., 10), pues los sistemas de medición científica aún presentan dificultades para evaluar este tipo de producción, lo que evidencia la necesidad de repensar los marcos de legitimación del conocimiento (Ballesteros-Mejía et al.).

Entre sus principales alcances, se encuentra la posibilidad de generar conocimiento situado que integra dimensiones diversas de la experiencia, así como su capacidad para articular diversos saberes en procesos colaborativos. Asimismo, permite ampliar el repertorio metodológico del campo al incorporar formas de indagación basadas en la experimentación y la producción de sentido, pues la investigación-creación puede funcionar como “detonadora de nuevas indagaciones”, en tanto abre preguntas y rutas que no emergen desde enfoques tradicionales (Gómez y Mejía).

Sin embargo, también presenta ciertas limitaciones que deben ser consideradas. En primer lugar, la ausencia de procesos claros de sistematización puede dificultar la traducción de la experiencia en conocimiento susceptible a ser formalizado (y por lo tanto sin transferencia). En segundo lugar, existe el riesgo de reducir la investigación-creación a la producción de objetos creativos sin un proceso reflexivo que permita su interpretación. Y, por último, su incorporación en marcos institucionales (de formación y de producción académica) puede generar tensiones en relación con los criterios de evaluación tradicionales (centrados en la publicación), lo que exige desarrollar nuevas formas y criterios de validación acordes con su naturaleza, incorporando estrategias de corte hermenéutico y fenomenológico en la recogida y análisis de datos (Navarro Moral).

A partir de este balance, podemos decir que la investigación-creación puede ser considerada una opción viable para la práctica de la gestión cultural en la medida en que no se asuma como un sustituto de otras metodologías, sino como una estrategia alternativa que puede incorporarse a la praxis de la gestión cultural ya que permite articular la producción de conocimiento desde la práctica, integrando la dimensión sensible, creativa y reflexiva de los procesos culturales. En este sentido, su pertinencia radica en su capacidad para responder a las tensiones previamente identificadas, al ofrecer una vía para vincular la acción con la comprensión, así como para incorporar formas de conocimiento que amplían la mirada sobre la realidad cultural.

Más que adoptar un modelo predefinido (a manera de receta metodológica), el reto consiste en identificar las funciones que la investigación-creación puede cumplir dentro de los procesos de gestión cultural, en función de los objetivos de intervención, las características del contexto y las necesidades de los actores involucrados. Por ello la apropiación de esta metodología a la praxis de los agentes culturales debe partir de la identificación de estas funciones metodológicas, como una forma de comprender su potencial y sus condiciones y posibilidades de aplicación en el campo.

Funciones metodológicas de la investigación-creación en la gestión cultural

A partir de lo expuesto anteriormente, consideramos que la investigación-creación no podría considerarse como una herramienta más de la gestión cultural como lo sería un diagrama de Gantt, una encuesta, una ficha de *raider*; entre otros, sino más bien como una estrategia metodológica que articula investigación e intervención. No obstante, y de manera transversal, la incorporación de la investigación-creación como parte del diseño de la acción cultural cumple cuatro funciones que son interdependientes entre ellas las cuales son: 1) Producción del conocimiento situado y procesual, 2) Exploración e indagación a través de procesos creativos, 3) Reflexividad orientada a la reconfiguración de la acción, y 4) Articulación de saberes, actores y procesos. Expondremos cada una de ellas.

1.- La investigación-creación cumple una función de producción de conocimiento situado y procesual

A diferencia de los enfoques que privilegian la generalización o la abstracción como finalidad del conocimiento, este enfoque permite generar comprensiones ancladas en contextos específicos, en las que el conocimiento emerge de la interacción entre los sujetos, sus prácticas y las condiciones del entorno. En la gestión cultural, esto implica que el diagnóstico, la implementación y la evaluación dejan de ser sólo fases de ejecución, sino que además son también espacios de producción de conocimiento, en los que la experiencia no solo se registra, sino que se interpreta y se transforma en insumo para la toma de decisiones. En este sentido, el conocimiento no es un producto final, sino un proceso en construcción que se modifica conforme avanza la intervención.

2.- La investigación-creación despliega una función de exploración e indagación a través de procesos creativos

Esta función se vincula con la posibilidad de utilizar la creación no como un resultado estético, sino como un medio para problematizar la realidad y generar nuevas formas de comprensión. En la práctica profesional de la gestión cultural, esto se traduce en la incorporación de dispositivos creativos (talleres, laboratorios, ejercicios de co-creación o prototipos culturales) que permiten a las personas involucradas en la acción cultural explorar sus propias experiencias, significados y formas de relación con la problemática cultural.

En ese sentido, uno de los aportes metodológicos más relevantes radica en la ampliación de las posibilidades de participación en los procesos de producción de conocimiento. A diferencia de ciertos enfoques de las ciencias sociales que requieren el dominio de herramientas técnicas o marcos conceptuales especializados para la generación y análisis de información, los procesos creativos permiten involucrar a personas con distintos perfiles desde sus propias capacidades expresivas. Esto no implica la eli-

minación del rigor metodológico, sino su reconfiguración, en tanto el proceso de indagación se desplaza hacia formas de expresión más accesibles (narrativas, visuales, corporales, sonoras, performativas, etc.) que posibilitan la generación de información significativa y pertinente desde la experiencia de los sujetos.

Así pues, la creatividad opera como un dispositivo metodológico que facilita la participación activa de las personas en la producción de conocimiento, no en función de la calidad estética de los productos generados,¹ sino de su capacidad para expresar, explorar y problematizar la realidad que viven y las posibles soluciones para intervenir. Es en la articulación entre expresión y reflexión donde estos procesos adquieren valor metodológico, pues permite hacer visibles dimensiones de la experiencia (emocionales, simbólicas y relacionales) que difícilmente emergen mediante instrumentos convencionales.

No obstante, es importante hacer una advertencia: La participación activa en los procesos de creación no garantiza por sí misma la producción de conocimiento, por lo que es necesario incorporar mecanismos de acompañamiento, interpretación y sistematización que permitan traducir estas expresiones en insumos analíticos para la toma de decisiones. De este modo, la creatividad no sustituye el análisis, sino que lo antecede y lo complementa, ampliando el campo de lo que puede ser conocido y comprendido en la práctica de la gestión cultural.

3.- La investigación-creación activa una función de reflexividad orientada a la reconfiguración de la acción

A diferencia de los enfoques en los que la reflexión aparece como un momento posterior o externo a la práctica, aquí se configura como un proceso permanente que acompaña la intervención. Esta reflexividad no se limita a la interpretación de lo ocurrido, sino que incide directamente en la toma de decisiones, en tanto permite ajustar estrategias, redefinir objetivos y replantear la acción en función de los aprendizajes generados

¹ El énfasis no está en la obra como resultado, sino en el proceso creativo como espacio de indagación y construcción de sentido compartido.

por la misma práctica, lo cual lo hace pertinente para la gestión cultural ya que los procesos de intervención cultural se desarrollan en escenarios dinámicos donde las condiciones cambian constantemente y requieren respuestas adaptativas.

4.- La investigación-creación cumple una función de articulación de saberes, actores y procesos.

Esta función parte del supuesto de que la producción de conocimiento en la gestión cultural no es un ejercicio individual ni exclusivamente académico, sino un proceso colectivo en el que convergen distintos tipos de saber: el experiencial de los agentes culturales, el académico de los investigadores, el técnico de las instituciones y el situado de las comunidades. A través de la investigación-creación, estos saberes no solo se ponen en diálogo, sino que se integran en procesos colaborativos que permiten construir interpretaciones más complejas y pertinentes de la realidad. Esto implica, además, la generación de espacios de encuentro, discusión y validación colectiva en los que el conocimiento se negocia, se confronta y se legitima.

Es importante señalar que estas funciones no operan de manera secuencial, sino que se entrelazan en el desarrollo de los procesos de gestión cultural. La exploración creativa puede detonar nuevas preguntas que reorientan la producción de conocimiento; la articulación de saberes puede generar procesos reflexivos que transforman la acción; y la producción de conocimiento puede abrir nuevas posibilidades de exploración. En este sentido, la investigación-creación no se limita a enriquecer una fase específica del proceso, sino que atraviesa de manera transversal las distintas etapas de la intervención cultural.

A partir de esta articulación, es posible comprender que la investigación-creación no sustituye las metodologías existentes en la gestión cultural, sino que amplía sus posibilidades al integrar dimensiones que tradicionalmente han sido relegadas en la producción de conocimiento. No obstante, el reconocimiento de estas funciones no implica asumir que su implementación sea automática ni exenta de dificultades. Por el contrario, su

potencial depende de las condiciones en las que se desarrollan los procesos, así como de la capacidad de los agentes culturales para sistematizar, interpretar y compartir los aprendizajes derivados de la experiencia.

Conclusiones

La gestión cultural, en tanto práctica orientada a la intervención en contextos específicos, enfrenta el desafío de articular de manera consistente la acción con la producción de conocimiento. A lo largo del capítulo se ha planteado que esta relación no ha sido resuelta de manera estructurada, en tanto los saberes que orientan la acción suelen generarse desde la experiencia, pero no siempre logran formalizarse en conocimiento transferible que incida en la toma de decisiones.

A partir de este problema, se propuso comprender la investigación-creación como una estrategia metodológica pertinente para la gestión cultural, no como un enfoque externo al campo, sino como una forma de nombrar y estructurar procesos que ya ocurren en la práctica. En ese sentido, la identificación de sus funciones metodológicas (producción de conocimiento situado, exploración creativa, reflexividad orientada a la acción y articulación de saberes) permite reconocer su potencial para integrar dimensiones que tradicionalmente han sido tratadas de manera fragmentada.

Sin embargo, es importante tener en consideración algunas implicaciones que la apropiación de esta metodología tiene para la práctica de la gestión cultural:

Implica repensar el diseño de los proyectos culturales, pues se debe incorporar desde su diseño las estrategias orientadas a la producción de conocimiento, de manera que la investigación no se limite a momentos específicos, sino que atraviese todo el proceso de intervención.

Plantea desafíos en términos de formación profesional, pues se requiere desarrollar capacidades para articular procesos analíticos,

creativos y reflexivos en contextos situados, no sólo de estudiantes, sino también de la planta docente para que forme y guíe en el desarrollo de proyectos con este enfoque.

Supone la necesidad de revisar los marcos institucionales que regulan la producción de conocimiento en el campo cultural, particularmente en lo que respecta a sus criterios de validación y reconocimiento.

La incorporación de la investigación-creación no está exenta de tensiones. Su potencial depende de la capacidad de los agentes culturales para sistematizar y traducir la experiencia en conocimiento, así como de las condiciones institucionales que permitan su reconocimiento. En este sentido, más que asumirla como un modelo a seguir, se plantea como una posibilidad que debe ser implementada de manera crítica, considerando sus alcances y limitaciones en función de los contextos específicos de intervención.

A partir de lo anterior, se puede afirmar que la investigación-creación aporta elementos relevantes para fortalecer la gestión cultural como campo de producción de conocimiento, en tanto permite articular la acción con la comprensión e integrar dimensiones sensibles y simbólicas en los procesos de indagación. Con ello, no sólo amplía el repertorio metodológico del campo, sino que contribuye a consolidarlo como un espacio en el que la práctica y el conocimiento se configuran de manera recursiva, situada y pertinente.

Fuentes referenciadas

- Arteaga, Ana María Restrepo, y Teresita Ospina Álvarez. “Laboratorio de creación-invencción: una manera de proceder en la investigación con artes”. *Revista Académica Estesis*, núm. 9, diciembre de 2020, pp. 44–55. <https://doi.org/10.37127/25393995.87>
- Ballesteros-Mejía, Melissa, et al. “Un estudio cualitativo sobre la medición científica colombiana desde la perspectiva de la investigación-creación”. *Revista CS*, núm. 40, septiembre de 2023, pp. 40–73. <https://doi.org/10.18046/recs.i40.5710>
- Beltrán, Elsa María, y Alejandro Villaneda Vásquez. “la investigación-creación como producción de nuevo conocimiento: perspectivas, debates y definiciones”. *Index, revista de arte contemporáneo*, núm. 10, diciembre de 2020, pp. 247–67. <https://doi.org/10.26807/cav.vi10.339>
- Bonilla, Héctor, et al. “Apuntes sobre el debate académico en Colombia en el proceso de reconocimiento gubernamental de la creación como práctica de generación de nuevo conocimiento, desarrollo tecnológico e innovación”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 13, núm. 1, diciembre de 2017, pp. 281-294. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae13-1.asda>
- Carreño, Víctor. “¿Qué es la investigación- creación?” *situArte*, vol. 9, núm. 17, 2014, pp. 52-62. <https://www.produccioncientificailuz.org/index.php/situarte/article/view/19632>
- Figueiredo, Gustavo de Oliveira. “Investigación Acción Participativa: una alternativa para la epistemología social en Latinoamérica”. *Revista de investigación*, vol. 39, núm. 86, 2015, pp. 271-290. <https://www.redalyc.org/pdf/3761/376144131014.pdf>
- Gómez, María Angelica Madero, y Melissa Ballesteros Mejía. “La investigación-creación como detonadora de nuevas indagaciones”. *Hojas de El Bosque*, vol. 8, núm. 14, diciembre de 2021, pp. 85-95. <https://doi.org/10.18270/heb.v8i14.3703>

- Hernández, Rosa Becerra, y Andrés Moya Romero. “Investigación-acción participativa, crítica y transformadora Un proceso permanente de construcción”. *Revista Integra Educativa*, Vol. 3, núm. 2, 2010, pp. 133-156.
http://scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1997-40432010000200005
- Mariscal Orozco, José Luis, y Ahtziri Eréndira Molina Roldán. “Trayectos, configuraciones y retos de la investigación en gestión cultural en México”. *Gestión cultural como campo académico: Trazos de su construcción disciplinar*, editado por Valentina Arreola Ochoa y José Luis Mariscal Orozco, Universidad de Guadalajara, 2022, pp. 105–26.
<https://doi.org/https://doi.org/10.5281/zenodo.10723699>.
- Moreno, Pedro Pablo Gómez. “Descolonizar la investigación-creación”. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, vol. 20, núm. 37, enero de 2025, pp. 10–12.
<https://doi.org/10.14483/21450706.22590>
- Múnera Barrios, María Ginette. “Investigación-creación y políticas para la producción creativa y cultural. Sobre las relaciones entre la creatividad, la innovación y la investigación-creación”. *Iconofacto*, vol. 12, núm. 18, 2016, pp. 7–25, <https://doi.org/10.18566/iconofac.v12n18.a01>
- Navarro Moral, Carlos. “Investigación en Creación Artística: Principios metodológicos y criterios de validez”. *Arte e Investigación*, núm. 23, junio de 2023, pp. 1-11. <https://doi.org/10.24215/24691488e095>
- Ramírez, Jefferson, y Juan Pablo Salcedo. “Investigación-Creación en Colombia: análisis, definiciones y utilidades”. *Hojas de El Bosque*, vol. 8, núm. 14, diciembre de 2021, pp. 29-37.
<https://doi.org/10.18270/heb.v8i14.3772>
- Yáñez Canal, Carlos, y José Luis Mariscal Orozco. *Praxis y saber experiencia en la gestión cultural. Hermenéutica de una práctica*. 1a ed., Ariadna Ediciones, 2022. <https://doi.org/10.26448/ae9789566095514.36>.

Investigar creando: propuesta metodológica para la formación en gestión cultural

Martha Hickman Iglesias

Introducción

La investigación-creación y la gestión cultural son dos campos relativamente jóvenes, cuyo desarrollo y consolidación académica se han intensificado durante las últimas tres décadas. Aunque ambos comparten intereses vinculados con las prácticas culturales, los procesos creativos y la transformación social, su articulación desde la investigación ha sido escasamente explorada. En los últimos años, los programas de posgrado en gestión cultural han recibido un número creciente de artistas-investigadores interesados en desarrollar proyectos que integren la investigación-creación con problemáticas y procesos propios del campo.

La presente propuesta surge de la experiencia de acompañar procesos de investigación en programas de posgrado en gestión cultural, donde ha sido posible identificar las dificultades metodológicas que enfrentan los artistas-investigadores al vincular sus prácticas creativas con preguntas y problemáticas de investigación propias de la gestión cultural. Estas experiencias han evidenciado la necesidad de contar con referentes metodológicos que orienten el diseño, acompañamiento y evaluación de este tipo de proyectos.

Desde esta perspectiva, el presente capítulo propone una metodología (o, más precisamente, una orientación metodológica) para el diseño y desarrollo de proyectos en los que la investigación-creación y la gestión cultural confluyan de manera articulada. Asimismo, busca contribuir a la legitimación y al reconocimiento académico de estas investigaciones, tanto en el ámbito de las artes como en el de la gestión cultural.

El capítulo se organiza en cuatro apartados. En primer lugar, se presentan algunas aproximaciones conceptuales a la investigación-creación, entendida como un campo en construcción y en permanente debate. Posteriormente, se reflexiona sobre la necesidad de repensar la formación en

gestión cultural desde este enfoque. A continuación, se desarrolla una propuesta metodológica concebida como un ciclo flexible para orientar procesos de investigación-creación vinculados con la gestión cultural. Finalmente, se analizan sus aportes, tensiones y desafíos, para concluir con las reflexiones finales del capítulo.

La investigación-creación: aproximaciones conceptuales

La investigación-creación se configura como un campo en construcción que emerge en la intersección entre las prácticas artísticas y los modos de producción de conocimiento propios de la investigación académica. Su desarrollo ha estado marcado por un diálogo interdisciplinario, en el que tanto las ciencias sociales como las artes han ampliado sus marcos epistemológicos y metodológicos, reconociendo el valor del conocimiento que se genera desde la experiencia, la experimentación y el hacer (Del Marmol y Sáenz).

Desde esta perspectiva, la investigación-creación puede entenderse como un proceso que integra metodologías diversas en contextos interdisciplinarios, donde convergen herramientas propias de las artes (como la escritura, la dramaturgia, la coreografía o los registros audiovisuales) con métodos de las ciencias sociales, entre ellos la observación y la entrevista (Gómez-Urda). Esta convergencia responde a la construcción de un espacio híbrido desde el cual emergen nuevas formas de investigar.

La figura del investigador-creador ocupa un lugar central en este proceso, en tanto genera conocimiento a partir de su implicación directa en la práctica y de las relaciones, interacciones y afectaciones que surgen en el desarrollo de los procesos culturales (Gómez-Urda). Los saberes producidos se materializan tanto en la experiencia como en sus formas de registro, circulación y apropiación social, frecuentemente a través de objetos estéticos o dispositivos culturales (Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación).

La investigación-creación también implica un proceso de construcción de sentido que involucra dimensiones sensibles, intuitivas y reflexivas, capaces de transformar la relación de los sujetos con su entorno (Madero y Ballesteros). Su carácter experiencial no excluye el rigor, sino que

lo redefine mediante la planificación, el registro, el análisis y la generación de conocimiento comunicable, integrando teoría y práctica de manera orgánica (García Ríos).

Desde este enfoque, la práctica artística puede comprenderse como investigación en la medida en que produce conocimiento a través de procesos creativos, movilizando saberes situados y encarnados en las obras y en sus modos de producción (Borgdorff). Así, la investigación-creación amplía las formas de producir y validar conocimiento al incorporar dimensiones estéticas, simbólicas y experienciales (Calderón).

En el ámbito de la gestión cultural, este enfoque adquiere una relevancia particular porque permite vincular creación, intervención y reflexión en los procesos de investigación. En un campo estrechamente relacionado con territorios, comunidades y prácticas culturales vivas, la investigación-creación favorece la construcción de conocimientos situados, vinculados con la experiencia y la acción cultural.

A partir de estas aproximaciones, en este capítulo se propone comprender la investigación-creación, en el ámbito de la gestión cultural, como un enfoque metodológico y epistemológico que integra procesos de creación artística y práctica cultural con la generación sistemática de conocimiento, mediante experiencias situadas, reflexivas y sensibles, donde la creación se constituye en una vía para investigar, interpretar y transformar la realidad.

Esta definición enfatiza su capacidad para vincular teoría y práctica, así como su potencial para la formación de investigadores en gestión cultural, al reconocer la creación como una vía legítima para producir conocimiento en contextos complejos y dinámicos.

Repensar la formación en gestión cultural desde la investigación-creación

Repensar la formación en gestión cultural desde la investigación-creación implica revisar las formas en que se construye conocimiento en un campo estrechamente vinculado con prácticas culturales situadas, dinámicas y relacionales. En este escenario, la investigación-creación ofrece la

posibilidad de transformar los procesos formativos al integrar experiencia, reflexión y acción como dimensiones inseparables de la investigación.

Esta necesidad se ha hecho cada vez más evidente en los programas de posgrado en gestión cultural, donde la presencia creciente de artistas-investigadores ha puesto de manifiesto el interés por desarrollar proyectos que vinculen los procesos creativos con problemáticas propias del campo. A partir del acompañamiento académico de este tipo de iniciativas, ha sido posible identificar la escasez de referentes metodológicos que orienten su diseño, seguimiento y evaluación.

Uno de los principales aportes de la investigación-creación radica en su capacidad para favorecer la construcción de conocimiento situado (Haraway), al anclar los procesos investigativos en contextos reales y en el trabajo directo con comunidades. El conocimiento se genera desde la implicación del investigador en los procesos culturales, reconociendo sus particularidades sociales, simbólicas y territoriales. La relación con las comunidades se configura, así, como un espacio de interacción y co-construcción que permite desarrollar investigaciones más sensibles a las realidades locales.

De manera complementaria, este enfoque contribuye a superar una de las principales tensiones de la formación en gestión cultural: la separación entre teoría y práctica. El proyecto cultural se convierte en un espacio de investigación donde la acción genera preguntas, hallazgos e interpretaciones. La práctica se reconoce, entonces, como un lugar legítimo para la producción de conocimiento, favoreciendo una integración más coherente entre los saberes teóricos y las experiencias desarrolladas en el territorio.

La investigación-creación también fomenta el desarrollo de un pensamiento crítico y creativo. La creatividad se entiende como una forma de pensamiento que permite cuestionar, imaginar alternativas y generar conocimiento desde la experiencia, mientras que la dimensión crítica se fortalece al enfrentar contextos reales que exigen reflexionar sobre sus implicaciones sociales, culturales y políticas. Este enfoque desplaza una forma-

ción centrada exclusivamente en la ejecución técnica hacia procesos formativos orientados a la comprensión, problematización y transformación de la realidad cultural.

En conjunto, estas dimensiones contribuyen a la formación de perfiles más integrales en la gestión cultural, capaces de producir conocimiento desde la práctica, vincular distintos saberes y participar críticamente en los contextos en los que intervienen. Repensar la formación en gestión cultural desde la investigación-creación implica reconocer que los procesos creativos pueden constituirse en espacios legítimos de investigación. Este desplazamiento hace evidente la necesidad de desarrollar referentes metodológicos que orienten, acompañen y evalúen este tipo de proyectos en los ámbitos académicos y profesionales.

Propuesta metodológica: hacia un ciclo de investigación-creación en gestión cultural

Antes de presentar una estructura metodológica, es importante señalar que la investigación-creación se concibe como un proceso dinámico, flexible y abierto, cuyas etapas se configuran en diálogo con contextos específicos, procesos emergentes y dinámicas propias de la práctica cultural. Esta condición favorece la integración de estrategias diversas y permite comprender la propuesta que se presenta a continuación como un marco orientador, susceptible de reinterpretarse y adaptarse según las particularidades de cada proyecto, territorio o comunidad.

La investigación-creación se distingue por su carácter plural, al integrar diversos métodos y reconocer la coexistencia de múltiples formas de indagación. Esta condición amplía las posibilidades investigativas y favorece procesos participativos y, en muchos casos, colectivos, donde la experiencia ocupa un lugar central en la construcción e intercambio de saberes. La experiencia práctica constituye un eje articulador del proceso investigativo, propiciando una relación reflexiva y crítica con los contextos y con dimensiones como la tecnología, la economía o la política (Madero y Ballesteros).

A partir de estas consideraciones, se propone un ciclo de investigación-creación en gestión cultural, entendido como un proceso dinámico

en el que la creación y la investigación se relacionan de manera continua, no jerárquica y recursiva. El ciclo que se presenta a continuación (fig. 1) ofrece una herramienta de orientación construida a partir del diálogo entre la literatura especializada y la experiencia de acompañamiento académico de proyectos de gestión cultural, con el propósito de contribuir al diseño y desarrollo de procesos de investigación-creación en este campo.



Fig. 1. Propuesta de Ciclo de investigación-creación en gestión cultural. Elaboración propia.

Aunque el ciclo se presenta a través de etapas diferenciadas con fines analíticos y expositivos, estas no deben entenderse como una secuencia lineal ni necesariamente cronológica. Se trata de momentos interrelacionados que pueden superponerse, reiterarse o reconfigurarse según las características de cada proyecto, territorio o comunidad. Resulta pertinente, además, precisar que el marco teórico se concibe como una construcción dinámica que acompaña la investigación en todas sus etapas, desarrollándose, tensionándose y resignificándose en relación con la práctica.

1. Situar: contextualización y vinculación territorial

La contextualización implica reconocer la realidad en la que surge el proyecto y que se busca transformar, considerando sus dimensiones políticas, económicas, sociales, culturales, tecnológicas y estéticas. Esta etapa delimita el campo de acción y constituye el punto de partida para la formulación del proyecto, en la medida en que el investigador-creador identifica problemáticas, vacíos de conocimiento —tanto técnicos como conceptuales— y posibles líneas de acción que orientan propuestas innovadoras (Beltrán-Luengas y Villaneda).

La contextualización se entiende, así, como una instancia fundamental en la que se configuran las condiciones de sentido del proceso de investigación-creación, vinculando el conocimiento del territorio con la emergencia de preguntas relevantes y situadas. En el ámbito de la gestión cultural, esta etapa supone construir una comprensión situada del contexto en el que se desarrollará el proyecto. Esto implica establecer relaciones con los actores, comunidades y territorios involucrados, reconociendo las condiciones concretas en las que emerge la acción cultural.

Situar significa habitar el contexto, atender a sus dinámicas, tensiones, saberes y formas de organización. Herramientas como las cartografías culturales, la observación participante y los recorridos territoriales permiten al investigador-creador aproximarse a la complejidad del entorno desde una experiencia directa, relacional y sensible.

2. Problematicar: formulación de preguntas sensibles

En la investigación-creación, la problematización constituye un proceso situado en el que el investigador-creador reconoce y delimita aquello que se configura como problema a partir de su implicación en el contexto. La selección de un fenómeno como objeto de indagación responde a una dimensión subjetiva, influida por las trayectorias personales, los intereses, los posicionamientos filosóficos y las formas de comprender la realidad, elementos que orientan tanto la formulación de las preguntas como el desarrollo del proceso investigativo (Pasek de Pinto).

Las preguntas de investigación se construyen a partir del diálogo entre la experiencia, el contexto, la perspectiva del investigador-creador y los

referentes teóricos que orientan el proceso. La problematización articula dimensiones personales, sociales y disciplinares que contribuyen a la construcción de conocimiento situado.

3. Crear: intervención y experimentación

En esta fase, la creación se constituye como el núcleo del proceso metodológico. Investigar implica, aquí, hacerlo a través de la acción creativa, entendida como un espacio donde se exploran, tensionan y desarrollan las preguntas surgidas del proceso.

Esta dimensión se materializa en proyectos culturales como talleres, laboratorios artísticos, intervenciones urbanas, exposiciones o dispositivos de mediación. Las estrategias y técnicas empleadas estarán directamente vinculadas con la disciplina (o disciplinas) desde las cuales se sitúa el investigador-creador, recurriendo a herramientas propias de su formación, ya sean prácticas escénicas, visuales, audiovisuales, sonoras, literarias o performativas.

La creación se despliega como un proceso experimental que dialoga de manera continua con la reflexión teórica, alimentándose mutuamente. Esta experiencia creativa implica el registro sistemático y permanente de sus desarrollos, decisiones y transformaciones. Se trata de un proceso divergente, reflexivo, iterativo y contextualizado, que integra dimensiones vivenciales, participativas y transdisciplinares propias de la experimentación artística (García).

La creación opera, entonces, como un espacio de experimentación situada en el que convergen saberes técnicos, sensibles y conceptuales. En este proceso, la práctica se constituye como el espacio donde el conocimiento se produce, se transforma y adquiere sentido en relación con el contexto.

4.- Reflexionar: análisis crítico de la experiencia

De manera simultánea al proceso creativo (y no únicamente al final) se desarrolla un ejercicio de reflexión crítica que permite interpretar lo que ocurre durante la experiencia. Esta dimensión acompaña el hacer, posibilitando una comprensión más profunda de las dinámicas, decisiones y transformaciones que emergen a lo largo del proyecto.

La etapa de reflexión implica la construcción de registros sistemáticos —como bitácoras, diarios de campo o documentación audiovisual— y el desarrollo de ejercicios de escritura reflexiva orientados a responder preguntas como: ¿qué ocurrió durante el proceso?, ¿qué relaciones se activaron?, ¿qué transformaciones se generaron en los participantes y en el contexto? Más allá del nombre del instrumento utilizado, lo fundamental es que estos registros den cuenta de manera suficiente del proceso de investigación-creación, documentando las actividades vinculadas con la generación de conocimiento, así como aquellas relacionadas con la gestión, la producción y el desarrollo creativo (Parga 68).

El registro se constituye en una herramienta analítica que permite reconstruir el proceso, identificar hallazgos y generar interpretaciones a partir de la experiencia. La reflexión forma parte del proceso creativo y se configura como una dimensión constitutiva de la práctica, donde convergen experiencia, análisis y construcción de conocimiento.

5.- Socializar: circulación y devolución

La investigación-creación incorpora de manera fundamental la socialización de los procesos y resultados, promoviendo su circulación tanto en espacios académicos como en los territorios, comunidades y contextos donde se desarrollan los proyectos. Esta etapa implica generar espacios de devolución a las comunidades, así como estrategias de circulación que pueden incluir exposiciones, presentaciones públicas, publicaciones o dispositivos digitales.

La socialización busca compartir procesos, abrir espacios de diálogo y propiciar la retroalimentación entre los distintos actores involucrados. De este modo, la circulación del conocimiento se entiende como una práctica colaborativa que favorece la apropiación social de los aprendizajes y fortalece el vínculo entre investigación, creación y comunidad.

6. Sistematizar: producción de conocimiento

Finalmente, el proceso se concreta en la sistematización de la experiencia, donde los aprendizajes derivados de la práctica dialogan con marcos conceptuales y reflexivos. Esta etapa implica un ejercicio intencionado de interpretación orientado a profundizar en la complejidad de lo vivido, reconstruir sus sentidos y generar procesos de teorización a partir de lo acontecido. Para ello, se requiere un distanciamiento crítico que permita trascender la inmediatez de la experiencia y convertir los saberes surgidos de la práctica en conocimiento más elaborado y consciente, estableciendo vínculos con otros procesos y marcos de comprensión (Jara).

La sistematización posibilita la producción de conocimientos comunicables, transferibles y potencialmente replicables en otros contextos, ya sea en forma de textos académicos, informes, piezas audiovisuales o dispositivos híbridos. Esta etapa busca mantener el vínculo entre creación y reflexión, integrando lo vivido con procesos analíticos que permitan una comprensión más profunda de los fenómenos culturales.

Las etapas que integran este ciclo se relacionan de manera dinámica, iterativa y recursiva, adaptándose a los hallazgos y necesidades que emergen en la práctica. En este sentido, la propuesta metodológica ofrece una estructura orientadora para acompañar procesos de investigación-creación en la gestión cultural, especialmente en contextos de formación universitaria.

Aportes, tensiones y desafíos de la investigación-creación en la gestión cultural

La incorporación de la investigación-creación en la formación en gestión cultural contribuye a la configuración de perfiles profesionales más integrales, capaces de vincular pensamiento crítico, sensibilidad estética y compromiso social. Uno de sus principales aportes radica en la formación de investigadores críticos, al situar la construcción de conocimiento en contextos reales y problematizar las relaciones entre cultura y territorio.

Este enfoque también fortalece las capacidades creativas, entendidas como herramientas para diseñar, experimentar y generar respuestas innovadoras frente a problemáticas culturales complejas. La creatividad se asume como una competencia epistemológica y no únicamente técnica. Además, la investigación-creación promueve un impacto social significativo al

vincular los procesos formativos con contextos comunitarios y territoriales, generando experiencias de aprendizaje situadas y comprometidas con la transformación social.

Otro de sus aportes consiste en democratizar la construcción de conocimiento, al reconocer la validez de saberes diversos y propiciar procesos colaborativos en los que los sujetos se convierten en co-productores de conocimiento. A pesar de sus aportes, la incorporación de la investigación-creación en la gestión cultural enfrenta una serie de tensiones y desafíos que es necesario reconocer para avanzar en su consolidación. Uno de los principales retos se relaciona con la complejidad de su evaluación en contextos académicos, donde los criterios tradicionales no siempre logran dar cuenta de procesos que integran creación, experiencia y reflexión.

Del mismo modo, se hace evidente la necesidad de fortalecer las estrategias de documentación y sistematización, ya que la naturaleza procesual y experimental de estos enfoques puede derivar en vacíos analíticos si no se desarrollan mecanismos adecuados de registro y reflexión crítica. La experiencia de acompañar proyectos de investigación-creación en programas de posgrado también ha puesto de manifiesto el riesgo de confundir la creación con la improvisación, desvirtuando el carácter investigativo del proceso.

La investigación-creación se sustenta en formas metodológicas situadas, reflexivas y coherentes, capaces de responder a las particularidades de cada contexto y proceso. A ello se suman estructuras institucionales aún rígidas, que dificultan la incorporación de enfoques híbridos en los programas de formación y en los sistemas de validación del conocimiento, limitando su desarrollo y reconocimiento dentro del campo académico.

Reflexiones finales

A lo largo de este capítulo se ha planteado la necesidad de repensar las formas en que investigamos y formamos investigadores en el campo de la gestión cultural, particularmente en contextos latinoamericanos atravesados por complejidades sociales, culturales y territoriales. En este escenario, la investigación-creación se presenta como una oportunidad para

reconfigurar las relaciones entre conocimiento, práctica y transformación social.

Reconocer la creación como una vía legítima para generar conocimiento implica comprender la cultura como un proceso vivo, dinámico y relacional, que se experimenta, se construye y se resignifica colectivamente. Investigar supone, entonces, interpretar la realidad, pero también intervenirla, imaginarla y recrearla.

La propuesta metodológica desarrollada busca contribuir a este desplazamiento mediante una estructura flexible que integra experiencia, reflexión y acción en los procesos formativos. Su principal aporte radica en ofrecer una herramienta orientadora, construida a partir del diálogo entre la literatura especializada y la experiencia de acompañamiento académico de proyectos de investigación-creación en gestión cultural. Pretende abrir posibilidades, adaptarse a contextos diversos y fomentar prácticas investigativas más situadas, críticas y creativas.

En última instancia, formar investigadores desde la investigación-creación implica acompañar la formación de sujetos capaces de habitar la complejidad cultural, producir conocimiento con otros y no sobre otros, y asumir la gestión cultural como un espacio de construcción colectiva de sentido. Investigar creando constituye, en este sentido, una forma de comprender y transformar la cultura desde dentro, reconociendo que el conocimiento no solo se escribe: también se vive, se crea y se comparte.

- Beltrán-Luengas, Elsa, y Alejandro Villaneda. “La investigación-creación como producción de nuevo conocimiento: perspectivas, debates y definiciones”. *INDEX. Revista de arte contemporáneo*, no. 19, 2020, pp. 247-267. DOI: 10.26807/cav.vi10.339
- Borgdorff, Henk. *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Amsterdam: Leiden University Press, 2012. Print.
- Calderón, Martha. “Prácticas y problemas de la investigación-creación en la Escuela de Artes Escénicas-LUZ”. *SituArte*, no. 22, 2017, pp. 39-47. Universidad de la Zulia.
- Del Mármol, Mariana, y Mariana Lucía Sáez. *Arte, cuerpo y políticas del conocimiento*. Argentina: Editorial de la Universidad de la Plata, 2013. 194-226. Impreso.
- García Ríos, Antonio. *Método de Investigación-Creación (I+C)*. Colombia: Editorial Universidad de Nariño, 2021. 29-48. Impreso.
- Gómez-Urda, Félix. “Documentar la experiencia cultural: Autoetnografía como narración para proyectos de investigación-creación en artes escénicas”. *AusArt*, vol. 10, no. 1, 2022, pp. 235-247. Universidad del País Vasco, <https://doi.org/10.1387/AusArt.23577>
- Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1995. Impreso.
- Jara, Óscar. *La sistematización de experiencias: práctica y teoría para otros mundos políticos*. Colombia: Centro Internacional de Educación y Desarrollo Humano, 2018. Impreso.
- Madero, María Angélica, y Melissa Ballesteros. “La investigación-creación como detonadora de nuevas indagaciones”. *Hojas de El bosque*, vol. 8, no. 14, 2021, pp. 85-95. DOI: <https://doi.org/10.18270/heb.v8i14.3703>
- Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación. *Anexo 3. Investigación+ Creación: Definiciones y reflexiones*. Colombia: Minciencias, 2021. Impreso.
- Parga, Pablo. *InvestiCreación artística. Metodología para la investigación artística en el ámbito universitario y de la educación superior*. México: Universidad Autónoma de Querétaro, 2018. Impreso.

Pasek de Pinto, Eva. "La construcción del problema de investigación y su discurso". *Orbis Revista Científica Ciencias Humanas*, vol. 3, no. 9, 2008, pp. 135-153.

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70930908>

Intersecciones entre la investigación-creación y la mediación artística comunitaria: tres ejemplos de la Maestría en Promoción y Desarrollo Cultural, UAdeC, México

Iván Tadeo Ireta Sánchez, Ana Isabel Pérez-Gavilán Ávila y Diana Anabel Fuentes González

En América Latina, la investigación-creación (IC) se ha establecido como un campo clave para repensar las relaciones entre arte, conocimiento y sociedad. Este enfoque reconoce que la práctica artística produce conocimiento situado a partir de procesos, materiales y experiencias. No obstante, su institucionalización ha evidenciado tensiones epistemológicas y metodológicas, especialmente en su articulación con modelos académicos tradicionales. En este contexto, la mediación artística se configura como un espacio donde estas tensiones se convierten operativas, al vincular creación e intervención social. El presente artículo analiza tres experiencias de IC desarrolladas en la Maestría en Promoción y Desarrollo Cultural de la Universidad Autónoma de Coahuila, con el propósito de examinar los alcances y desafíos de la investigación-creación como práctica situada de producción de conocimiento y transformación social en el norte de México, desde la gestión cultural.

La investigación-creación en América Latina: epistemologías en disputa, mediación artística y prácticas situadas

La importancia de la investigación-creación como categoría para pensar la relación entre arte y conocimiento en universidades latinoamericanas radica tanto en haber ampliado el reconocimiento académico de las artes, como en cuestionar una división epistémica profunda entre investigación y creación (Alba y Buenaventura; Gómez Moreno). Durante mucho tiempo, la investigación fue entendida como el lugar legítimo del saber, mientras la creación quedó asociada a la expresión, la intuición o la sensibilidad. Frente a esa jerarquía, la bibliografía reciente sostiene que la

práctica artística también produce conocimiento y que lo hace desde procesos, materiales, imágenes, corporalidades y experiencias situadas. Alba y Buenaventura observan, de hecho, que en español se ha impuesto un “uso monolítico” del término investigación-creación, pese a la diversidad de enfoques que agrupa (23). Esa observación obliga a pensar el concepto como un campo plural y en disputa.

La cuestión principal no es simplemente si el arte puede ser investigación, sino qué tipo de conocimiento produce y cómo puede ser reconocido. Alba y Buenaventura afirman que “el arte crea y procesa conocimiento, signicidad e información” (33). Esta formulación es relevante porque desplaza el debate fuera de la lógica según la cual el arte tendría que justificarse por semejanza con la ciencia. El conocimiento artístico no siempre aparece como concepto estable o proposición verificable; muchas veces emerge como gesto, montaje, experiencia sensible o relación. Por eso la investigación-creación no debe entenderse como adaptación del arte a métodos ajenos, sino como ampliación del horizonte epistemológico. Los mismos autores insisten en que “se requiere epistemología en serio de la investigación-creación en América Latina” (32). Esa exigencia es importante porque el crecimiento institucional del término no siempre ha estado acompañado por una reflexión suficientemente rigurosa sobre sus implicaciones.

La crítica se vuelve más aguda cuando se incorpora una perspectiva decolonial. Pedro Pablo Gómez Moreno advierte que la investigación-creación puede reproducir una estructura jerárquica en la cual “el primer término coloniza al segundo” (10). En otras palabras, la investigación conserva el prestigio del saber legítimo y la creación queda subordinada como complemento expresivo. Para cuestionar esa lógica, el autor propone “la des-jerarquización y la creación de relaciones de poder más horizontales y creadoras” (10). Esta observación resulta especialmente pertinente en América Latina, donde numerosas prácticas artísticas producen conocimiento desde territorios, memorias locales y saberes históricamente desvalorizados. Incluso ahora que se desliza al campo de la gestión cultural, conviene atender con precaución el peso de su institucionalización, ten-

diente a repetir jerarquías desmontadas previamente desde las ciencias sociales. Por ello, pensar la investigación-creación desde esta perspectiva implica reconocer que el problema no es solo metodológico, sino también político: quién investiga, desde dónde lo hace y bajo qué lenguajes obtiene legitimidad.

En este marco, la gestión cultural² y el desarrollo cultural ofrecen un horizonte amplio para comprender el lugar social de estas prácticas. Ni-vón afirma que el objetivo de la gestión cultural consiste en “intervenir en el amplio entorno del ciclo en el que se desenvuelven los bienes y servicios culturales” (11). Así entendida, la gestión cultural organiza las condiciones de circulación, articulación y sostenibilidad de los procesos culturales, de las cuales la creación forma parte. A su vez, el desarrollo cultural concibe la cultura como generadora de desarrollo humano, sostenible y social, vinculado incluso con la construcción de culturas de paz. En este enfoque, dimensiones como economía, educación, patrimonio, comunicación, gobernanza, institucionalidad, participación social e igualdad de género se constituyen centrales para entender la cultura como fuerza estructurante del cambio social. Así, la integración de la investigación-creación en el ciclo de la gestión cultural involucrará entonces el fin de la transformación social.

Por su parte, la mediación artística aparece como uno de los espacios donde esa discusión se vuelve práctica. La literatura reciente ha dejado de concebir la mediación como simple puente entre obra, institución y público para entenderla como un ejercicio expandido de relación, colaboración y producción de sentido. García-Huidobro-Munita y Freire-Smith sostienen que artistas y colectivos “expanden su rol y práctica artística saliendo del taller como espacio de creación aislada” para actuar en “contextos sociales y comunitarios” (998). Con ello, la obra terminada pierde centralidad frente al proceso, el vínculo y la escucha. Las autoras añaden que estas prácticas “buscan generar relaciones en y con la comunidad”

² Mariscal señala que la gestión cultural puede entenderse como una “mediación de formas simbólicas y materiales, actividades creativas y organizativas, disciplinas artísticas, humanísticas y científicas, fases y técnicas productivas, agentes e instituciones diversas” (2009, 11); es un campo “interdisciplinar [...] a partir del diseño, implementación y evaluación de estrategias de acción cultural” (2019, 177).

(1014). Esta idea es decisiva porque la mediación no se limita a una operación de transmisión al convertirse en construcción compartida de experiencia que requiere abordajes multi e interdisciplinarios.

Los ejemplos que dichas autoras analizan muestran con claridad ese desplazamiento. En *Acción Monumenta*, el dibujo, el juego y la experimentación interdisciplinaria sirvieron para activar memoria local y diálogo comunitario; en *Rebalses*, el trabajo con fotografías antiguas y actuales abrió un espacio de encuentro entre vecinos atravesados por conflictos socioambientales. Por ello, García-Huidobro-Munita y Freire-Smith concluyen que “las artes son una herramienta y aporte para abordar problemáticas socioculturales” (993). Sin embargo, esa afirmación no debe leerse de forma utilitaria. El valor social del arte no depende solo de que sea útil para resolver problemas, sino de su capacidad para crear espacios de simbolización, encuentro y escucha que otros lenguajes no siempre logran producir. La mediación artística, así entendida, no elimina la dimensión estética, sino que la desplaza hacia una práctica relacional donde la creación se vuelve inseparable del trabajo con otros.

Esta dimensión se profundiza cuando la mediación artística se articula con intervención social en contextos territoriales. El estudio de Patricio Sánchez Quinchuela sobre la Asociación Hilarte, en Isla Trinitaria, Guayaquil, ofrece un caso ejemplar. El autor afirma que las prácticas artísticas pueden ser “un medio para el desarrollo de la comunidad y la transformación social de un territorio, más allá del buen uso del tiempo libre o la recreación” (65). La frase cuestiona una visión asistencial del arte comunitario y lo sitúa en un horizonte más amplio de construcción de tejido social. En Hilarte, el trabajo artístico permitió transformar una pequeña bodega en la biblioteca comunitaria *El Garage*, y con ello, consolidar alianzas con la Universidad de las Artes y sostener prácticas de memoria viva en el barrio. Pero quizá la formulación más potente del estudio es la que recoge la voz de una participante: “En verdad el arte es un mediador con la comunidad” (72). Esta idea resume con claridad que el arte no se impone sobre el territorio, sino que media entre sujetos, experiencias y memorias.

Sánchez Quinchuela introduce además una expresión especialmente significativa al afirmar que “el arte tiene una pedagogía intrínseca, es activa, es constructivista, es pedagogía sensible” (73). La noción de pedagogía sensible permite comprender que la intervención social mediante el arte no es solo acción cultural, sino también producción de aprendizaje, autoestima, escucha y reconocimiento mutuo. Desde esta perspectiva, la didáctica y la pedagogía dejan de ser anexos y se convierten en dimensiones estructurales de la práctica artística situada. Ricardo González-García ofrece una clave útil para pensar esta relación al definir la *a/r/tografía* como un enfoque que “permite relacionar y nivelar las labores del artista, investigador y docente” (58). El mismo autor sostiene que “la función pedagógica del agente *A/R/Tógrafo/a* es otorgar significancia a los medios empleados” (59). Más que una fase externa del proceso creativo, la pedagogía constituye una condición interna de sentido.

En conjunto, estas investigaciones permiten afirmar que la investigación-creación ocupa hoy un lugar estratégico para repensar la relación entre arte, conocimiento, mediación y formación en América Latina. Su principal aporte consiste en ampliar las modalidades de investigación aceptadas por la academia, tanto como mostrar que la creación puede operar al mismo tiempo como producción de saber, práctica relacional, experiencia pedagógica e intervención territorial. El desafío contemporáneo consiste en sostener esa potencia sin caer ni en la instrumentalización del arte ni en el encierro académico de la investigación-creación. Entre ambos riesgos se abre una vía fértil: pensar la creación como práctica situada, articulada con la gestión cultural, en la que investigar, mediar, intervenir y aprender forman parte de un mismo movimiento.

La investigación-creación en la Maestría en Promoción y Desarrollo Cultural de la Universidad Autónoma de Coahuila

El plan curricular 975 (2021-2025) de la Maestría en Promoción y Desarrollo Cultural incorporó la IC como modalidad de titulación por tesis donde “predomina el componente artístico como estrategia de intervención, mediación o producto”. Esta formulación es significativa porque

sitúa a la creación artística como eje metodológico desde el cual se construyen relaciones, experiencias y formas de aproximación a contextos comunitarios específicos para el desarrollo cultural; y, por consiguiente, la práctica artística amplía su función como estrategia de intervención, mediación y producción de sentido.

En ella se proponen tres posibilidades de intervención. La primera contempla que la práctica artística sea realizada por el grupo y con la supervisión del investigador-creador. La segunda plantea que la práctica sea desarrollada por el propio investigador-creador y diseñada específicamente como herramienta o medio de intervención y aproximación a una comunidad. La tercera propone una modalidad colaborativa en la que el investigador-creador y la comunidad participan conjuntamente en la realización de la práctica artística, con el propósito de producir un resultado colectivo. En otras palabras, según el lugar que ocupan el investigador-creador y la comunidad dentro del proceso artístico, estas tres rutas podrían comprenderse como distintos modos flexibles de relación entre la creación, la mediación, la participación y el aprendizaje: En la primera, la comunidad crea y el investigador acompaña; en la segunda, el investigador crea para aproximarse o intervenir; en la tercera, ambos crean juntos.

De la generación que ingresó en 2021 derivaron tres tesis de IC, las cuales podrían ubicarse en distintos grados dentro de tales posibilidades. El proyecto de José Francisco Clark (basado en el circo social con niñas y niños de quinto y sexto grado en Cajeme, Sonora) se aproxima a la tercera modalidad, aunque con una presencia fuerte de la primera. Por un lado, los participantes realizaron las prácticas circenses bajo la guía del investigador-creador; por otro, la dinámica del taller produjo un espacio compartido donde el juego, el cuerpo y la relación grupal se convirtieron en materia de creación social. Además de la enseñanza de técnicas circenses, la pedagogía intervino aquí como mediación flexible y situada, dado que permitió reorganizar la atención, contener la frustración, integrar a los niños rezagados y convertir cada logro técnico en una experiencia de autoconfianza y pertenencia.

De manera similar, el trabajo de Diana Anabel Fuentes González (realizado en la instalación artística “Esparta” con adolescentes en La Madriguera, en Saltillo, Coahuila) corresponde principalmente a la tercera modalidad, pues la práctica fue desarrollada de manera colectiva entre la investigadora-creadora y los participantes. La instalación no operó únicamente como producto artístico, sino como dispositivo de interacción, diálogo y construcción compartida de sentido. En este caso, la pedagogía intervino de forma estructural, ya que el proceso creativo exigió acompañar la expresión emocional, favorecer la confianza, organizar la colaboración y generar condiciones para que los adolescentes se reconocieran como agentes activos dentro de una experiencia común.

En el caso de Rosa María Ayala, (investigación realizada a partir del *kintsugi* pictórico con mujeres adultas en Saltillo) podría vincularse con la primera modalidad: en ésta, la práctica artística fue realizada por las participantes bajo la orientación de la investigadora-creadora. Sin embargo, también incorpora elementos de la tercera modalidad, puesto que el taller construyó un espacio de escucha, acompañamiento y resignificación compartida. En este caso, la pedagogía intervino como mediación sensible: la investigadora no impuso una forma estética cerrada, sino que diseñó condiciones técnicas, cromáticas y simbólicas para que cada participante pudiera elaborar plásticamente su propia experiencia emocional. La enseñanza del procedimiento artístico se volvió inseparable del cuidado del proceso subjetivo.

En los tres casos, se trata de artistas en activo que enfrentaron, como primera instancia, el desafío de acoplar el proceso creativo con una narrativa académica rigurosa, aun cuando su formación artística no siempre haya exigido un trabajo escrito de egreso. Esta exigencia introduce una tensión particular: la transición narrativa de la primera a la tercera persona del singular, entendida con frecuencia como construcción de “objetividad”, funciona como un rito de paso en la escritura científica. En ese tránsito, la enunciación del “yo” suele quedar restringida a la explicitación de motivaciones en la introducción o a la síntesis reflexiva en las conclusiones. La investigación-creación, en cambio, exige una presencia autoral

constante. En esta modalidad, la reflexión crítica no opera como un paréntesis, sino como el eje que articula la toma de decisiones: desde el ajuste de objetivos y materiales basados en la experiencia sensible, hasta la reconfiguración de dinámicas y estrategias de campo en tiempo real. El investigador-creador no sólo observa, sino que habita el proceso; por ello, el relato en primera persona se vuelve indispensable para documentar la experiencia directa. Se presentan ahora en detalle cada uno de los casos.

El Circo Social como Dispositivo de Transformación: intervención con NN en Cajeme, Sonora, México

El proyecto liderado por José Francisco Clark surge de la necesidad de transformar la realidad de las infancias en contextos de vulnerabilidad extrema. La investigación de campo inicial superó el ejercicio estadístico para convertirse en un mapeo emocional y geográfico de Cajeme, Sonora. En esta región, la violencia constituye una atmósfera persistente donde el narcotráfico y la nota roja saturan el imaginario colectivo, permeando las dinámicas lúdicas de los niños y niñas en las escuelas de educación básica. Tras un proceso de observación directa y análisis de prensa, se identificaron comunidades donde la violencia se ha normalizado al punto de que los menores replican roles de victimario o víctima en sus juegos.

El contacto con la dirección escolar fue el primer paso de una gestión cultural situada, reconociendo en la institución el último refugio seguro para intentar una transformación social mediante el arte. La metodología se fundamentó en el Circo Social, disciplina que prioriza el desarrollo físico, mental y emocional del individuo por encima de la perfección estética de la acrobacia. El diseño se estructuró a través de un círculo y calentamientos como espacios rituales para establecer confianza, seguidos de juegos teatrales que abordaron el cuerpo como el primer territorio de libertad. La estrategia central fue la consecución de “mini-victorias”: para los estudiantes de quinto y sexto grado sin experiencia previa, se seleccionaron técnicas de malabarismo básico que evitaron la frustración y fomentaron el autoconcepto positivo. En este proceso, la bitácora de campo funcionó como la herramienta esencial de la investigación-creación, permitiendo que la reflexión en la acción dictara el rumbo de cada sesión al

registrar tanto el progreso técnico como las vivencias sensibles del investigador y los alumnos. Durante la implementación, la creatividad se desplazó del diseño de rutinas hacia la capacidad de respuesta ante la crisis. El proyecto reveló que la atención de las infancias es un recurso frágil en entornos de riesgo, donde la dificultad de un reto físico puede derivar en desinterés. Ante esto, la labor del gestor-artista demandó una pedagogía flexible para reenganchar a quienes se distraían, modificando el juego en tiempo real. Un aspecto crucial fue la integración de los niños rezagados, aquellos que por timidez o estigma social eran excluidos por sus pares. El investigador creador intervino como un par lúdico, jugando con quienes nadie elegía para incorporarlos orgánicamente al grupo y transformar el aislamiento en sentido de pertenencia.

Uno de los descubrimientos más agudos del proyecto fue constatar cómo la violencia estructura el lenguaje infantil. En ejercicios de improvisación, las propuestas recurrentes de jugar a robar o matar evidenciaron que el juego es, para ellos, un procesamiento de normalización de la violencia cotidiana. Esta experiencia operó un cambio profundo en la identidad del propio investigador, validando que el artista posee las facultades para actuar como un agente de transformación. La satisfacción final se halló en el afecto de los niños y en los círculos de compartir, donde los testimonios de padres e hijos revelaron posibilidades de futuro.

A pesar de los logros, la sistematización permitió identificar áreas críticas para la gestión cultural en Sonora. Una transformación a mediano y largo plazos requiere de un ciclo escolar completo, pues la brevedad del tiempo pedagógico limita la sostenibilidad de los resultados. Asimismo, existe una barrera burocrática significativa, ya que los permisos dependen de voluntades individuales ante la dificultad de gestionar estos proyectos directamente desde la Secretaría de Educación Pública. Finalmente, la gestión debe garantizar materiales suficientes para que cada estudiante cuente con su propio objeto, evitando fricciones que interrumpan el aprendizaje. Como indica la literatura de Alcántara y Pineda, y Herrera y Hernández, el circo social es una herramienta de atención directa que reduce la deserción escolar y fortalece los lazos socioafectivos, demostrando que cada

malabar atrapado es un acto de disciplina y una prueba tangible de que otros futuros son posibles.

La instalación artística para el desarrollo de habilidades socioemocionales en adolescentes en Saltillo, Coahuila, México

El trabajo de Diana Anabel Fuentes (2024) se inscribe en el campo de la investigación-creación para el desarrollo cultural, proponiendo el uso de la instalación artística como herramienta mediadora en procesos de transformación socioemocional en adolescentes en situación de vulnerabilidad. El proyecto se desarrolló en la institución “La Madriguera”, donde se atienden a jóvenes con problemáticas diversas, tales como violencia familiar, dificultades de socialización, condiciones económicas precarias y, en algunos casos, situaciones de adicción, lo cual incide en su capacidad de establecer vínculos interpersonales. La investigación partió de un diagnóstico contextual para identificar dinámicas de aislamiento y comportamiento individualista entre los adolescentes, acentuadas por factores como la pandemia y la estructura de asistencia individual a la institución. A partir de este análisis, se planteó como objetivo general la creación de un producto artístico colectivo con el fin de fomentar la confianza, la asertividad y la socialización, promoviendo el desarrollo de habilidades socioemocionales durante su proceso. Metodológicamente, este proyecto se fundamenta en la investigación-creación, entendida como un enfoque que integra la práctica artística en la generación de conocimiento, donde el proceso creativo es inseparable del resultado. La construcción paulatina de la instalación artística “Esparta” —así nombrada por los y las adolescentes participantes— funcionó como dispositivo metodológico y espacio de interacción, permitiendo explorar dimensiones como la expresión emocional, la interacción social y la participación activa. El diseño del proyecto incluyó cuatro etapas: diagnóstico, sensibilización, producción y montaje. Estas fueron organizadas en sesiones que combinaron actividades individuales y colectivas. El proceso creativo se desarrolló a través de un taller experimental donde los participantes generaron ideas, exploraron materiales y construyeron progresivamente los elementos de la instalación.

La práctica artística se caracterizó por su carácter colaborativo, en el que todas las aportaciones fueron consideradas e integradas en un producto final colectivo. Este proceso no solo implica la creación de un objeto artístico, sino también la construcción de un espacio de diálogo, expresión y reconocimiento mutuo. Los resultados del proyecto evidenciaron avances en la socialización, la expresión emocional y el trabajo colaborativo. La implementación de instrumentos como cuestionarios iniciales y finales, así como el registro en bitácora, permitieron observar cambios en la interacción entre los participantes y en su disposición hacia el trabajo grupal. Asimismo, se reportó que el proceso creativo estableció un ambiente de confianza que facilitó la exteriorización de sentimientos y la construcción de vínculos. En cuanto al impacto social, no solo incidió en los participantes, sino también en la institución, dado que ésta motivó la incorporación de actividades artísticas como complemento a los talleres existentes para equilibrar lo competitivo con la expresivo. Sin embargo, el estudio reconoce la ausencia de antecedentes directos donde la instalación artística sea la condición para el desarrollo de estas habilidades, lo que limita su generalización, pero refuerza su valor como experiencia exploratoria.

En resumen, la investigación demuestra que la instalación artística (en el marco de la investigación-creación) puede funcionar como un dispositivo eficaz para el desarrollo de habilidades socioemocionales en contextos de vulnerabilidad, a través de la articulación de procesos de creación, de interacción y de aprendizaje en un entorno colectivo y mediado por el arte.

Kintsugi pictórico: resignificación de fracturas emocionales en mujeres adultas en Saltillo, Coahuila, México

La investigación de Rosa María Ayala se establece como un ejercicio de mediación artística que busca contribuir a la transformación de fracturas emocionales en mujeres adultas con altos niveles de estrés. El proyecto se deslinda de la búsqueda de resultados estéticos convencionales para priorizar el proceso de autoexploración personal y plástica. A través de la

filosofía japonesa del *kintsugi* (el arte de reparar lo fracturado con oro), se facilitó el taller colectivo "Hoja de oro", donde la modificación pictórica de una técnica originalmente cerámica permitió que las grietas funcionaran como metáfora de luz, facilitando a las participantes construir nuevas miradas sobre su propia historia y convertir sus heridas en testimonios gráfico-plásticos. La parte gráfica se construyó en un papel con imprimatura (la historia de su cicatriz) que sería roto y pegado en una superficie bidimensional, dando como resultado final una pintura de 30 x 40 por cada una de las 13 participantes. La metodología de intervención partió de una selección técnica deliberada, optando por un soporte mediano manejable. Este formato intermedio resultó ser una decisión de gestión pedagógica clave, pues evita la dificultad de manipulación de las dimensiones pequeñas y el temor que suele imponer el gran formato en personas sin experiencia previa.

La trayectoria de la artista reveló también la necesidad de una mediación cromática activa; al observar elecciones poco armónicas que podían exacerbar la carga emocional, la investigadora decidió orientar la paleta hacia tonos fríos para favorecer el equilibrio. El proceso plástico se desarrolló mediante superposiciones y capas de transparencia, donde la mediadora proporcionó ejemplos técnicos de intervención motivando la libertad individual. La mediación artística se fundamentó en la sintonía y la empatía, partiendo de la premisa compartida de que "todos estamos rotos". El taller propició una conexión visceral donde las emociones (miedo, asco o tensión) fueron identificadas por las participantes en sus propios cuerpos, particularmente como peso en el pecho, antes de ser trasladadas al papel. Un componente esencial de la metodología fue la confidencialidad: las participantes escribieron sus vivencias y fracturas para luego integrarlas físicamente al soporte, sabiendo que el contenido de esas palabras permanecería oculto. La labor de Ayala consistió en sugerir soluciones técnicas respetando siempre la agencia de las mujeres, quienes decidieron con autonomía qué partes pegar, qué palabras priorizar y cómo seguir su intuición en la composición de su propio "rompecabezas" emocional.

Esta investigación-creación se nutrió de una doble experimentación: la plástica y la emocional. Por un lado, la investigadora aportó una experiencia de años en el manejo de materiales para diseñar un sistema replicable; por otro, las participantes vivieron un contacto inédito con la imprimatura, el rasgado, el pegado y la aplicación de la pintura dorada. El acto de romper y reconstruir permitió que muchas reconocieran emociones antiguas que creían superadas, identificando la importancia de no estancar dichos procesos para evitar la somatización de una enfermedad. Todo fue registrado en una bitácora y se realizaron dos cuestionarios, uno de diagnóstico inicial y otro de cierre. Al final, el espacio de compartir voluntario conmovió a las personas y se registró en video. Un cuestionario a seis meses diseñado para medir el impacto a mediano plazo, permitió recuperar la reflexión sobre la necesidad de continuar un trabajo terapéutico.

En resumen, el estudio de Ayala representa una articulación entre la investigación *sobre* la creación y la investigación *para* la creación. Este modelo de intervención se ubica en la primera modalidad donde la investigadora-creadora documenta una resignificación individual novedosa, al proponer una metodología sólida y sensible para poblaciones femeninas en situación de vulnerabilidad, demostrando que la reparación simbólica a través del arte posee el potencial de sanar la percepción de la propia biografía, sin necesidad de ser arte terapeuta (Moreno).

Conclusión

Desde una perspectiva latinoamericana, la investigación-creación amplía las formas de producción de conocimiento y reconfigura el papel social del arte en relación con la mediación, la intervención comunitaria y los procesos formativos. Su articulación con la gestión y el desarrollo cultural permite comprender que estas prácticas no se limitan al ámbito estético, sino que participan activamente en la circulación de sentidos, la organización de experiencias colectivas y la construcción de condiciones para el cambio social. En este marco, la mediación artística opera como

una metodología de anclaje para la colaboración, la escucha y la producción compartida de sentido. A su vez, la didáctica y la pedagogía emergen como dimensiones constitutivas de estos procesos, pues toda creación situada implica formas de aprendizaje, reconocimiento y transformación. Así, la convergencia entre investigación-creación y gestión cultural se proyecta como un campo estratégico para entender el arte como práctica crítica, relacional y motor de desarrollo. Estos casos demuestran que la creación es una práctica situada donde investigar, mediar, intervenir y aprender no son tareas separadas, sino dimensiones de una misma dinámica transformadora que redefine el desarrollo cultural y constituyen un engranaje indisoluble orientado a la transformación social.

Fuentes referenciadas

- Alba, Gabriel, y Juan Guillermo Buenaventura. “Cruce de caminos. Un estado del arte de la investigación-creación.” *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, no. 79, 2020, pp. 21-49.
- García-Huidobro-Munita, Rosario, and Marla Freire-Smith. “Hacia prácticas artísticas de mediación en contextos sociales.” *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 35, no. 3, 2023, pp. 993-1018.
<https://doi.org/10.5209/aris.85576>.
- Gómez Moreno, Pedro Pablo. “Descolonizar la investigación-creación.” *Calle 14: Revista de Investigación en el Campo del Arte*, vol. 20, no. 37, 2024, pp. 9-12.
<https://doi.org/10.14483/21450706.22590>.
- González-García, Ricardo. “La A/R/Tografía como perspectiva metodológica inicial en programas de mediación artística basados en arteterapia.” *Arteterapia. Papeles de Arteterapia y Educación para Inclusión Social*, vol. 15, 2020, pp. 57-65.
<https://doi.org/10.5209/arte.64935>.
- Mariscal Orozco, José Luis. (Ed.). *Educación y gestión cultural. Experiencias de acciones culturales en prácticas educativas*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2009.
<https://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/handle/123456789/36>
- . “Gestión Cultural. Aproximaciones empírico-teóricas”. J. L. Mariscal y U. Rucker (Eds.), *Conceptos clave de la gestión cultural. Enfoques desde Latinoamérica*. Buenos Aires: Ariadna Ediciones, 2019, pp. 162–186.
<https://doi.org/10.26448/ae9789568416768.34>
- Moreno González, Ascensión. “Mediación artística y arteterapia. Delimitando territorios.” *Encuentros. Revista de Ciencias Humanas, Teoría Social y Pensamiento Crítico*, no. 15, enero-junio, 2022, pp. 32-47.
- Nivón Bolán, Eduardo. *Manual de gestión cultural: conceptos y estrategias*. Ciudad de México: Editorial Gedisa /Universidad Autónoma Metropolitana, 2025. Impreso.

Sánchez Quinchuela, Patricio. “Incidencia de las prácticas artísticas en la transformación social del territorio.” *AusArt*, vol. 11, no. 2, 2023, pp. 65-81. <https://doi.org/10.1387/ausart.24927>.

Musicales Criollos. Más allá de cantar y contar nuestras historias

Karen Andrea Vásquez Puerta, Andrés Felipe Holguín

y Juan Fernando Álzate Londoño

La gestión cultural comunitaria y la práctica artística

Hacemos parte del Teatro Cazamáscaras, una agrupación teatral independiente de origen comunitario que desarrolla sus actividades en diversos territorios de Colombia, especialmente en el Valle del Cauca y Antioquia. Entre nuestras principales líneas de trabajo se encuentran los procesos de investigación-creación propios, los laboratorios con comunidades diversas, la formación en gestión cultural, las comunicaciones y la investigación.

Somos una gestora cultural, un director teatral, un músico y un comunicador social. Los cuatro hacemos todo y hacemos de todo. Durante los últimos diez años hemos reflexionado de manera constante sobre nuestra práctica artística comunitaria a partir de una pregunta fundamental: ¿cómo lo hacemos distinto?

En ese proceso, hemos desarrollado una metodología de trabajo que hemos denominado Musicales Criollos³: una apuesta de investigación-creación que busca dinamizar una práctica de teatro musical latinoamericano, en la que se integran diversos lenguajes escénicos (especialmente el teatro y la música) para la creación de piezas que tienen como eje central las historias, problemáticas y musicalidades de las comunidades en las que se insertan los procesos.

Si bien nuestro trabajo con comunidades se ha desarrollado por más de veinte años, no es sino hasta los últimos cinco cuando comenzamos a formular una serie de preguntas que nos han confrontado de manera directa (e incluso dolorosa) con nuestras propias prácticas: ¿Desde qué lugar

³ La creación de la metodología la atribuimos a nuestro compañero Andrés Felipe Holguín y de manera paulatina nos fuimos integrando los demás participantes de la agrupación.

lo estamos haciendo?, ¿Qué violencias hemos aprendido y estamos reproduciendo en nuestros procesos formativos y creativos?, ¿Son nuestros espacios realmente seguros para todas las personas?, ¿Es suficiente con la adquisición de habilidades artísticas?, ¿qué nuevos problemas estamos generando y a cuáles nos estamos enfrentando?, ¿Somos efectivamente horizontales?, ¿Cómo operan las relaciones de poder en nuestros procesos?, ¿Qué tipo de facilitador/a, gestor/a, investigador/a o artista requiere una práctica que se asume como transformadora?, y, en última instancia, ¿Qué entendemos por gestión cultural?

Estas preguntas han atravesado y transformado de manera significativa la propuesta de Musicales Criollos, así como nuestras propias formas de hacer. En este tránsito, hemos comenzado a preguntarnos por cómo hacer que el proceso artístico sea, en sí mismo, un acto de gestión cultural horizontal.

Algunas de estas inquietudes se recogen en la investigación reciente de una integrante del equipo, que, desde una perspectiva situada, cuestiona la naturalización de diversas violencias hacia las mujeres en el teatro comunitario y otras formas de teatralidad. Este trabajo, abordado desde la gestión cultural, indaga por las condiciones de posibilidad de prácticas artísticas que, incluso con intenciones transformadoras, pueden reproducir formas de desigualdad. De manera paralela, estas reflexiones han ido permeando y reconfigurando nuestra práctica colectiva.

En este contexto, durante el Laboratorio de Musicales Criollos realizado entre septiembre y octubre de 2025 en el municipio de Arauca, por primera vez articulamos de manera explícita acciones formativas en gestión cultural y comunicaciones dentro del proceso artístico y emergió una intuición central: Musicales Criollos no es únicamente una metodología artística, sino un proceso de investigación-creación en gestión cultural comunitaria que se sirve de los lenguajes escénicos para materializarse.

A partir de esta intuición, el presente trabajo se propone exponer y analizar esta metodología, describiendo sus componentes, revisando una experiencia reciente de implementación y proponiendo una serie de reflexiones analíticas sobre sus alcances, tensiones y posibilidades en el campo de la gestión cultural.

Musicales Criollos: cantar y contar nuestras historias

Nos resistimos a que el teatro musical en nuestros territorios tenga como único referente a Broadway. Musicales Criollos surge como la consolidación de más de veinte años de trabajo teatral comunitario y se configura no solo como una apuesta pedagógica, sino también estética, política y ética.

Se trata de una metodología de creación e investigación escénica que articula teatro, música, gestión cultural comunitaria y comunicación para el cambio social. Es una apuesta por un teatro musical latinoamericano que sitúa en el centro la musicalidad local, las memorias territoriales y las historias personales del grupo de participantes como detonantes de la creación colectiva.

Sin embargo, más allá de su dimensión artística, Musicales Criollos ha ido consolidándose como un proceso de investigación-creación en gestión cultural, en la medida en que articula no solo lenguajes escénicos, sino también decisiones sobre el diseño, la mediación, la formación y la sostenibilidad de los procesos comunitarios.

Su corazón metodológico es el laboratorio, entendido como un espacio de encuentro, experimentación y creación colectiva en el que intérpretes y facilitadores juegan, aprenden y trabajan en condiciones de igualdad. En él, todo lo que aparece (ideas, canciones, movimientos, objetos, sonidos, palabras) se pone a disposición del grupo para su exploración. De esa mezcla nace una estética del collage que no busca la perfección sino la autenticidad: una dramaturgia viva que surge de los juegos, las improvisaciones y los vínculos que se tejen en el proceso.

El proceso se estructura en cinco etapas: iniciación y exploración, en la que el grupo se acerca de manera sensible a los lenguajes artísticos, las emociones y las memorias personales y colectivas; la confabulación, en la que se crean personajes, conflictos y guiones a partir del juego y la improvisación compartida; montaje y ensamble, en el que se integran actuación, canto, movimiento y música; encuentro con el público, que incluye la presentación de la obra y un foro posterior como parte del acto creativo; y

evaluación y cierre, espacio de reflexión colectiva sobre aprendizajes, emociones y transformaciones del proceso.

Estos momentos están orientados por doce principios que funcionan no como reglas rígidas sino como brújulas éticas, estéticas y pedagógicas: la creación colectiva, la estética local y del collage, el juego como derecho, el humor, el cuerpo que canta y se mueve, la incertidumbre como motor del descubrimiento, las historias y estéticas locales, las canciones propias, el espacio amoroso y seguro, el reconocimiento de los liderazgos naturales, los mensajes esperanzadores y la conversación como práctica sostenida de horizontalidad. Cada uno ha emergido de la práctica misma, del diálogo con los grupos y de la experiencia de construir desde la diferencia y el afecto.

El rol de quien facilita es igualmente constitutivo de la metodología. Más que un director/a o animador/a, quien facilita provoca, es decir, es alguien que propone y dispone el espacio para que las y los participantes se reconozcan como protagonistas de la creación. Su autoridad no radica en imponer una visión sino en sostener el proceso de manera ética y cuidadosa, organiza, dispone y da forma a los materiales que el propio grupo produce.

Desde sus inicios, Musicales Criollos se ha sostenido sobre dos intuiciones fundamentales. Por un lado, la apuesta por devolver el derecho a la música, entendiendo que esta no es un campo exclusivo de quienes tienen formación técnica, sino una posibilidad expresiva abierta a todas las personas. Por otro lado, el reconocimiento de que las y los participantes son protagonistas del proceso, lo que implica que la creación no es dirigida ni impuesta, sino construida colectivamente.

De manera paralela al desarrollo de la metodología, hemos venido construyendo diversas formas de registro y sistematización⁴: una cartilla metodológica publicada en 2025, materiales audiovisuales, una página web y bitácoras de campo. Es importante señalar que estos esfuerzos no han sido lineales. En un momento inicial se intentó desarrollar una sistematización más formal; sin embargo, esta no logró consolidarse, entre otras

⁴ La cartilla metodológica y registros audiovisuales se encuentran disponible en www.musicalescriollos.online

razones, por tensiones éticas derivadas de nuestra relación con una organización con la que se dio origen a la metodología, particularmente en torno a situaciones de violencias hacia las mujeres participantes de los procesos. Esta ruptura implicó no solo una distancia institucional, sino también una revisión crítica de nuestras propias prácticas.

Los materiales existentes no constituyen un sistema acabado, sino un archivo vivo que recoge las distintas capas de reflexión, creación y ajustes que han dado forma a Musicales Criollos.

Finalmente, es importante señalar que Musicales Criollos no se limita a la creación escénica. De manera paralela, se desarrollan procesos de gestión cultural y comunicación que producen también capacidades en los participantes: habilidades para formular proyectos, gestionar recursos, narrar sus procesos y participar en circuitos culturales. Esto refuerza la idea central de este trabajo: Musicales Criollos no es únicamente una metodología artística, sino un proceso de investigación-creación en gestión cultural comunitaria.



Fig. 2. Sesión de laboratorio Musicales Criollos, Arauca, 2025.

Fotografía: Juan Manuel Pérez.

Del Valle a la llanura: experiencia y hallazgos

El Laboratorio Musicales Criollos realizado en Arauca⁵ entre septiembre y octubre de 2025 fue, desde su diseño, un reto metodológico. A diferencia de experiencias anteriores caracterizadas por procesos de larga duración, (entre 4 y 10 meses) este se desarrolló en doce días, bajo una lógica de itinerancia que el equipo no había enfrentado antes. Lo que parecía una limitación se convirtió en una oportunidad para comprender que la metodología podía sostenerse en tiempos acotados si sus principios estaban suficientemente interiorizados por quienes facilitaban.

Es importante señalar que, sin el respaldo institucional del Ministerio, este laboratorio no habría sido posible: los costos de operación en una zona de difícil acceso y contexto de riesgo como Arauca superan ampliamente las capacidades de autogestión del colectivo. Esto abre una pregunta ineludible: ¿Qué territorios quedan fuera del alcance de los procesos comunitarios cuando no existe financiación pública? Sin embargo, desde el inicio emergieron tensiones que evidenciaron la centralidad de la gestión cultural. La baja inscripción inicial obligó al equipo a activar redes locales de manera autónoma para reconfigurar la participación. Más adelante, la identificación de registros de asistencia que no correspondían a participantes reales derivó en una conversación pública sobre los acuerdos éticos del laboratorio, un momento que puso en evidencia que la gestión cultural implica posicionamientos éticos frente a las prácticas particulares e institucionales, no solo decisiones organizativas.

En el desarrollo del proceso se reforzó el desplazamiento metodológico que veníamos implementando: en lugar de partir del territorio como tema general, se priorizó partir de sus historias personales. Este giro no fue casual. Responde a una transformación más profunda que el equipo ha venido experimentando en relación con nuestro trabajo con población

⁵ El laboratorio se llevó a cabo en el marco del programa Tejido de saberes teatrales del Ministerio de las Culturas de Colombia, lo que permitió garantizar condiciones de participación: al equipo facilitador se le cubrieron transporte, honorarios, hospedaje y alimentación; a los participantes, alimentación, y a quienes provenían de otros municipios fuera del municipio de Arauca, transporte y hospedaje adicional.

adolescente, históricamente el centro de nuestros procesos. La pregunta por las historias personales emergió del reconocimiento de que las niñas, niños y jóvenes con quienes trabajamos atraviesan violencias visibles e invisibles que los espacios artísticos no siempre nombran, y que a veces reproducen. Los casos de violencia sexual por parte de docentes a participantes ocurridos en una de las escuelas de música donde la agrupación implementaba la metodología funcionaron como punto de inflexión: obligaron al equipo a cuestionar radicalmente sus propias prácticas, a preguntarse qué tipo de espacio estábamos construyendo y para quiénes, y a asumir el cuidado no como valor agregado sino como condición metodológica irrenunciable. Musicales Criollos empezó a pensarse entonces como una oportunidad para acompañar heridas, no solo para crear piezas artísticas.

Este desplazamiento tuvo consecuencias concretas en la composición. La diversidad de edades (desde adolescentes hasta personas mayores) implicó adaptar ritmos, formas de participación y niveles de exigencia, así como gestionar tensiones generacionales. La inclusión no fue un principio abstracto sino una práctica que exigió ajustar permanentemente las decisiones creativas. En lo musical, el deseo generalizado de participar co-existió con la escasa formación técnica del grupo, lo que implicó trabajar con las limitaciones como parte del proceso. La música operó como dispositivo de integración antes que como criterio de selección.



Fig. 3. Lilia Colina. Participante del Laboratorio Musicales Criollos, Aranca, 2025. Fotografía: Juan Manuel Pérez.

De manera paralela, la gestión cultural operó en acciones concretas: negociación de espacios de ensayo, articulación con radios comunitarias, convocatoria de públicos, gestión de materiales y acciones comunicativas en el territorio. Se incorporaron además espacios de formación en formulación de proyectos, que evidenciaron una brecha importante: varias personas desarrollaban procesos culturales en su territorio sin contar con herramientas para traducir sus ideas en proyectos concretos, cuestionando la idea de que la experiencia implica automáticamente capacidades instaladas.

La muestra final articuló historias, músicas y experiencias del grupo, generando reconocimiento colectivo. Pero uno de los momentos más significativos fue la evaluación, realizada de manera íntima en la casa de una participante: a través de la conversación y el encuentro, entre el pan y el café, las y los participantes expresaron que el proceso había contribuido a disminuir la fragmentación entre artistas del sector teatral del municipio. Como resultado emergió un nuevo colectivo (Gobernanza Teatral) orientado a la incidencia en política cultural en el territorio. Las y los participantes continuaron ensayando, presentando la obra y siendo reconocidos localmente como "los criollos".

Esta experiencia funcionó como punto de giro para el equipo, haciendo visibles elementos que en procesos anteriores permanecían implícitos. Las tensiones, decisiones y aprendizajes vividos en Arauca permitieron decantar una serie de reflexiones que desbordan el caso particular y que se presentan a continuación.

Intuiciones metodológicas y analíticas

Durante estos años de trabajo, los resultados del proceso evidencian transformaciones personales, artísticas, sociales y políticas en las y los participantes, fortaleciendo el sentido de lo colectivo y las capacidades de creación conjunta. Sin embargo, más allá de estos resultados, consideramos fundamental señalar que la gestión cultural constituye el marco estructural de la metodología, sobre el cual se soportan los demás procesos.

Esta afirmación se configura como la principal apuesta analítica del trabajo y elaborarla desde este lugar nos ha abierto la conversación sobre los siguientes puntos de reflexión.

1. La gestión cultural como punto de partida

Desde nuestra experiencia, la gestión cultural no opera únicamente en la implementación de procesos, sino desde el momento cero, e incluso antes. Un proceso de investigación-creación en gestión cultural comienza en el diseño del proceso (en este caso, artístico) pero también en las decisiones que hacen posible ese diseño y su implementación. Consideramos que la comprensión que tienen las y los gestores culturales sobre la gestión cultural determina aspectos centrales tan vitales que pasa incluso por cómo se toman las decisiones y también con quiénes, para quiénes y por qué se hace y no únicamente por el cómo. En este sentido, una apuesta de investigación-creación desde la gestión cultural no da por sentado el acceso a los derechos culturales, sino que lo interroga constantemente.

Así, la gestión cultural deja de ser un componente operativo y se configura como un espacio de toma de decisiones deliberadas, que inciden no solo en las condiciones materiales, sino también en dimensiones éticas, estéticas, políticas, pedagógicas y filosóficas del proceso. Esto es un hallazgo fundamental, especialmente a partir de la experiencia en Arauca: reconocer que la gestión cultural no es un componente externo al proceso, sino el marco que lo estructura en su totalidad. Esto se hace visible tanto en dimensiones implícitas como explícitas: desde la toma de decisiones sobre el diseño del proceso, la organización del tiempo, los espacios de ensayo y las dinámicas de trabajo, hasta la gestión de conflictos, la mediación de relaciones y la construcción de acuerdos colectivos.

Asimismo, la gestión cultural se materializa en acciones concretas como la articulación con radios comunitarias, la convocatoria de públicos o la circulación de las obras. En este sentido, no opera únicamente como una dimensión administrativa, sino como un campo de decisiones éticas, políticas y relacionales que atraviesa todo el proceso.

2. El rol de la gestora/or cultural: de productora/or a creadora-investigadora-creador/investigador

Pensar la investigación-creación desde la gestión cultural implica también replantear el rol del gestor o la gestora cultural. Desde nuestra experiencia, este rol no puede limitarse a la producción o a "hacer que las cosas pasen". Por el contrario, supone asumirse como creadora/or-investigadora/or, es decir, como alguien que toma decisiones conscientes sobre lo que quiere que ocurra y que favorece esas condiciones de posibilidad.

Este desplazamiento ha implicado, para nosotras y nosotros, intensas conversaciones internas sobre el lugar que ocupa cada integrante del equipo, sus saberes y las formas en que estos se comparten.

3. Permanencia, vínculo y riesgo de dependencia

La metodología implica procesos de planeación, implementación y evaluación, pero también de permanencia, que consideramos un reto no solo para los procesos de carácter itinerante como el nuestro, sino también para quienes se encuentran instalados físicamente en los diversos territorios. Ya no se trata de llegar a un territorio, desarrollar una intervención y retirarse, sino de construir relaciones que permanecen en el tiempo y que incluso superan las fronteras físicas del proceso inicial.

Actualmente, continuamos acompañando a participantes del municipio de Arauca en la dinamización de sus propios procesos de gestión cultural comunitaria: en la formulación de proyectos, en su participación en convocatorias públicas, y en la gestión de recursos tanto materiales como simbólicos, emocionales y espirituales. Sin embargo, esta permanencia abre preguntas fundamentales: ¿cómo evitar generar dinámicas de dependencia? ¿Cómo sostener relaciones basadas en el afecto, el respeto y el reconocimiento mutuo desde los lugares propios y de los otros?

4. Brechas en el acceso al capital cultural

La experiencia también ha permitido identificar una serie de brechas que persisten en los procesos de gestión cultural comunitaria. En particular, se evidencian al menos tres grandes dificultades. En primer lugar, el

lenguaje institucional continúa siendo inasequible o ininteligible para muchas personas, lo que limita su participación en los procesos. En segundo lugar, aunque existen múltiples ideas y apuestas en las comunidades, estas suelen enfrentar dificultades en su concreción, especialmente en el paso del qué al cómo. Esta situación la hemos evidenciado de manera reiterada en los espacios formativos en formulación de proyectos: a pesar del interés y la participación, los procesos no avanzan como se espera, en gran medida porque no siempre hay claridad sobre lo que realmente se desea hacer. Hemos identificado que, por más formaciones en formulación de proyectos que existan, si no se acompaña a las personas en el proceso de aterrizar sus ideas, los resultados tienden a ser limitados.

Las dificultades no radican únicamente en el desconocimiento técnico, sino en la dificultad de desarrollar habilidades más profundas que implican, entre otras cosas, descifrar y relacionarse críticamente con el lenguaje institucional. En este punto emerge una pregunta clave: no se trata únicamente de enseñar a formular proyectos para acceder a una convocatoria, sino de preguntarse qué sucede después. ¿Qué tipo de procesos quedan instalados en las comunidades? ¿Se fortalecen realmente sus capacidades de creación, gestión y autonomía, o se reproducen dependencias frente a lenguajes y estructuras externas?

En tercer lugar, el diseño de los cronogramas y, sobre todo, los presupuestos, siguen siendo grandes desafíos. Esto abre una pregunta sobre cómo la gestión cultural comunitaria se relaciona con la dimensión económica de la vida social, evidenciada en aspectos tan concretos como la valoración del trabajo propio o el costo real de hacer posible un proyecto. Esto nos hace pensar que las formaciones “exitosas” en formulación de proyectos parten de las habilidades ya instaladas en las personas que les permite comprender la lógica propuesta. ¿Cómo orientamos los procesos formativos a quienes se acercan por primera vez? Estas brechas permiten reconocer que el acceso al capital cultural sigue siendo desigual y que, en muchos casos, reproduce las mismas inequidades que se busca transformar.

5. Reflexividad, sistematización y producción de conocimiento

Otro elemento central de esta apuesta es la reflexividad. La investigación-creación en la gestión cultural implica pensar la práctica y volver sobre ella de manera crítica. En este sentido, hemos asumido la tarea de sistematizar nuestros procesos, no solo como ejercicio interno, sino como una forma de construir herramientas útiles para otras y otros. Esto se ha materializado en cartillas, registros audiovisuales, bitácoras de campo y ejercicios de escritura. Musicales Criollos, en este sentido, no es únicamente un proceso artístico, sino un proceso de producción de conocimiento situado, no solo para las comunidades sino también para la agrupación.

6. Principios, valores y el lugar del cuidado

Finalmente, consideramos que una metodología de investigación-creación en gestión cultural no se define únicamente por sus métodos, sino también por los principios y valores que la atraviesan. Estos operan en doble vía: desde quienes acompañan el proceso y hacia las comunidades con las que se trabaja. En este marco, emerge con fuerza la noción de cuidado como categoría central de la práctica. Esto implica reconocer la importancia de las habilidades relacionales, las virtudes éticas y la atención a las condiciones emocionales y afectivas que sostienen los procesos. El cuidado, en este sentido, no es un elemento accesorio sino un componente estructural de la metodología.

Los elementos aquí expuestos son un conjunto de intuiciones en proceso de elaboración. Se trata de reflexiones que emergen de la práctica y que continúan siendo puestas a prueba en cada nuevo proceso.

Conclusión

Comenzamos este trabajo preguntándonos por cómo hacer que un proceso artístico sea en sí mismo un acto de gestión cultural horizontal. Diez años después, la pregunta no se ha resuelto: se ha complejizado. Y eso, creemos, es una buena señal. Musicales Criollos nos ha enseñado que la investigación-creación en gestión cultural no es una metodología que se aplica, sino una práctica que se habita. Habitarla ha implicado sostener

incomodidades que no tienen resolución fácil: reconocer que los espacios artísticos pueden reproducir las mismas violencias que dicen combatir; asumir que una metodología bien intencionada no está exenta de ejercer violencias simbólicas, pedagógicas o estéticas; aceptar que el cuidado no es un valor complementario sino una condición metodológica que debe atravesar cada decisión del proceso, desde el diseño hasta el cierre.



*Fig. 4. Musical criollo “Los mangos del cementerio”. Laboratorio en Arauca.
Fotografía: Juan Manuel Pérez.*

Lo que proponemos, entonces, no son fórmulas sino algunos innegociables que han emergido de nuestra práctica y que sometemos a discusión colectiva. El primero es epistemológico: la gestión cultural comunitaria no puede seguir pensándose desde una separación entre quien sabe y quien aprende, entre quien gestiona y quien participa, entre quien investiga y quien es investigado, entre quien tiene algo y a quien le falta algo. Musicales Criollos ha sido posible porque todas las personas involucradas han sido reconocidas como portadoras de saber legítimo. Ese reconocimiento no es un gesto de cortesía: es una condición metodológica.

El segundo es político: cualquier proceso de investigación-creación en gestión cultural que se proponga transformador debe interrogar sus

propias condiciones de producción. ¿Quién financia el proceso y qué implica eso? ¿Qué territorios quedan fuera del mapa de las convocatorias públicas? ¿Qué cuerpos no se sienten convocados y por qué? ¿Qué violencias estamos reproduciendo incluso cuando creemos estar transformando? Estas preguntas no son externas al proceso metodológico, son parte constitutiva de él.

El tercero es ético: el cuidado debe ser una categoría central en la formación de gestoras y gestores culturales. No el cuidado como disposición individual, sino como práctica colectiva, como decisión política, como forma de estar en el mundo con las otras, los otros y lo otro. Una gestión cultural que no cuida a quienes las propician y participan en ella (que no se pregunta activamente por su bienestar, por su seguridad, por las heridas que traen y las que podrían producirse en el proceso) no puede llamarse comunitaria.

Finalmente, una reflexión sobre la formación universitaria. La creciente emergencia de programas de pregrado y posgrado en gestión cultural en América Latina es un avance que celebramos: indica que el campo se está consolidando como objeto de estudio legítimo y que cada vez más personas acceden a una formación especializada. Sin embargo, esa celebración no puede ser acrítica. La pregunta que nos hacemos (y que Musicales Criollos nos ha obligado a hacernos con más urgencia) es si esa formación está efectivamente orientada a formar gestoras y gestores culturales que sean también creadoras, investigadoras, sujetas reflexivas de su propia práctica. O si, por el contrario, estamos formando productores culturales eficientes que reproducen las mismas lógicas (verticales, extractivistas, desconectadas del cuidado) que el campo dice querer transformar. La investigación-creación no es un complemento exótico de la gestión cultural: puede ser una de sus formas más genuinas. Y esa posibilidad merece ocupar un lugar central en los currículos, no un espacio marginal.

Cantar y contar nuestras historias fue el punto de partida. Lo que hemos aprendido es que más allá de eso está la pregunta por cómo, con quiénes y para qué las contamos y qué nos exige esa responsabilidad. Esa pregunta no tiene respuesta definitiva...pero vale la pena seguir haciéndonoslas juntas y juntos.

Fuente referenciada

Vásquez Puerta, Karen Andrea. *Desnaturalizar lo naturalizado. Experiencias éticas y estéticas del teatro comunitario*. Tesis de maestría, Universidad de Antioquia, 2025.

Laboratorio fenomenológico de investigación-creación desde la fenomenología de la danza y las artes visuales

Laura Paloma Monzón Rojas

Introducción

El presente capítulo expone una propuesta de investigación-creación basada en la fenomenología del cuerpo, desarrollada a partir del Laboratorio de Profesionalización (Fenomenología de la Danza) en el Departamento de Música y Artes Escénicas en colaboración con el Departamento de Artes Visuales en la Universidad de Guanajuato. Este laboratorio se plantea como un espacio metodológico híbrido, donde convergen la fenomenología de la percepción, la danza contemporánea, la práctica somática y la creación performativa, integrando un enfoque interdisciplinario entre estudiantes de danza y artes visuales.

Se propone dar cuenta del modo en que la experiencia corporal vivida se convierte en método de investigación y producción de conocimiento situado en las artes, articulando autores sobre fenomenología con prácticas somáticas y exploraciones *site-specific*. El laboratorio constituye una vía para sistematizar procesos de investigación-creación con enfoque transdisciplinar en relación con la epistemología del cuerpo, los modos de producción sensible del conocimiento y la replicabilidad de metodologías encarnadas en la formación artística universitaria entre la disciplina de la danza y las artes visuales.

Problematización y contextualización

Las investigaciones en artes han estado usualmente dominadas por metodologías de las ciencias sociales que, aunque necesarias, suelen omitir la dimensión sensible y corporal de las prácticas artísticas, generando vacíos en la comprensión de la producción de conocimiento desde la experiencia estética. Esta carencia de sistematización en las metodologías de

investigación-creación es bordada en este trabajo, el cual subraya la necesidad de enfoques que integren procesos creativos y performativos. Frente a la dicotomía común en los programas universitarios mexicanos que separa la técnica corporal de la teoría académica, el Laboratorio de Profesionalización (Fenomenología de la Danza) surge para subsanar esta brecha mediante un modelo que articula la experiencia vivida, el análisis filosófico y la sensibilización somática. Al proponer una metodología transdisciplinar entre la danza y las artes visuales, posiciona la performatividad como un conocimiento encarnado, desdibujando límites disciplinares para integrar la formación sensible y la reflexión crítica en un proceso de profesionalización artística integral.

Fundamento teórico

Fenomenología, cuerpo vivido y experiencia estética. A continuación, se describen los temas más importantes que se revisan durante el Laboratorio de Profesionalización (Fenomenología de la danza) para dar a conocer cómo se ha logrado el enfoque teórico-práctico en un mismo momento, desde el cual quienes participan de este laboratorio cuentan con los elementos necesarios para realizar una forma de investigación-creación en artes.

1. Husserl: cuerpo vivido, intencionalidad y epojé

El laboratorio inicia con una aproximación a la fenomenología de Edmund Husserl, centrada en las nociones de *Körper* (cuerpo físico) y *Leib* (cuerpo vivo), así como en el gesto de la *epojé* para explorar la experiencia desde su inmediatez sensible. Dado que la obra original de Husserl presenta una alta complejidad para quienes no tienen formación filosófica, el estudio se facilita a través de textos introductorios y artículos académicos que permiten abordar conceptos clave como la categoría de experiencia y (el retorno a las cosas mismas). Como señala el traductor de Husserl en el texto *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro primero*, Antonio Ziri6n Quijano:

los términos Leib y Körper tienen dentro de la fenomenología husserliana dos sentidos marcadamente diferentes, y sin embargo ambos sentidos pueden, y a mi juicio también deben, ser traducidos al castellano como "cuerpo": esto es lo que cualquier traductor haría si en el texto que traduce (fenomenológico o no) no se topara más que con uno cualquiera de los dos términos de la pareja y no con los dos simultáneamente en el mismo texto y muchas veces en el mismo pasaje o la misma frase. (Husserl, 19)

Esta distinción permite comprender la corporalidad no como una entidad unificada, sino como un campo de experiencia diferenciado que articula percepción y significación.

Este marco teórico se articula desde las primeras semanas con ejercicios somáticos de sensibilización y contacto grupal, permitiendo que los estudiantes de artes comprendan el doble sentido corporal de la experiencia vivida no como una abstracción, sino como un proceso de percepción originario y encarnado.

2. Merleau-Ponty: fenomenología de la percepción y mundo vivido

Maurice Merleau-Ponty aporta uno de los pilares fundamentales del laboratorio al proponer que el pensamiento surge desde el cuerpo, diluyendo así la dicotomía mente-cuerpo para establecer la percepción como el fundamento de toda acción y creación artística: "Pero yo no estoy delante de mi cuerpo, estoy en mi cuerpo, o mejor, soy mi cuerpo" (Merleau-Ponty, 167).

De este modo, la percepción no se entiende como recepción pasiva, sino como una estructura encarnada desde la cual se configura el mundo vivido. A través de literatura secundaria que analiza su filosofía, se exploran categorías como el gesto corporal y la danza, las cuales se integran con prácticas performativas de escultura corporal, trabajo con peso y dinámicas de movimiento auténtico. Estas actividades buscan expandir los niveles de percepción, transitando desde el ocularcentrismo hacia la propiocepción y otros sentidos, permitiendo que la investigación-creación se

desarrolle como una experiencia fenomenológica donde el cuerpo es, simultáneamente, el sujeto e instancia de producción de conocimiento.

3. Maxine Sheets-Johnstone: movimiento como reflexión

Al integrar la noción de *kinaesthetic consciousness* o conciencia del movimiento de Maxine Sheets-Johnstone, el laboratorio aborda una conciencia que emerge directamente del cuerpo en movimiento, permitiendo que los estudiantes desarrollen proyectos performativos desde la experiencia encarnada en lugar de la mera representación: “los gestos y movimientos corporales, que son experiencias cinéticas vividas de la presencia espacial del cuerpo-conciencia” [traducción propia] (Sheets-Johnstone, 23).⁶

Este enfoque se conecta con el estudio de la danza posmoderna como precursora de la contemporánea, estableciendo un marco conceptual que distingue estas etapas para erradicar confusiones metodológicas y ofrecer posibilidades creativas más allá de las técnicas clásicas. De este modo, se expande la categoría de danza al fomentar imaginarios que surgen del cuerpo mismo, proporcionando a los participantes (especialmente a aquellos provenientes de las artes visuales) herramientas para crear desde la vivencia física y no desde la instrumentalización técnica.

4. Gilles Deleuze: cuerpo sin órganos, intensidades y variación

Las sesiones dedicadas a Gilles Deleuze resultan fundamentales para explorar la relación entre movimiento, sensación y el concepto del cuerpo como acontecimiento, integrándose con el estudio de la danza posmoderna para propiciar expresiones que rompan con la representación tradicional de la figura humana.

La nueva teoría de la danza que se ha empezado a generar desde que surgió la danza posmoderna no puede ser comprendida a cabalidad sin penetrar en el pensamiento deleuziano debido a que en los estudios que se han realizado sobre danza posmoderna hay cuantiosas referencias a conceptos de Deleuze (Olvera).

⁶ “the bodily gestures and movements which are lived kinetic experiences of consciousness-body's spatial presence”.

En este sentido, la incorporación del pensamiento de Gilles Deleuze dentro del laboratorio no responde únicamente a la aplicación directa de sus conceptos en la práctica dancística, sino a la afinidad estructural existente entre su filosofía y las transformaciones epistemológicas que emergen en la teoría de la danza contemporánea. Los vínculos entre danza posmoderna y pensamiento deleuziano son particularmente relevantes en lo relativo al devenir, la multiplicidad y la desestabilización de formas fijas del cuerpo.

A través de ejercicios de propiocepción, interocepción y prácticas de variación continua, se materializan las ideas de un cuerpo en devenir y la noción del cuerpo sin órganos, permitiendo una desorganización esquematizada que potencia la creatividad y la expresión corporal. Este enfoque se complementa con prácticas derivadas de la danza Butoh, donde el trabajo sobre el ritmo y la cualidad del movimiento se vuelven centrales para trascender la imagen corporal convencional y abrir nuevas posibilidades de investigación-creación en el laboratorio.

5. Sara Ahmed: fenomenología queer, orientación y espacio

La orientación corporal *queer*, los afectos y la espacialidad política se integran mediante sesiones teórico-prácticas que conectan la fenomenología con perspectivas críticas contemporáneas, utilizando la obra de Sara Ahmed para introducir una perspectiva de género que cuestiona binarismos y celebra la diversidad.

La fenomenología puede ser un recurso para los estudios queer en la medida en que enfatiza la importancia de la experiencia vivida, la intencionalidad de la conciencia, la importancia de la cercanía o de lo que está a mano, el papel de las acciones repetidas y habituales en la formación de los cuerpos y los mundos (Ahmed).

El priorizar la teoría *queer* que propone Sara Ahmed desde la fenomenología es por su capacidad de abordar el cuerpo antes que una identidad fija. El laboratorio cuestiona las configuraciones normativas del cuerpo y la identidad a través de prácticas de sensibilidad, flexibilidad y ejercicios como “Los derechos de la cuerpa” por Paloma Monzón. Estas diná-

micas posibilitan una comprensión del doble sentido corporal de la experiencia vivida, desde el movimiento sobre derechos corporales y dimensiones sociales, políticas e identitarias, transformando la danza en un espacio de resistencia y apertura donde la experiencia encarnada se convierte en el eje de una reflexión crítica sobre la propia existencia en el espacio y la diversidad.

6. Fenomenología de la danza: Sheets-Johnstone, Valéry, Pina Bausch

A partir de la teoría de Sheets-Johnstone, el laboratorio aborda la danza como una filosofía del cuerpo en movimiento, retomando la figura del “filósofo bailarín” de Valéry y Nietzsche para entender la danza como una forma de conocimiento que transita entre lo reflexivo y lo pre reflexivo. Esta perspectiva se aterriza en el análisis de la obra de Pina Bausch, priorizando lo que impulsa el movimiento sobre la ejecución técnica, y se complementa con la proyección del documental de Wim Wenders *Pina*, en espacios museísticos para vincular el lenguaje cinematográfico con la danza. Así, las fenomenologías del cuerpo se aplican al estudio de casos específicos donde se analizan la experiencia estética, la temporalidad cinestésica y la performatividad del gesto, consolidando la teoría mediante la observación y el análisis guiado de obras contemporáneas.

7. Laboratorio de producción

En este momento del curso, después de haber revisado el marco conceptual y haber realizado las prácticas corporales, comienza el momento de la producción performativa, en la cual los estudiantes realizarán en varias sesiones la exploración, donde estaré mediando la manera de presentación y el soporte de la producción de cada uno, pudiendo ser cualquier formato de los artes visuales atravesados por la performatividad, o en su caso el ejercicio coreográfico.

La producción será lo que presentarán al final del curso en algún museo de la ciudad de Guanajuato. En emisiones anteriores, la presentación ha sido ponencias performativas en el Museo de la Universidad de Guanajuato y en el Museo Conde Rul, facilitado por la Secretaría de Cultura de Guanajuato. El formato de presentación ha sido híbrido, es decir, con

lectura de una breve ponencia antes de la muestra de sus productos artísticos frente al público.

Metodología

La metodología de este laboratorio responde a los criterios de investigación-creación del ICGC al proponer un ejercicio transdisciplinar donde la teoría y la práctica se entrelazan mediante la experiencia encarnada de los estudiantes de la Universidad de Guanajuato. En lugar de buscar una producción artística final o una metodología única, el enfoque se centra en la descripción de procesos basados en la integración de la fenomenología de la danza y la auto etnografía, permitiendo que cada trayecto creativo se convierta en una forma de investigación en sí misma. Así, la indagación emerge tanto de la literatura revisada como de la práctica corporal en cada sesión, fomentando una transdisciplina real entre la danza y las artes visuales que expande las posibilidades de la experiencia estética.

La Unidad de Aprendizaje *Laboratorio de Profesionalización (Fenomenología de la danza)* articula cuatro ejes:

1. Eje teórico

Incluye: lectura crítica de textos fenomenológicos y sus relatorías; análisis de obras escénicas; práctica corporal; presentación de ponencias performativas.

2. Eje somático-corporal

Mediante la incorporación de prácticas somáticas como los métodos Klein y Bartenieff, la exploración de fascias y la danza Butoh, el laboratorio ofrece a los estudiantes de artes visuales, quienes generalmente carecen de formación dancística previa, una vía de acceso sensible a la fenomenología y la performatividad. Este enfoque híbrido prioriza el trabajo de piso, la interocepción y el movimiento auténtico para fomentar una exploración basada en la experiencia encarnada en lugar de la instrucción técnica tradicional, permitiendo que la vivencia física esté alineada con las lecturas.

Así, el proceso culmina en una ponencia performativa que integra la creatividad personal con la reflexión crítica, transformando la producción artística en un proyecto plenamente atravesado por el cuerpo.

Como práctica somática, los Fundamentos se preocupan de la conciencia y conexión interna del individuo para lograr eficiencia en el movimiento. Hay un énfasis especial en ligar los procesos funcionales del cuerpo con el uso completo del espacio y de desarrollar un tipo de fraseo que tenga un amplio rango de expresividad. Esta relación entre la arquitectura interna y funcional del cuerpo con la expresividad externa ofrece una herramienta esencial para cualquier artista escénico, sobre todo para los bailarines (Morand).

Como se observa en las figuras 5 y 6, el trabajo de piso y ejercicios de interocepción permiten a los estudiantes de artes visuales y artes escénicas acceder a una experiencia sensible sin necesidad de un lenguaje dancístico previo.



Fig. 5 y 6. Estudiantes de artes visuales en una sesión de exploración de fascia y movimiento auténtico. Elaboración propia, 2026.

3. Eje creativo-performativo

Durante el semestre, los estudiantes desarrollan proyectos de producción que avanzan progresivamente desde la exploración corporal hasta la conceptualización y producción performativa. Incluye sesiones y ensayos en el Museo de la Universidad de Guanajuato y una presentación final. Este tercer momento del laboratorio de performatividad sucede el último mes del semestre, guiado por Paloma Monzón como facilitadora de estos

procesos escénicos. Existe apertura a los formatos y soportes de producción, integrando los conocimientos de los estudiantes en artes visuales para potenciarlo hacia la corporalidad en una integración de disciplinas para generar algo nuevo.



Fig. 7. Estudiantes de artes visuales ensayando en el Museo de la Universidad de Guanajuato. Elaboración propia, 2025.

Esta forma de trabajar busca la transdisciplina en el cruce de artístico, donde los formatos no son lo importante de las piezas, sino la forma en la que acontecen desde sus cuerpos y cómo la fenomenología de la danza atraviesa su formación artística. La apertura a la manera de producir performatividad brinda la posibilidad creativa para los estudiantes sobre lo que deciden presentar finalmente en el museo, desde un aprendizaje que les resulte significativo y desde su manera de encontrar a la fenomenología de la danza como una vía corporal que enriquece a sus prácticas y obras artísticas.



Fig. 8. Estudiante de artes escénicas, de intercambio Universidad Politécnica de Valencia en el Museo de la Universidad de Guanajuato. Elaboración propia, 2025.

4. Eje reflexivo

El eje reflexivo constituye el componente de sistematización y análisis crítico de la experiencia vivida dentro del laboratorio. Este proceso se fundamenta en la escritura fenomenológica y la construcción de conocimiento a partir de la práctica corporal:

- Teórico: Sustenta la práctica mediante la lectura crítica de textos fenomenológicos, relatorías y el análisis de obras escénicas.
- Somático-Corporal: Provee una vía de acceso sensible para estudiantes sin formación dancística previa a través de métodos como Klein, Bartenieff y danza Butoh, priorizando el trabajo de piso y la interocepción.
- Creativo-Performativo: Espacio de experimentación donde se hibridan los formatos de las artes visuales con la corporalidad para generar proyectos que culminan en ponencias performativas.

Desarrollo del proceso

Del cuerpo-percepción a la creación performativa, contiene tres fases:

- Fase de Sensibilización y Teoría: Inicia con la aproximación a la fenomenología de Husserl y Merleau-Ponty mediante ejercicios somáticos de contacto. El objetivo es aplicar la *epoché* para suspender prejuicios y explorar la inmediatez corporal como fundamento del conocimiento.
- Fase de Exploración Expandida y Crítica: Se integran la conciencia cinestésica (Sheets-Johnstone), el cuerpo sin órganos (Deleuze) y la danza Butoh para trascender la representación figurativa. Se incorporan las perspectivas de Sara Ahmed sobre fenomenología queer y orientación espacial para cuestionar binarismos y reflexionar sobre la identidad desde el movimiento.
- Fase de Producción y Culminación: Durante el cierre del semestre, los estudiantes desarrollan proyectos performativos bajo mediación docente, hibridando lenguajes de las artes visuales con la danza. El proceso culmina en ponencias performativas en espacios museísticos, donde se integra la lectura reflexiva con la muestra artística ante el público.





Fig. 9 y 10. Presentación de Ponencias Performativas Museo de la Universidad de Guanajuato, piezas de Maira Duarte Mi cuerpo sin órganos y Sabine Rodman Cuando me reía. Estudiantes de Artes Visuales y bailarina de danza contemporánea residente en Nueva York. Elaboración propia. 2025.

Conclusiones

La propuesta concluye que el Laboratorio de Profesionalización se plantea como una vía metodológica pertinente para la investigación-creación transdisciplinar, propone una vía para subsanar la dicotomía tradicional entre cuerpo y pensamiento al integrar la fenomenología de la danza con las artes visuales. Al posicionar la corporalidad como un fundamento epistémico y lugar de enunciación, el modelo transforma la experiencia vivida en un método de producción de conocimiento sensible que enriquece la formación universitaria y dota a los estudiantes de herramientas dancísticas para profundizar en la performatividad de sus prácticas, alejándose de visiones puramente instrumentales del cuerpo.

Desde la gestión cultural, este laboratorio ofrece una metodología sistemática para abordar el vacío cognitivo en la investigación-creación, convirtiéndose en un modelo de gestión de conocimiento sensible, transferible y replicable en contextos latinoamericanos, en el cual los estudiantes participan de las gestiones para su presentación en el museo, lo cual les da acceso a un conocimiento distinto al montaje de obra desde las artes

visuales, hacia una gestión de presentación de arte escénico en espacios no convencionales.

La eficacia del esquema reside en su capacidad para generar un aprendizaje significativo donde la teoría es atravesada por el cuerpo antes de materializarse en una obra o ponencia, validando la auto etnografía y la sistematización de procesos sensibles como motores de nuevas propuestas fenomenológicas en el arte contemporáneo. Así, el modelo se perfila como una herramienta estratégica para diseñar intervenciones y gestiones culturales que reconocen la percepción y el cuerpo como ejes fundamentales de la transformación social y académica nutritiva para la danza y las artes visuales.

Fuentes referenciadas

- Ahmed, Sara. *Fenomenología queer: orientaciones, objetos, otros*. Traducido por Javier Sáez del Álamo, Ediciones Bellaterra, 2019. Impreso.
- Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Traducido por Antonio Ziri6n Quijano, UNAM / Fondo de Cultura Econ6mica, 2013. Impreso.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepci6n*. Ediciones Origen/Planeta, 1986. Impreso.
- Morand, Francisca. *El sistema de Fundamentos Bartenieff*. Texto para docencia, Licenciatura en Artes UChile, menció6n Danza, 2005. Impreso.
- Olvera Rabadán, Alberto. "Gilles Deleuze y la reconfiguraci6n te6rica de la danza posmoderna". *Diseño en Síntesis*, núm. 61, 2019, pp. 34–47.
- Pina*. Dirigida por Wim Wenders, Neue Road Movies, 2011.
- Sheets-Johnstone, Maxine. *The Phenomenology of Dance*. 2nd ed., University of Wisconsin Press, 1979.

Proyecto curatorial “Sonoras”

Catalina Gil García Galindo

El estudio y práctica de la gestión cultural implica identificar problemáticas culturales concretas y diseñar acciones capaces de incidir en realidades sociales e institucionales, por lo que el campo de acción de la gestión cultural no debe desvincularse de los procesos de producción e interpretación de conocimiento sobre el contexto en el que busca intervenir. Bajo esta óptica, resulta conveniente analizar experiencias específicas en las que la acción cultural organiza y favorece la comprensión sobre el campo social en el que actúa.

Bajo ese marco, el presente texto examina el proyecto curatorial “Sonoras” como una estrategia metodológica de investigación-creación en la gestión cultural. Concebido en el Museo de las Artes de la Universidad de Guadalajara, en el contexto del Festival Internacional de la Música 2026, el proyecto surgió frente a una problemática situada: la representación restringida de la mujer dentro del campo artístico de la música. A partir de la sistematización reflexiva de esta experiencia, el caso permite observar cómo la curaduría puede operar como una forma de intervención cultural en la que se articulan la investigación de campo, mediación, traducción museográfica, trabajo colaborativo y la producción de conocimiento desde la práctica artística.

En este sentido, “Sonoras” resulta relevante porque permite examinar de qué manera un proyecto curatorial puede convertirse en una herramienta de la gestión de las artes, al vincular creación, circulación simbólica y activación de discursos contemporáneos en torno al género y la música. El caso situado “Sonoras” se analiza tanto por su potencial como por las tensiones que plantea como estrategia metodológica de investigación-creación en gestión cultural.

Problematización y contexto

La representación restringida de la mujer en el campo artístico de la música constituye una problemática que, además de hacer referencia a la

visibilidad desigual de ciertas trayectorias, también alude al lugar fundamental que las mujeres han ocupado en la construcción musical desde dimensiones históricas, simbólicas y emocionales. Desde esta lógica, su participación no puede comprenderse únicamente a partir de las obras terminadas, sino también desde las memorias, prácticas colectivas, archivos, gestos y formas de transmisión que han sostenido una herencia viva entre generaciones. Bajo esta consideración, el problema no se limita a la ausencia de reconocimiento: involucra también la forma en que esa herencia ha sido narrada, preservada o marginalizada dentro del campo artístico musical.

Frente a ese panorama, “Sonoras” resulta pertinente como caso de análisis porque propone repensar la música desde un enfoque que desplaza la atención de la obra concluida hacia procesos de creación, memoria y transmisión. La exposición museográfica articula materiales que emergen de archivos personales, sonidos, objetos y prácticas contemporáneas para construir un espacio donde convergen trabajo conjunto, nuevos lenguajes y cruces disciplinares. Mas que presentar una suma de piezas, el proyecto configura un espacio de resonancia para un legado musical femenino que va de lo local a lo nacional, y cuya disposición fuera de lo convencional permite comprender la música como experiencia vinculada con el cuerpo, la memoria, el movimiento y la transformación social.

En el contexto jalisciense, la presencia de la mujer en el ámbito musical ha estado marcado por una distribución restrictiva de roles. Investigadores como Janine Jop advierten que, debido a la poca presencia y reconocimiento público del trabajo de las mujeres profesionales de la música, resulta urgente propiciar cambios sociales y culturales que vayan acorde con las condiciones desde las cuales ellas ejercen su práctica artística (Jop). De acuerdo con su investigación, la mujer tiene mayor presencia en espacios como la pedagogía o la interpretación de ciertos instrumentos (por ejemplo, el piano, en el ámbito clásico), mientras que siguen siendo escasas como compositoras, directoras de orquesta o investigadoras. Tal situación emerge de un entramado sociohistórico (Jop). A partir de esta perspectiva, “Sonoras” es una respuesta curatorial a un problema de representación y acceso simbólico.

Desde la gestión cultural, este proyecto supera la simple organización de actividades para convertirse en un acto de mediación cultural. De acuerdo con Mariscal Orozco, el mediador cultural es una agente que parte de una problemática concreta y entiende que las actividades culturales son un medio para intervenir en condiciones de acceso, comprensión, apropiación y relación con los bienes culturales (tangibles e intangibles) (Mariscal). En ese sentido, “Sonoras” es una acción cultural construida para intervenir en una problemática específica: la invisibilización de las mujeres en el campo artístico musical. Considerando que la mediación cultural es una instancia capaz de potenciar recursos de conocimiento y participación en torno a un objeto (Berkoff Campos); con ello, se establece un conjunto de relaciones entre la obra y su recepción pública para propiciar el diálogo y el aprendizaje.

Al mismo tiempo, a partir del enfoque de la gestión de las artes, el proyecto se inscribe en una línea de trabajo que se orienta hacia la articulación entre creación, circulación y públicos. En concordancia con la definición de Campos Vera sobre este concepto, ella comenta que es una línea específica de la gestión cultural enfocada en fortalecer la creatividad, la producción, la circulación y la difusión de las prácticas artísticas. Así, en “Sonoras” se articularon diferentes disciplinas artísticas con la institución museística, se tradujeron materiales heterogéneos a un lenguaje expositivo y se proyectaron actividades alternas de mediación y encuentro con públicos. Todo lo anterior conlleva una dimensión estratégica: intervenir en las barreras de acceso y participación mediante experiencias significativas de acercamiento a las artes (Ibacache Villalobos).

Es necesario reconocer que el diseño curatorial de “Sonoras” fue sostenido en un trabajo colaborativo y en red. A través de la investigación situada, la negociación con artistas, el intercambio de saberes entre curadoras, la coordinación con el equipo museográfico y la articulación de múltiples agentes e intereses, la red de cooperación fue orientada a la consecución de resultados acordados conjuntamente, basada en la coparticipación y corresponsabilidad en torno a un plan de acción común (Sebastián). El equipo curatorial — conformado por tres integrantes— desarro-

lló un trabajo colaborativo en red articulando personas, propósitos y espacios para alcanzar el objetivo central de la exposición. Por ello, el proyecto resulta pertinente para analizarse como una experiencia de investigación-creación en la práctica de la gestión cultural.

Metodología y estrategias

La investigación-creación es un proceso estructurado en el que la generación de conocimiento existe mediante prácticas creativas y sus resultados de creación, cuya apropiación social forma parte del propio proceso de conocimiento (Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación). En el campo de la gestión cultural, su pertinencia radica en que permite desplazar la idea de que el conocimiento sólo se genera fuera de la acción o con posterioridad a ella, para reconocer que también emerge en el proceso mismo del diseño y puesta en marcha de una acción cultural. Considerando lo anterior, “Sonoras” puede caracterizarse como una estrategia metodológica de investigación-creación en la gestión cultural, ya que integró trabajo de campo, construcción curatorial, traducción museográfica, activación pública y colaboración interdisciplinaria en un mismo dispositivo expositivo.

La metodología empleada fue una estrategia híbrida en la que la curaduría fue, simultáneamente, una práctica investigativa y una herramienta de intervención cultural y operacional de gestión de las artes. Estas acciones se desplegaron en una serie de operaciones metodológicas que se presentan en la figura 11; sin embargo, aunque aquí se exponen en un orden analítico, en la práctica se desarrollaron de manera entrelazada y recursiva, retroalimentándose unas a otras a lo largo del proceso.

Eje transversal: Articulación colaborativa del equipo curatorial e interlocución institucional.

La co-curaduría reunió perfiles distintos y complementarios —vinculados con la música, la conservación, los archivos y la narrativa expositiva—, de modo que las decisiones sobre las trayectorias de las artistas, la pertinencia de las piezas, las posibilidades de exhibición y la viabilidad

Investigación-creación y gestión cultural en América Latina

museográfica se resolvieron mediante la articulación de saberes, agentes y procesos. Esta composición interdisciplinaria entre las curadoras permitió que el proyecto integrara conocimientos técnicos, experienciales y situados, logrando así que la curaduría funcionara como un espacio de deliberación donde el análisis y la toma de decisiones avanzaron simultáneamente. Paralelamente a este proceso, la interlocución institucional fue constante con el equipo museográfico, la cual fue necesaria para ajustar estrategias, redefinir posibilidades expositivas y responder a condiciones concretas del proceso.

<i>Eje transversal:</i> Articulación colaborativa del equipo curatorial e interlocución institucional				
1 Exploración de los sujetos de estudio y trabajo de campo	2 Delimitación curatorial del <i>corpus</i>	3 Traducción museográfica de materiales heterogéneos	4 Mediación cultural y mediación artística	5 Formación de audiencias

Fig. 11. Estrategias de investigación-creación empleadas en el proyecto "Sonoras".
Elaboración propia.

La colaboración fue tanto organizativa como reflexiva, ya que permitió configurar la acción conforme surgían nuevos hallazgos, límites o necesidades. Los archivos compartidos en almacenamiento digital y la coordinación permanente entre curaduría e institución operaron como soportes de una práctica colectiva que sostuvo la coherencia metodológica del proyecto. El desarrollo de este proceso deja ver que la curaduría fue también un trabajo colaborativo y en red. Las tres curadoras del equipo operaron con deliberaciones constantes donde todas las resoluciones fueron consensuadas en reuniones —presenciales o virtuales—. El trabajo fue sostenido con herramientas concretas: archivos en la nube, grupos de

WhatsApp y la creación de un correo específico para el proyecto en el cual se almacenaron tanto conversaciones como los archivos digitales. Esta tecnología permitió organizar las actividades guiadas por los mismos propósitos y confianza en los roles de cada una.

1. Exploración de los sujetos de estudio.

Esta acción constituyó una operación metodológica de carácter exploratorio y situado, orientada a producir una comprensión inicial del campo artístico-musical desde el cual se configuró el proyecto. La investigación se desarrolló como un mapeo relacional del campo, guiado por una problemática concreta —la representación restringida de la mujer en la escena musical local— y por la necesidad de reunir información de primera mano para tomar decisiones curatoriales. Bajo este enfoque, la exploración cumplió la función de producción de conocimiento anclada en contextos específicos, donde las relaciones entre trayectorias, prácticas y condiciones de acceso configuraron progresivamente el propio objeto de trabajo. Todo lo anterior se llevó a cabo mediante una indagación abierta, en la que la búsqueda de contactos, la concertación de citas, el intercambio de información, la circulación de archivos y la construcción gradual de vínculo con artistas y agentes ampliaron el campo inicialmente previsto, lo cual permitió el reconocimiento de nuevas posibilidades de lectura curatorial. La exploración hizo posible que la comprensión del campo artístico se tradujera en decisiones sobre qué artistas incluir, y qué materiales podían mostrarse considerando el apego al guion curatorial.

2. Delimitación curatorial del corpus.

La delimitación curatorial del *corpus* consistió en la construcción de un dispositivo interpretativo capaz de volver legible para el público la problemática que orientó el proyecto. El diseño curatorial operó como una práctica de indagación a través de procesos creativos en la que la selección fue guiada por la posibilidad de articular archivos, testimonios, sonidos, objetos y prácticas que permitieran desplazar la música como fenómeno físico-acústico hacia sus dimensiones de memoria, cuerpo, protesta e interdisciplinariedad. Así, los cuatro núcleos del guion funcionaron como

dispositivos metodológicos de lectura que organizaron el *corpus*, abriendo nuevas rutas de comprensión de la problemática planteada.

El núcleo I, “Genealogías sonoras”, abordó la herencia musical desde el archivo, la memoria y la transmisión femenina, mostrando que conservar y compartir son formas de resistencia cultural. El núcleo II, “El cuerpo que escucha”, situó la escucha como una experiencia física, afectiva y espacial, explorando la relación entre música, movimiento, respiración e imagen. El núcleo III, “Voces en resistencia”, presentó la música como herramienta de posicionamiento político y social, donde la voz femenina denuncia, comunidad y acción colectiva. Finalmente, el núcleo IV, “Herencias expandidas”, abrió el campo hacia cruces con artes visuales, arte sonoro, cine, danza y documentación experimental, subrayando la vigencia de la herencia musical femenina en leguajes contemporáneos y su capacidad de generar nuevas formas de conocimiento. En la figura 12 se presentan cada uno de los núcleos con sus respectivos ejes:

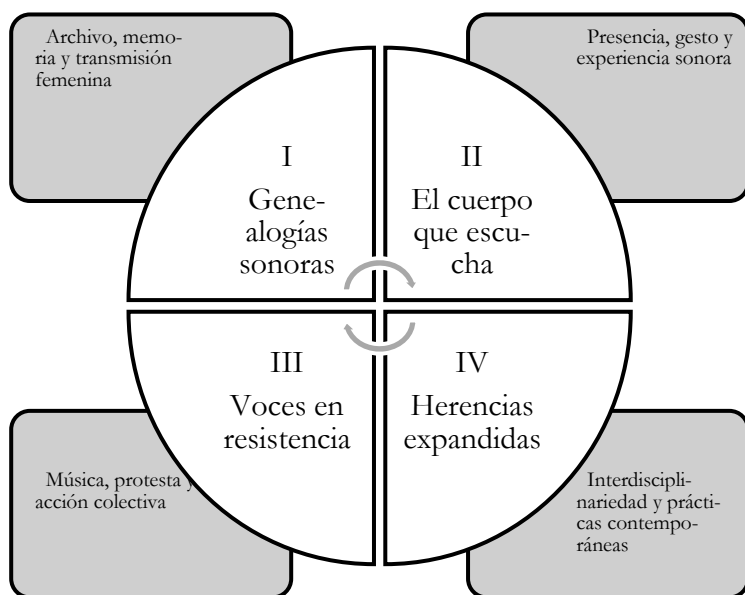


Fig. 12. Estructura curatorial y núcleos temáticos. Elaboración propia.

3. Traducción museográfica de materiales heterogéneos.

El *corpus* reunido en “Sonoras” incluyó prácticas musicales y sonoras que tradicionalmente no ingresan al museo como objetos tangibles —arte sonoro, videoinstalación, instalaciones interactivas, pistas musicales y entrevistas— junto con pinturas, esculturas, notas periodísticas y libros. Esta heterogeneidad obligó a asumir la museografía como un espacio donde la creatividad fue la vía mediante la cual se resolvió el problema de volver expositivamente legibles trayectorias musicales sin reducir su complejidad. La acción implicó producir una forma de comprensión capaz de articular lenguajes y experiencias sensibles dentro de un mismo relato curatorial. La traducción museográfica permitió transformar la variedad de archivos en una experiencia pública inteligible integrando dimensiones simbólicas, relacionales y perceptivas que difícilmente habrían emergido mediante procedimientos convencionales.

4. Mediación cultural y mediación artística.

En un primer nivel, la mediación cultural operó como una instancia comunicativa e interactiva que potencia recursos de conocimiento culturales y sociales en torno a un objeto común y que favorece formas de participación compartida (Berkoff Campos). En un nivel más específico, la mediación artística (entendida como la posibilidad de diálogo en un acto circular de experiencia y aprendizaje) se desplegó con intervenciones establecidas entre las obras, los relatos curatoriales y su recepción pública. Desde esta perspectiva, las actividades complementarias (como el conversatorio con artistas, la demostración didáctica de instrumentos prehispánicos y los recitales de música clásica y arte sonoro) funcionaron como formatos concretos de mediación que favorecen la comprensión de la obra artística. Estas mediaciones fueron planeadas como encuentros activos que ofrecen herramientas para que el público interprete la obra y construya sentido, privilegiando la pregunta, el diálogo y la participación activa. Es necesario mencionar que el proyecto asumió que la experiencia mediadora debía responder a su contexto local (Guadalajara), ya que una mediación significativa depende de la realidad y necesidad cultural del espacio en el que se desarrolla. En concordancia con lo anterior, diversos autores

advierten que la mediación cultural se relaciona con un campo más amplio de subjetividades, territorios y vínculos sociales, mientras que la mediación artística se concentra en la tríada entre la obra, la institución y el público (Adaros Román).

5. Formación de audiencias

Teniendo en consideración que la formación de públicos consiste en planificar e implementar estrategias para incidir en la valoración del público e intervenir en las barreras que condicionan su acceso y participación frente a la oferta artística (Ibacache), en “Sonoras” se concibió como una dimensión del proyecto orientada a ampliar la experiencia expositiva y a intervenir en la relación entre la muestra y sus públicos. Al mismo tiempo, esta dimensión evidencia una lógica de reflexividad orientada a la acción, en la medida en que el proyecto ajustó su intervención para responder a las condiciones concretas de encuentro entre contenidos, espacio expositivo y públicos, por lo que la formación de audiencias es una forma de reconfigurar la experiencia cultural desde la práctica misma.

En cuanto a la producción de conocimiento, “Sonoras” (además de disponer obras en un espacio museográfico finito) configuró relaciones, imágenes y procesos que excedieron el objeto expositivo final. El conocimiento se produjo en la interacción entre la práctica curatorial, la reflexión metodológica y la toma de decisiones situada. En esa medida, la exposición produjo una comprensión más densa del campo artístico-musical femenino local y también un conocimiento sobre la propia metodología curatorial como vía de intervención cultural. Dado lo anterior, en la figura 13 se presentan los cinco rasgos del abordaje metodológico identificado en el proyecto curatorial:

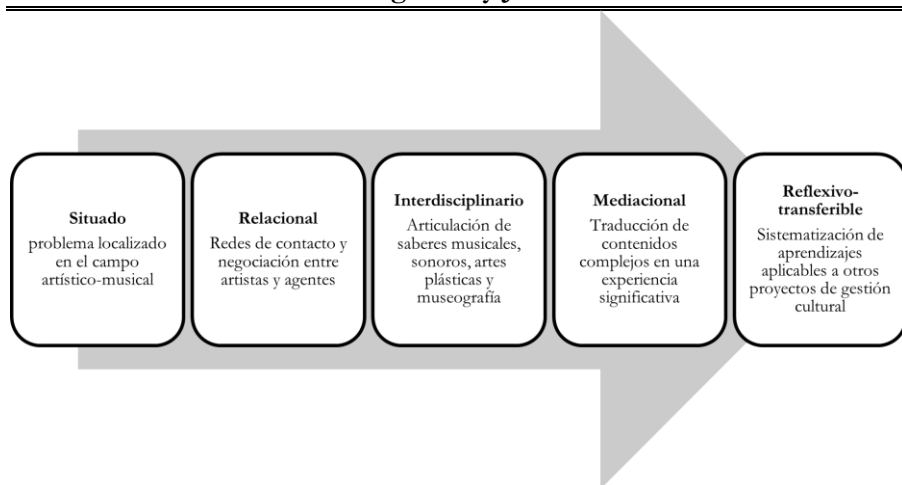


Fig. 13. Rasgos del abordaje metodológico de "Sonoras". Elaboración propia.

Fue, en primer lugar, situado, porque partió de una problemática localizada en el campo artístico-musical local y construyó su conocimiento a partir de ese contexto específico; en segundo lugar, relacional, ya que avanzó a partir de redes de contacto y articulación con artistas, archivos e instituciones; en tercer lugar, interdisciplinario, pues integró saberes musicales, sonoros, visuales y museográficos en una misma operación curatorial; en cuarto lugar, mediacional, en el sentido de que tradujo contenidos complejos a una experiencia pública significativa, haciendo de la mediación una condición de accesibilidad; y, por último, fue reflexivo y transferible, por lo que la experiencia puede ser sistematizada para ser aplicada a otras experiencias de gestión cultural.

Desarrollo

En el caso de “Sonoras”, la curaduría operó como una práctica de investigación-creación en la medida en que el conocimiento se produjo durante la interacción con las artistas y sus archivos y relatos, y las decisiones expositivas que esas interacciones fueron exigiendo. El conocimiento generado de este proyecto fue situado y procesual, ya que surgió de un contexto específico y se transformó conforme avanzó el trabajo cu-

ratorial. De esta manera, se produce un “resultado cuya apropiación ocurre desde la experiencia directa con el objeto de estudio, y no sólo desde la abstracción conceptual” (Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación, 15).

La información que se fue recolectando con las entrevistas y revisión de materiales desplazó parcialmente el punto inicial del proyecto. Inicialmente, la premisa fue la invisibilización de la mujer en la escena musical, pero con el avance el trabajo de campo, esa noción se complejizó: las mujeres vinculadas con el campo artístico de la música en la escena local no constituyen un grupo homogéneo ni restringido a la figura tradicional; ellas conforman una red diversa de compositoras, intérpretes, comunicólogas, investigadoras, artistas sonoras y creadoras interdisciplinarias. El trabajo curatorial realizado develó que la presencia femenina en la escena musical se ha abierto paso en condiciones institucionales y materiales desiguales en cuestión de género. Sin embargo, la lucha por ocupar un lugar dentro del campo artístico siempre ha estado presente.

A partir de esa reconfiguración de la problemática, el proyecto curatorial adquirió una dimensión productiva: la construcción de relaciones comprensibles entre materiales heterogéneos y la decisión de qué tipo de relato podía volver visible aquello que había quedado fragmentado. Autoras como Cristina Llera proponen entender la curaduría como un “sistema para generar conexiones entre imágenes, disciplinas, espacios y públicos” (Lleras 4). Por lo anterior, resulta pertinente resaltar que varias decisiones curatoriales surgieron sobre la marcha y no estaban plenamente definidas desde el inicio.

En ese marco, el diseño de la exposición evidenció que traducir lo musical a museográfico implica operaciones de mediación complejas. Se enuncian a continuación algunos ejemplos:

- Una artista compartió las notas de audio en las que registra extractos de ideas musicales. La propuesta expositiva consistió en hacer audible simultáneamente ese desorden creativo y, posteriormente, ofrecer acceso a la pista final producida.

- La obra de una cantante y contadora de historias con discapacidad visual se articuló mediante la presentación de su audiolibro y la impresión braille de sus textos. De esta manera, la mediación alcanza una dimensión táctil y accesible.
- Una artista visual vinculó memoria familiar (canción e imagen) a partir de una pieza inspirada en el volcán Cuautitlán, mismo al que su abuela le cantaba.
- Se integró un fragmento de entrevista a Consuelo Velázquez facilitado por una compositora y comunicóloga, así como audios de Concha Michel cantando corridos de una época en que ese repertorio había sido predominantemente masculinizado.

En todos estos casos (y otros no mencionados) los dispositivos ideados permitieron hacer visible cómo la música es interceptada por el archivo, el cuerpo, la memoria y la herencia viva. De esta manera, las obras mostradas son efectivamente mediadas, en el sentido de que fueron seleccionadas y articuladas en función de un hilo conductor derivado del guion curatorial, por lo que su presencia en sala obedeció a su capacidad (de la obra) de activar una lectura sobre genealogía, escucha, resistencia o herencia expandida. Visto de esta manera, la mediación cultural llevada a cabo en “Sonoras” fue una lógica que estructuró la selección de materiales desde el inicio.

El proceso anteriormente descrito permite ampliar la comprensión de lo que la exposición aporta a la gestión de las artes: se articularon diferentes disciplinas artísticas y se ofreció una plataforma de circulación simbólica para trayectorias que tradicionalmente no son mostrados en este tipo de espacios (museográficos). Esta mediación contribuyó a reposicionar artistas dentro de la escena musical local como en la institucional.

Sin embargo, el proceso mismo no estuvo ausente de tensiones. Aunque el trato cordial y la lectura cuidadosa con cada una de las artistas fueron condiciones presentes durante el transcurso de la curaduría, surgieron algunas dificultades: artistas difíciles de contactar debido a su saturada agenda o por la mediación exclusiva de agentes, así como la necesidad de descartar artistas o piezas ya consideradas debido a la finitud del espacio

museográfico y a las restricciones presupuestales del montaje. Lamentablemente, no fue posible incluir a todas las artistas contempladas ni sostener todas las posibilidades museográficas imaginadas. De esta manera se puede identificar tanto la potencia como el límite de la mediación cultural. Si bien el proyecto muestra que es posible transformar una exposición museográfica en una herramienta que intervenga en el discurso de género, dicha transformación está condicionada por la infraestructura y los recursos institucionales disponibles.

Conclusiones

El análisis de “Sonoras” pone en evidencias que la curaduría puede constituir una estrategia metodológica de investigación-creación dentro de la práctica de la gestión cultural. En este caso, la curaduría fue una práctica capaz de producir conocimiento desde la experiencia, ya que la comprensión del campo artístico-musical femenino se construyó en la interacción dinámica con artistas y sus archivos y producciones. Por esta razón, uno de los principales aportes del proyecto consiste en demostrar que la producción de conocimiento, además de estar presente en la exposición como resultado visible, existe también en la experiencia metodológica que la hace posible. Por lo tanto, la investigación-creación no es un complemento externo a la gestión cultural: es una vía pertinente para pensarla tanto como campo de intervención como espacio de elaboración de conocimiento.

Este proyecto genera un aprendizaje transferible para otras experiencias curatoriales, considerando la curaduría como una práctica reflexiva, situada y relacional, convirtiéndose en una herramienta de la gestión de las artes capaz de intervenir en problemas de representación, circulación simbólica y acceso cultural, por ejemplo. Aunque se reconoce que el proceso estuvo condicionado por límites materiales e institucionales, esas condiciones no anularon la potencia metodológica del proyecto. Así, la principal tesis que se deriva de este análisis es que la curaduría puede producir conocimiento crítico sobre el campo en el que interviene y genera aprendizajes transferibles para futuros proyectos de gestión cultural.

Fuentes referenciadas

- Adaros Román, Carolina. *Mediación artística y cultural en Chile: sus formas, estrategias y conflictos*. Ponencia presentada en el XXXII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. Lima, 2019.
- Berkoff Campos, Daniela. *Herramientas para la gestión cultural local: Mediación artística*. Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2014. Documento.
- Ibacache Villalobos, Javier. *Herramientas para la gestión cultural local: Formación de audiencias*. Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2014. Documentos.
- Jop, Janine. “No somos hombres blancos muertos: un análisis crítico actual de las mujeres músicas jaliscienses.” Pareyón, Gabriel. *Investigación musical desde Jalisco*. Guadalajara: Secretaría de Cultura, 2020. 201-232. Documento.
- Lleras, Cristina. *Hacer curaduría, una función que constantemente se redefine. Material docente*. España, 2021. Impreso.
- Mariscal Orozco, José Luis. “La caja de herramientas del gestor cultural.” Yáñez Canal, Carlos, José Luis Mariscal Orozco y Úrsula Rucker.

Métodos y herramientas en gestión cultural: Investigaciones y experiencias en América Latina. Manizales, Colombia: Universidad Nacional de Colombia, 2019. 29-45. Documento.

Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación. *Investigación + creación: definiciones y reflexiones.* Bolivia: Minciencias, 2019. Documento.

Sebastián, Jesús. “Las redes de cooperación como modelo organizativo y funcional para la I+D.” *Redes* Vol. 7, Núm.15 (2000): 97-111.

La gestión cultural comunitaria como camino para la construcción de paz con mujeres víctimas del conflicto armado en Antioquia: sistematización (2015-2021) de la experiencia de la Corporación Taller Creativo Lateralus

Diana Patricia Torres Gutiérrez

Introducción

El presente texto surge de la sistematización en el marco de la Maestría en Gestión Cultural de la Universidad de Antioquia en la ciudad de Medellín- Colombia del trabajo desarrollado por la Corporación Taller Creativo Lateralus con población víctima del conflicto armado, en su mayoría mujeres, desde 2014 en el Valle de Aburrá del departamento de Antioquia, en los municipios de Medellín, Bello, Copacabana y Girardota. Es una apuesta por la recuperación de la memoria del conflicto para la construcción de paz desde la práctica de la gestión cultural comunitaria, teniendo como dispositivo de mediación las artes plásticas y visuales, las cuales han permitido construir las narrativas culturales de este grupo poblacional.

El nombre de la entidad proviene de la simbología de la espiral, más exactamente de la sucesión de Fibonacci o sección áurea⁷. Lo que más llama la atención de esta espiral es la posibilidad de volver a pasar por el mismo punto ascendiendo con más conocimiento; de manera similar se ha desarrollado el proceso del colectivo, un grupo de personas que, por amor al arte y desde un compromiso ético y político con la historia de Colombia, decidieron poner al servicio de las comunidades víctimas las artes plásticas como posibilidad de construcción colectiva y de recuperación de sus memorias.

⁷La sucesión de Fibonacci es la secuencia infinita 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21... en la que cada término es la suma de los dos anteriores; su representación geométrica, la espiral áurea, sirve para realizar composiciones en las artes plásticas, y de ella toma su nombre el colectivo.

La gestión cultural comunitaria ha sido un enfoque transversal que ha posibilitado la obtención de recursos, la construcción del modo de relacionarse con las comunidades y los productos artísticos obtenidos. Sin embargo, para la entidad esta práctica ha sido orgánica, cotidiana e intuitiva, de ahí que este ejercicio de sistematización permita la reflexión en dos vías. La primera es poner en discusión el concepto de gestión cultural comunitaria como un campo válido dentro de la gestión cultural, poco explorado en América Latina como categoría académica, lo que le confiere un carácter difuso y, en muchos casos, lo invisibiliza. No obstante, a lo largo del continente existen cientos de prácticas que pueden caer dentro de esta categoría, que no se nombran como tal, pero comparten métodos y resultados similares. La segunda vía consiste en pensar la gestión cultural comunitaria a través de la recuperación de las memorias de mujeres víctimas y del arte como dispositivo de mediación que permite construir sentidos, sensibilidades y colectividad; es decir, del arte que construye comunidad.

Por lo anterior, este trabajo pretende aportar a la conceptualización de dicho campo desde una práctica concreta, la del Taller Creativo Lateralus. Aunque existen diversas experiencias de gestión cultural comunitaria en Latinoamérica, hay poca sistematización que permita la transferencia de estos aprendizajes y haga explícito qué se hace, cómo se hace y qué elementos conceptuales, metodológicos, operativos y éticos conlleva este enfoque. Se trata, en últimas, de llevar la comunidad a la academia y la academia a la comunidad, estableciendo un puente que posibilite nombrar la gestión cultural comunitaria y que sirva de referencia para las y los gestores culturales en sus haceres, que muchas veces son haceres en resistencia.

Conforme con lo planteado, se formula la pregunta de investigación: ¿cómo se desarrolla la gestión cultural comunitaria en procesos de recuperación de las memorias de mujeres víctimas del conflicto armado a través de las artes plásticas en la Corporación Taller Creativo Lateralus, desde la perspectiva de sus aportes a la construcción de paz entre 2015 y 2021? De ella se desprende el objetivo general de sistematizar dicha implemen-

tación, y tres objetivos específicos: identificar los procesos artísticos desarrollados con mujeres víctimas en Antioquia entre 2015 y 2021; describir la gestión cultural comunitaria en procesos artísticos sobre construcción de memorias con estas mujeres; y analizar dichos procesos como estrategias para la construcción de paz. El nombre de los apartados relacionados con los hallazgos Punto de Tallo, Punto Atrás, Punto de Hilván y Punto Cadeneta es una alegoría a las técnicas del bordado empleadas por las mujeres en los proyectos: el punto de tallo representa lo que enmarca y da sustento teórico y metodológico al estudio.



Fig. 14. *Punto de Tallo: lo que enmarca.*⁸ Elaboración: Yuliana Montoya.

Acercamiento Conceptual

La sistematización revela cuatro categorías clave desde la práctica: la gestión cultural comunitaria, la memoria, el arte como dispositivo y la paz(es). La gestión cultural comunitaria se entiende como una acción cultural centrada en la comunidad, que implica que esta sea la protagonista: se planea, se ejecuta y se evalúa con ella, generando empoderamiento. Lo anterior le otorga un fuerte carácter político y ético que, según Mariscal Orozco y Guerra Veas, se traduce en los niveles de participación cultural y en la congruencia entre las finalidades y los métodos que los promotores

⁸ Cada una de las ilustraciones que contiene el texto fue la interpretación gráfica que le dio a cada capítulo de la sistematización la artista Yuliana Montoya que también hace parte de la entidad.

formulan para la atención de necesidades comunitarias. Siguiendo a Martinell, gestionar en el sector cultural implica una sensibilidad de comprensión y respeto de los procesos sociales en los cuales la cultura mantiene sinergias importantes, valorando los intangibles y asumiendo la gestión de lo opinable y subjetivo. Lo comunitario, definido desde el trabajo social, alude a una agrupación con conciencia de pertenencia que opera redes de comunicación, intereses y apoyo mutuo; en una visión actual, construir comunidad es una expresión emancipatoria frente al modelo neoliberal que rompe los vínculos colectivos (Torres Carrillo).

La memoria es la segunda categoría, abordada desde la memoria colectiva y la memoria para la acción social. Como manifiesta Halbwachs, no basta con reconstruir pieza a pieza la imagen de un hecho pasado: esta reconstrucción debe realizarse a partir de nociones comunes que solo es posible compartir si se ha formado parte de una misma sociedad. Esto es lo que comparten las víctimas de este país, más que víctimas, sobrevivientes: mujeres que han atravesado los horrores de la guerra, pero que se han levantado para contar sus memorias y dar un mensaje de resiliencia. Según Félix Vázquez, la memoria para la acción social se construye en cada relación, mediante la negociación, la dialéctica y la acción conjuntas, por lo que toda memoria es compartida. Recuperar la memoria del conflicto en Colombia es un aporte claro a los derechos de verdad, justicia y reparación integral consagrados en la Ley 1448 de 2011.

El arte como dispositivo es la tercera clave conceptual. Siguiendo a Agamben, quien retoma a Foucault, el arte actúa como un dispositivo que contiene discursos y estrategias en red, capaz de resignificar las relaciones de poder para permitir espacios de creación y construcción comunitaria⁹. Es su capacidad de producción simbólica la que permite hacer resistencia, develar y denunciar las violencias que quedan ancladas en el cuerpo, en la memoria y en el sentir. El rol del artista halla dos vías: el artista como testigo, que se vale de lo etnográfico para configurar poéticas y políticas de la memoria; y el artista como mediador o facilitador, para quien el arte

⁹Por dispositivo se entiende, siguiendo a Foucault, un conjunto heterogéneo que incluye discursos, instituciones, leyes, medidas y proposiciones; la red que se tiende entre estos elementos, con una función estratégica inscrita en una relación de poder y de saber.

es el medio, no el fin, que permite generar propuestas con las comunidades. Es esta segunda vía la que orienta la práctica del Taller Creativo Lateralus.

Finalmente está el concepto de paz, abordado desde las paz(es) decoloniales. Los estudios clásicos distinguen la paz negativa, como ausencia de violencia directa; la paz positiva, propuesta por Galtung, que añade la justicia social y obliga a analizar las causas estructurales y culturales de la violencia; y la paz imperfecta, que asume la coexistencia de experiencias de paz y de violencia en la perspectiva de reducir progresivamente sus niveles. Las paz(es) decoloniales constituyen la propuesta de reconocer las prácticas de paz que se generan en los territorios, vistos como territorialidades donde se configuran las prácticas culturales; cuestionan las formas en que el Estado-Nación ha construido la paz, ancladas en expresiones profundas de violencia, e invitan a develar otras maneras de hacerla, ligadas a la solidaridad de los pueblos. Como expresa Ruiz, las paz(es) son posibilidad de construcción colectiva: comunidades que se tejen alrededor de prácticas que posibilitan la palabra, el intercambio de saberes y el reconocimiento de las diferencias.

Metodología

La investigación es de corte cualitativo; para Galeano, este tipo de investigación apela a la comprensión de lo subjetivo y de lo particular de los sujetos y sus contextos, donde se le da valor a lo local desde sus cotidianidades. Es, además, una investigación aplicada que corresponde a una maestría de profundización donde cobra relevancia la praxis. El método que la orientó fue la sistematización de la experiencia, entendida como ese ejercicio intencionado que busca penetrar en la trama próximo-compleja de la experiencia y recrear sus saberes, como un ejercicio interpretativo de teorización y de apropiación consciente de lo vivido (Jara). Es decir, volver la mirada a la experiencia, reconstruirla, observar sus imbricaciones capa a capa y descubrir cómo desde ahí puede hacerse un aporte teórico al campo de la gestión cultural.

Se tomó la propuesta metodológica de Jara, con cinco momentos: el punto de partida que consiste el haber participado en la experiencia y tener registro de ella, pues la autora hace parte de la entidad como gestora cultural y creativa; la formulación del plan de acción como el definir objetivos, delimitar el objeto y precisar el eje, centrándose en la gestión cultural comunitaria y la recuperación de las memorias de las mujeres; la recuperación del proceso vivido mediante revisión documental de las memorias metodológicas e informes de siete proyectos, análisis de archivos audiovisuales, y entrevistas semiestructuradas a tres mujeres participantes, tres integrantes del colectivo y dos expertos, organizadas en una matriz de categorización; las reflexiones de fondo el análisis y la interpretación crítica que configuraron los hallazgos; y los puntos de llegada que son las conclusiones y recomendaciones. El enfoque paradigmático es el sociocrítico, de marcado carácter autorreflexivo, donde los sujetos superan la condición de objetos de investigación y se involucran como co-investigadores. Conviene precisar que la nomenclatura del bordado no es un mero recurso estético: cada puntada nombra una operación metodológica concreta, de modo que la herramienta artística que el colectivo emplea con las comunidades se convierte en la estructura que ordena el análisis.

Hallazgos

Los hallazgos surgen del análisis de la información a la luz de las categorías y en relación con los objetivos. El primero, Punto Atrás: devolverse para encontrarse, identifica los procesos artísticos del colectivo entre 2015 y 2021. El segundo, Punto de Hilván: uniendo memorias, describe la gestión cultural comunitaria en procesos de construcción de memorias con mujeres víctimas. El tercero, Punto Cadeneta: el poder de la transformación narra las uniones conceptuales y metodológicas entre la gestión cultural comunitaria y la construcción de paz.

1. Punto Atrás: devolverse para encontrarse

Volver la mirada al pasado permite el reconocimiento de los caminos andados, de los aprendizajes, de los aciertos y desaciertos; al igual que el

punto atrás, en el cual es necesario volver el hilo al punto inicial para avanzar. Dentro del análisis de los proyectos se identifica el territorio como categoría transversal con dos líneas de sentido: el territorio como campo de proximidad, donde se construyen relaciones de comunidad, y el cuerpo como territorio. A continuación, se reseñan los siete proyectos sistematizados.

En la primera línea, Manantiales de la Memoria y Voces del Asentamiento (Bello) se desarrollaron en la vereda Granizal, segundo asentamiento más grande del país, habitado en su mayoría por víctimas de desplazamiento forzado. El primero fue una instalación construida a partir de objetos con carga emocional para cuatro mujeres lideresas, con un mapa pintado con tierra recolectada en cada lugar y transformada en pigmentos; el segundo, una escultura colectiva con maquetas de viviendas intervenidas por los propios habitantes, en la que participaron 79 personas. Ambas obras buscaron visibilizar al sector ante la población que se siente ajena al conflicto, incentivando la empatía y la reconciliación, y permitieron a la comunidad denunciar públicamente la falta de garantías para el buen vivir.

Voces de Antioquia (Girardota) fue el primer proceso de recuperación de la memoria del conflicto en el municipio, realizado con 30 personas víctimas, en su mayoría mujeres, de tres veredas. Partió de ejercicios cartográficos en los que la comunidad narró el pasado, el presente y el futuro de su territorio, con recorridos que permitieron transitar de nuevo las huellas del conflicto y realizar un duelo comunitario, y culminó con la construcción colectiva de un modelo del territorio en perspectiva de futuro. Mural Colectivo de la Memoria (Copacabana), realizado con 15 mujeres y financiado por el Centro Nacional de Memoria Histórica y la Alcaldía, materializó con símbolos, colores y figuras los estados internos y las esperanzas de las mujeres, y propició escenarios de exigencia: durante su presentación, una participante se dirigió públicamente a la administración para reclamar mayor atención a la población víctima.

Entrelazando Memorias (Copacabana) recuperó la memoria del conflicto en clave del derecho a la verdad, mediante una instalación colectiva que partió del bordado y en la que participaron 40 personas. El bordado

fue el dispositivo pedagógico que acompañó los encuentros, movilizados por preguntas como ¿cuál es tu verdad? Uno de los más significativos fue el taller de la vasija de barro bajo la técnica del Kintsugi¹⁰, a partir de la cual se reflexionó sobre cómo, al hacer memoria, las cicatrices del conflicto se resignifican y pasan a ser parte de la historia de cada uno. En estos proyectos de la primera línea, las cartografías y configuraciones artísticas materializaron las subjetividades territoriales y sirvieron como mecanismo de denuncia y de visibilización en el espacio público de la vulneración de derechos de la población víctima.

En la segunda línea, el cuerpo como territorio, Retratos de Paz (Girardota) abordó desde el bordado, en un ejercicio de autorretrato, la construcción de paz territorial con 16 mujeres, tomando como punto de partida los sentidos corporales en clave de curso de vida: el cuerpo como primer territorio de paz. Autorretratos de Verdad: la imagen de la paz, vinculado a la organización Ave Fénix y al Museo Casa de la Memoria, se desarrolló mediante doce laboratorios en los que las mujeres construyeron autorretratos en lona con dibujo, pintura y bordado, propiciando la auto-exploración de ese cuerpo donde reposan las heridas, pero también los sueños. En estos proyectos, las participantes se observaron de afuera hacia adentro, preguntándose por las resistencias que las han convertido en las mujeres que son hoy, de ahí que ofrecieron la oportunidad de apostar por el autorreconocimiento en clave de sanación. Las dos líneas determinan que la configuración artística final sea diferente según cómo se trabaje el lenguaje expresivo: la primera orienta hacia la construcción colectiva, la segunda favorece la exploración personal; en ambos casos se propicia poner la voz de las víctimas en el escenario público mediante exposiciones que abren el diálogo con actores institucionales, sociales y comunitarios.

¹⁰El Kintsugi es la técnica japonesa que repara las fisuras de la cerámica con oro, de modo que la pieza reconstruida revela en sus cicatrices una nueva belleza; en los talleres se empleó como metáfora de la reconstrucción del ser tras el hecho traumático.

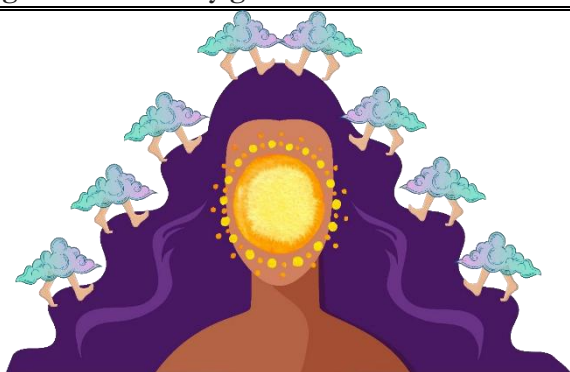


Fig. 15. Punto Atrás: devolverse para encontrarse. Elaboración: Yuliana Montoya.

2. Punto de Hilván: uniendo memorias

En este apartado se narra cómo fue la construcción de memorias con las mujeres víctimas, con las artes plásticas como dispositivo de mediación. Siendo el colectivo de corte interdisciplinario, los hallazgos evidencian que las artes plásticas actuaron como vínculo para la construcción de comunidad. Puede nombrarse el arte como acción vinculante, descrita por las participantes como momentos de encuentro donde se contaron sus historias, encontrando similitudes y expresiones de sororidad y apoyo mutuo. Así lo relata una de ellas:

Mi experiencia fue muy bonita [...]. Todas las personas hablabamos de lo que nos había pasado. [...] Uno se da cuenta de que uno solito no sufrió todo eso, de que otras personas sufrieron cosas peores. Y sana uno un poquito esas heridas; eso es más que todo curar, sanar esas emociones que nos hacen tanto daño (Ortega. Conversación personal, 25 abr. 2022).

El arte como acción vinculante tiene la capacidad de detonar la palabra, la juntanza y la empatía, pues el encuentro con el material pinturas, hilos, agujas, tela, pinceles y las preguntas inspiradoras del diseño metodológico generan un ambiente que favorece tanto el encuentro íntimo desde lo subjetivo como la complicidad y el trabajo colectivo. La mayoría de las mujeres describen la experiencia de hacer memoria a través del arte

como la posibilidad de sanar; en el bordado se hablaba de abordarse para bordarse, en referencia a la necesidad de mirarse primero, de explorarse a través de las preguntas, para llegar a plasmar la creación estética. Como recuerda la arteterapia con Edith Kramer, el proceso de creación ayuda a expresar, atravesar el hecho traumático y resolver sentimientos conflictivos, de modo que, a mayor placer estético, mayor es el proceso de sublimación. El símbolo no parte de la razón ni del concepto, sino de la intuición, y da voz a esas emociones que con palabras no han podido ser exteriorizadas.

La construcción del concepto de comunidad se hizo presente en la creación colectiva para dar vida a la configuración artística: juntarse para pensarse y hacer arte colectivamente implicó escuchar la palabra del otro y de la otra y negociar ideas en un ejercicio democrático. Según Casacuberta et al, en el arte comunitario la configuración resultante se conoce como producto Altavoz, en el cual se hace visible la problemática que la comunidad quiere expresar y cómo ellas se ven como mujeres en el territorio. Otro hallazgo es que el trabajo con la memoria no consiste solo en recuperar el pasado: en todas las metodologías, la pregunta por la memoria estuvo situada en una línea de tiempo que va del pasado el hecho victimizante, al presente el cómo estoy hoy, hasta el futuro el cómo me proyecto. Al trabajar la memoria con perspectiva de futuro, el sujeto víctima logra situarse en otro lugar: de víctima a mujer sobreviviente, resiliente o soñadora, resignificando el hecho victimizante para poder continuar.



Fig. 16. Punto de Hilván: uniendo memorias. Elaboración: Yuliana Montoya.

4. Punto Cadeneta: el poder de la transformación

Esta puntata permite observar qué uniones conceptuales y metodológicas se generan entre la gestión cultural comunitaria y la construcción de paz. Varios proyectos tuvieron como enfoque el derecho a la verdad y la construcción de paz territorial: la intencionalidad estuvo en que las mujeres pudiesen narrar su verdad, más allá de lo penal, como principio metodológico para la conversación y la construcción estética. Realizar procesos de recuperación de la memoria desde espacios donde el arte actúa como dispositivo con el cual las mujeres expresan su hecho victimizante sin miedo, contando su verdad y, a través de ello, sanando constituye en sí mismo un aporte a la construcción de paz. Esto se sustenta en la Ley 1448 de 2011, cuyo artículo 139 plantea las acciones que contribuyen a mitigar el dolor de la víctima, y cuyo artículo 141 alude a la reparación simbólica en procesos de memoria histórica. Para construir escenarios de paz es necesaria la transformación de los imaginarios culturales, lo cual requiere que la sociedad reconozca los hechos de violencia y la vulneración de derechos, y apueste por la reparación desde la justicia restaurativa que permita rehacer los vínculos fragmentados.

Uno de los hallazgos más potentes es que la gestión cultural comunitaria tiene que ver con reconocimiento, unión y trabajo en comunidad, pero también con la posibilidad de incidencia. En Copacabana, el proceso no se quedó en la obra: permitió que las víctimas se unieran y dieran lugar a la conformación de la Mesa de Víctimas del municipio, desde la cual se ha continuado articulando un trabajo en torno a la legislación y los proyectos. Esto sustenta la perspectiva crítica de paz desde el Sur Global, con enfoque decolonial (Sandoval y Capera), y la propuesta de Vásquez Arenas: la paz desde la acción colectiva, ampliando los marcos de referencia oficiales y apostando por la articulación y la juntanza. A ello se suman dos aspectos transversales: la autogestión y la labor del facilitador. La primera, nombrada por Licona como gestación, es la acción de engendrar y parir una idea para la vida cultural desde la motivación y la pasión, que lleva a sobrepasar los discursos tecnocráticos de la gestión; se revela como la ca-

pacidad de conseguir recursos económicos, de conocimiento y metodológicos, teniendo como premisa el desde y para la comunidad. La segunda, la del facilitador como mediador, es un puente entre el aprendizaje de la técnica, las emociones que surgen y lo que la persona quiere expresar; en ella jugó un papel importante la interdisciplinariedad del equipo, que conjugó profesionales de las ciencias sociales y el arte.

Al analizar la gestión cultural comunitaria como enfoque de intervención para la construcción de paz, se evidencian, según Jorge Blandón, de la Corporación Cultural Nuestra Gente, tres componentes: son procesos de autogestión; el protagonismo recae en las comunidades, no en el agente externo; y se establece un trabajo en red a partir de la juntanza. A estos, la experiencia del Taller Creativo Lateralus añade el arte como acción vinculante desde la posibilidad estética, simbólica y de sanación y el rol del facilitador como creador de potencialidades creativas. Estos cinco componentes generan un escenario para el empoderamiento y la participación, desde el cual las comunidades alzan su voz para la reivindicación de sus derechos. Es aquí donde se teje el vínculo entre la gestión cultural comunitaria y la construcción de paz(es): la categoría que articula ambos conceptos es lo comunitario, campo de acción para la reivindicación de los derechos de grupos históricamente excluidos, anudado al territorio como espacio de configuración de vínculos y al cuerpo como primer territorio de paz. Tanto la gestión cultural comunitaria como la construcción de paz(es) son campos en continuo desarrollo, donde se esbozan posibilidades para construir territorialidades desde la horizontalidad, la colaboración, el diálogo y el reconocimiento del otro y de la otra como sujetos de derechos.

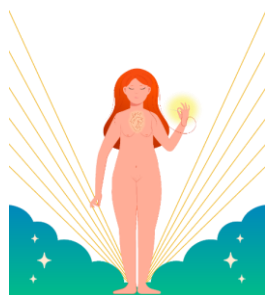


Fig. 17. Punto Cadeneta: el poder de la transformación.

Elaboración: Yuliana Montoya.

Conclusiones

En el ejercicio de construcción de memoria con mujeres víctimas del conflicto, el arte fue la posibilidad para muchas de ellas de sanar, al actuar como un dispositivo de sublimación del hecho victimizante desde su poder de simbolización. En clave del primer objetivo, la identificación de los procesos artísticos permitió reconocer una línea de sentido transversal: el territorio, como espacio de relacionamiento y construcción de comunidad, y el cuerpo como territorio. Las técnicas fueron determinantes: la pintura para el mural y la escultura experimental posibilitaron la reflexión sobre el territorio como espacio de vínculos, mientras que el bordado para los autorretratos llevó a las mujeres a ver el cuerpo como ese primer territorio que se debe sanar y reconocer.

Las configuraciones artísticas resultantes se convirtieron en productos Altavoz (Casacuberta et al) que hacen visible la problemática que la comunidad quiere expresar, a través de la incidencia y la exigencia ante funcionarios públicos. El arte actuó como catalizador para detonar la palabra, la juntanza y la empatía, anudando las voces individuales para dar paso a la voz colectiva. Otro elemento central es que la gestión cultural comunitaria se trata de procesos de autogestión donde confluye la gestión con la gestación: la acción de engendrar y parir una idea para la vida cultural, a la que se suman la labor del facilitador como mediador y la recuperación de la memoria para la acción social (Gaborit), situada en una línea de tiempo que va del hecho victimizante en el pasado al reconocimiento en el presente y a la proyección hacia el futuro.

Así pues, la gestión cultural comunitaria, desde su carácter político y ético donde la comunidad es protagonista (Mariscal Orozco y Guerra Veas): comunidades que se tejen alrededor de prácticas que posibilitan la palabra y el intercambio de saberes, lo que se traduce en el buen vivir. Finalmente, la sistematización es un ejercicio que se sigue construyendo: desde 2021 la entidad avanza en circular el conocimiento con otros públicos, expandiendo la intencionalidad de las obras a nuevos territorios. En esa línea, el horizonte que hoy moviliza al Taller Creativo Lateralus es la

consolidación de una sede propia y una escuela de artes en Medellín, como apuesta de vida que dé arraigo territorial a estos procesos: un espacio estable de formación, creación y encuentro que perpetúe la convicción que ha sostenido a la entidad durante más de una década, que el arte construye comunidad y que la suma de voluntades es la posibilidad genuina de construir tejido social y de seguir sembrando paz en el territorio.

Fuentes referenciadas

- Agamben, Giorgio. “¿Qué es un dispositivo?” *Sociológica* Vol. 26, núm. 73, 2011, pp. 249-264.
- Casacuberta, David, et al, coords. *Acción cultural y desarrollo comunitario*. Editorial GRAÓ, 2011. Impreso.
- Congreso de la República de Colombia. Ley 1448 de 2011. *Por la cual se dictan medidas de atención, asistencia y reparación integral a las víctimas del conflicto armado interno*. 2011.
- Gaborit, Mauricio. “Memoria histórica: revertir la historia desde las víctimas.” *ECA. Estudios Centroamericanos*, Vol. 61, 2006, pp. 663-684.
- Galeano, Eumelia. *Estrategias de investigación social cualitativa. El giro en la mirada*. La Carreta Editores, 2012. Impreso.
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Trad. de Inés Sancho-Arroyo. Pressas Universitarias de Zaragoza, 2004. Impreso.
- Jara, Oscar. *La sistematización de experiencias: práctica y teoría para otros mundos posibles*. CINDE, 2018. Impreso.
- Licon Calpe, Winston. “La gestión cultural... ¿Y eso cómo se come?” *Observatorio Cultural*, Universidad de Guadalajara, 1997.
- Mariscal Orozco, José Luis y Rodrigo A. Guerra Veas. “Acción política y ética en la gestión cultural comunitaria.” Universidad de Guadalajara, 2021, pp. 13-34.
- Martinell Sempere, Alfons. *La gestión cultural: singularidad profesional y perspectivas de futuro*. Universitat de Girona, 2001. Impreso.
- Ruiz Botero, Luz Dary. “A propósito de las paz-es como construcción colectiva.” *Fondo Editorial Remington e Institución Universitaria*. Colegio Mayor de Antioquia, 2020, pp. 267-272.
- Sandoval-Forero, Eduardo A. y José J. Capera Figueroa. “Una mirada anti-hegemónica y descolonizadora de los estudios de paz en Nuestra América.” Editorial Abierta FAIA, 2020, pp. 19-50.
- Torres Carrillo, Alfonso. *El retorno a la comunidad: problemas, debates y desafíos de vivir juntos*. El Búho, 2013. Impreso.

Vásquez Arenas, G. “La paz en Colombia: interpelaciones desde las pazes decoloniales e interculturales.” Editorial Abierta FAIA, 2020, pp. 88-118.

Investigación creación y mediación artística: el kintsugi pictórico en la resignificación de fracturas emocionales femeninas

Ana Isabel Pérez Gavilán Ávila y Rosa María Ayala Nevares

La fundamentación teórica de este estudio se erige sobre la intersección de tres ejes: la investigación-creación, la mediación artística y la resignificación. Todo ello alrededor del *kintsugi*, técnica japonesa que repara piezas de cerámica rota, resaltando las grietas con oro. Es una metáfora de resiliencia ya que, en lugar de ocultar las fracturas, las transforma en valores estético y simbólico. Esta filosofía ha sido descrita como “el arte de aceptar el daño”: las cicatrices no se borran, se convierten en parte de la historia y se dignifican. Humanamente, el kintsugi recuerda que las heridas emocionales pueden ser resignificadas, se fortalecen y abren posibilidades a un nuevo comienzo, por eso más allá de lo artístico se utiliza como un medio metafórico en el campo psicológico y en la mediación social.

Antecedentes

Este proyecto de investigación creación surge de una realidad social y emocional apremiante en la región de Saltillo, donde se identificó a un grupo de trece mujeres adultas sometidas a roles de género restrictivos y condiciones de estrés que limitaban su capacidad de expresión emocional (Ayala). En este contexto, se utilizó la filosofía del kintsugi para guiar el proceso de investigación creación (Alba y Buenaventura) presentada más allá de una técnica, como una metáfora de transformación con perspectiva de género que ha sido explorado previamente por diversos artistas y gestores en el ámbito social.

Dentro del arte contemporáneo, el kintsugi se ha utilizado tanto en la producción individual como con un sentido comunitario en diferentes contextos. En el primer caso, la inglesa Charlotte Bailey desarrolló en el 2016 la serie “Kintsugi Vases”; ella repara cerámicas con oro y puntadas

de bordado, resaltando la fragilidad y la historia de cada pieza. Su propuesta honra la memoria donde los objetos se convierten en piezas escultóricas. En el segundo, el uso del kintsugi como herramienta de intervención social ha sido explorado por figuras como la artista coreana Yee Sookyung, quien en su serie *Translated Vase* utiliza fragmentos de cerámica desechada por considerarse de baja calidad, para crear nuevas formas, simbolizando la belleza en la imperfección y la reconstrucción de la memoria. Asimismo, en proyectos de gestión cultural comunitaria, se pueden observar paralelismos con las intervenciones de la artista británica Rachel Sussman, quien ha aplicado la filosofía de la reparación en espacios urbanos fracturados, o el trabajo terapéutico-artístico de la fundación *Kintsugi Hope* en el Reino Unido, que utiliza la metáfora para el apoyo de la salud mental.

En el contexto latinoamericano, la mediación artística y la resignificación han servido en procesos de reparación del tejido social con el trabajo del “Arte para reconstruir” (Arias Cardona et al.), que reunió a civiles, militares retirados y excombatientes en Colombia a partir de la reparación de cerámicas con kintsugi, reflexionando sobre la reconstrucción colectiva. Estos referentes sustentan la validez de utilizar la plástica como un vehículo de sanación colectiva y sitúan esta investigación en un diálogo contemporáneo sobre el arte como agente de cambio social.

Marco teórico

Comprendemos la investigación creación como un proceso de producción de conocimiento que no separa la práctica artística de la reflexión teórica, enfocada en este caso a la transformación personal de las participantes; es un ejercicio donde el acto de crear se convierte en la metodología misma de indagación, permitiendo que la obra y el proceso revelen verdades sobre la condición femenina que quedan excluidas de la investigación científica tradicional. En este sentido, el objeto artístico es una materialización, signo y símbolo resultante y a la vez el motor de la búsqueda participativa y compartida.

De manera complementaria, la mediación artística actúa como el puente necesario entre la creación y la indagación de las participantes. Según Moreno, la mediación artística puede definirse como un modelo de

educación artística para la intervención social a través del arte. Abarca el diálogo y el trabajo común de activistas en el campo de la educación, la acción social y el arte, comprometidos en el empoderamiento de sujetos y grupos en dificultades, para promover el desarrollo comunitario. El arte actúa como mediador, como herramienta utilizada para los profesionales de la intervención social, a través de diferentes lenguajes artísticos e iniciativas culturales (Moreno).

Finalmente, el concepto de resignificación es el núcleo transformador del proyecto. Resignificar es volver a un punto de partida para generar un cambio, esto implica el reconocer un problema, reinterpretarlo y buscar posibilidades a nuevas soluciones, tanto en lo individual como en lo colectivo. Molina utiliza este término (RSG) usándolo en procesos de paz, justicia y reconstrucción comunitaria, para comprender y promover el cambio en relación con el proceso de transformación. Desde una perspectiva psicológica y cultural, resignificar implica otorgar un nuevo sentido a experiencias traumáticas o dolorosas del pasado. Al aplicar la técnica del kintsugi a las fracturas emocionales, la mediación artística permite que el sujeto deje de ver su herida como un estigma de debilidad y comience a interpretarla como una marca de fortaleza y experiencia. Así, la "cicatriz" dorada se convierte en un símbolo de valor, transformando la percepción de la propia identidad y permite una reintegración más consciente de sus capacidades, sin victimizarse, y sus posibilidades en su entorno social y personal.

El taller "Hoja de oro"

El objetivo del taller colectivo con mujeres en Saltillo fue validar la práctica artística del kintsugi pictórico como una herramienta de gestión cultural para facilitar la resignificación de heridas emocionales elegidas por cada una de las participantes. El propósito del taller se alineó a fines de la gestión cultural, al ser un proyecto en el marco de la Maestría en Promoción y Desarrollo Cultural de la Universidad Autónoma de Coahuila (Ayala), México.

Se realizó una intervención con mujeres adultas vendedoras, lo cual marcaba como característica común su capacidad de resiliencia y al mismo tiempo un alto nivel de contención emocional, incluso en algunos casos, depresión leve. Las edades variaron de 20 a 65 años, así como su estado civil, pero al ser invitadas todas expresaron su interés por participar en talleres artísticos que les permitieran avanzar en su desarrollo personal. En la selección de participantes también se utilizó el método de bola de nieve, considerando los síntomas antes mencionados y la disposición de colaborar de manera colectiva y con la intención de crear un espacio de expresión a través de la práctica pictórica para vivir una experiencia transformadora por medio del arte.

Denominado “Hoja de oro” a partir del kintsugi, la práctica se llevó a cabo en varias sesiones en el taller de la artista Rosy Ayala en Saltillo, Coahuila, con dinámicas facilitadas por la mediadora para llegar al testimonio gráfico-plástico, producto final en un soporte bidimensional de 40 x 30 cm, el cual permitiera construir nuevas miradas sobre sí mismas.

La metodología de investigación partió de un análisis de la salud emocional de las mujeres por la multiplicidad de roles que cumplen y que introyectan con autoexigencia, así como acontecimientos de violencia que viven, todo lo cual deriva en carga emocional, trastornos de ansiedad, alteración en el ciclo del sueño, estrés, traumas, liderazgo negativo, actitudes agresivas, problemas de salud, problemas familiares, entre otros (ENDIREH).

La OMS define la salud mental como el bienestar que permite afrontar el estrés, desarrollar habilidades y vivir en comunidad. En México, día con día las mujeres enfrentan síntomas de cansancio, depresión, ansiedad y estrés. La depresión es una causa principal de discapacidad en mujeres. En Coahuila, la Encuesta Nacional de Hogares (ENDIREH) reportó que 46 % de la población declaró haber sufrido algún episodio de depresión. Se considera importante que las mujeres sean capaces de mantener un equilibrio emocional y una salud mental más estable; esto mantiene relaciones más sanas, mayor efectividad en situaciones de estrés, laborales, familiares, sociales, y por ende le permite contar con una mejor gestión emocional.

Las actividades del taller comprendieron una primera charla de acercamiento y la aplicación de un cuestionario de entrada para obtener datos personales y sobre la salud mental de las participantes. Después se inició con la dinámica del tejido de red, en un jardín exterior, como rompe-hielo en círculo, para que se presentaran. Las mujeres realizaron un tejido con estambre, donde cada una lanzaba la bola y expresa cualidades y defectos, de manera que adquirieran confianza con el grupo; surgió una sinergia entre las colaboradoras que les permitió fluir y conectar con sus pares. Para el cierre, reflexionaron acerca de lo compartido y observaron la red tejida por ellas.

De nuevo en el interior del taller, se dio la explicación de la filosofía del kintsugi: cómo surgió y su significado. También se comentó sobre la técnica original y cómo diferentes artistas la han hecho suya para crear una variedad de participaciones e intervenciones con diferentes recursos, materiales y herramientas. Después, la artista mediadora dio a conocer los recursos y materiales que se manejarían en el taller y su adaptación a una superficie bidimensional.

Se procedió a preparar el papel con una imprimatura para darle grosor, dando paso a la siguiente dinámica: el testimonio gráfico. Se guio a las mujeres con respiraciones de relajación acompañadas de música relajante para abordar libremente la experiencia que las fracturó interiormente. La idea fue traer a la mente esa experiencia, aceptarla y escribir sobre el papel antes tratado las respuestas personales a las siguientes preguntas: ¿Cómo te sentiste?, ¿Quién estuvo ahí?, ¿Qué edad tenías? ¿Qué fue lo que pasó?

Una vez concluida la escritura, se procedió a romper el papel cuyo quiebre resignificaba aquella herida, dando gracias a dicha experiencia para llevarla a otro espacio, desde la aceptación y el reconocimiento. Entonces se inició la construcción de la obra plástica por medio de la selección de colores. Se ofrecieron tres ejemplos de técnicas para que cada participante eligiera cual trabajar. Al intervenir la pieza con pintura, las mujeres agradecían esa experiencia de forma consciente, en silencio y en positivo, para finalmente dejar las cicatrices de un pasado que jamás será borrado, pero sí reconstruido y resignificado.

Así mismo, la mediadora artística, tomando notas en su bitácora de campo, observaba directamente las situaciones para identificar cómo cada participante construía su proceso-pieza para resignificar sus emociones. Se compartían ideas, pensamientos y sentimientos de las participantes, algunas más empáticas que otras, sus formas de ver, de creer y de sentir. Es necesario considerar que muchas mujeres tienden a ocultar sus emociones, pero a menudo comunican sus sentimientos de forma no verbal. Esta comunicación se manifiesta en el tono de voz, y el lenguaje corporal. Por ello, se tomó como marco de referencia la Rueda de las Emociones desarrollada por Robert Plutchik (Morris), donde se describen ocho emociones básicas: temor, sorpresa, tristeza, repugnancia, enojo, expectativa, alegría y aceptación, mismas que generan 24 emociones compuestas. Al final se observó la incidencia del origen y cambio de algunas emociones, a partir de lo descrito por ellas mismas en el cuestionario final.

Como resultado del proceso del taller, se logró observar el cambio en las emociones, los gestos y el tono de voz de las participantes. De este modo, se genera una riqueza testimonial inmediata con conversaciones reflexivas y empáticas que impulsan la búsqueda de experiencias capaces de generar cambios significativos en el tejido social. Al momento del cierre las participantes, en un marco de respeto y confidencialidad, de manera voluntaria, comentaron su experiencia, destacando la vivencia que a cada una le ocasionó una fractura emocional y plasmó en su testimonio gráfico-plástico (ver fig. 18-21).





Fig. 18, 19, 20 y 21. Estructura del taller: testimonio gráfico, materiales, proceso plástico y resultado.

Muy valioso fue que aceptaron ser grabadas en un video testimonial al final, para el cual se solicitó el consentimiento de las presentes, considerando también los aspectos éticos de la investigación creación. Después de seis meses, se envió un post cuestionario para saber el alcance de la experiencia a mediano plazo.

Resultados y discusión

Se crearon un total de 13 piezas pictóricas con los testimonios gráficos y la experimentación plástica de las participantes. Las diferentes sesiones permitieron desarrollar sistemáticamente un proceso de apertura y confianza en las participantes y de libertad creativa para cumplir con el objetivo de resignificación emocional de experiencias traumáticas pasadas. En consecuencia, resignificar y dar un sentido práctico para crear una pieza pictórica que simboliza las creencias, lo imaginario, lo moral y la idea mental de cada participante, fue posible por medio de un intercambio de ideas, dinámicas, materiales, pigmentos, trazos y diferentes elementos que se hicieron evidentes durante el proceso creativo.

La palabra resignificar tomó mucho sentido: se creó un discurso más empático y las emociones expresadas pasaron de la herida, lo triste, lo trágico, el miedo, a algo mucho aceptable y positivo; además, ellas se dieron cuenta de quienes son gracias a las diferentes experiencias y fracturas que han vivido. Como resultado de esta colaboración, las mujeres expresaron sentirse en sintonía con las otras, desde una preocupación emocional personal y compartida, para interconectar y así reconstruir o resignificar esa experiencia que causó daño y dejó una cicatriz emocional.

A través de la mediación artística y de la resignificación, las participantes del taller pudieron reconstruir su experiencia emocional y encontrar posibilidades de sanación personal, reconociendo a mediano plazo, en el post cuestionario, la importancia de tomar acción sobre emociones reprimidas o que creían olvidadas. En ese sentido, el taller fue un detonante para procesos de auto reconocimiento y transformación más profundos. Por ello podemos concluir que el kintsugi, entendido como metáfora y práctica pictórica, ofrece a las mujeres un medio para reconocer sus fracturas, transformarlas y darles un nuevo valor simbólico.

En el contexto de esta investigación creación como parte de un proyecto de intervención cultural, el propósito artístico del kintsugi, vehículo filosófico, estético y expresivo, fue convertirse en una herramienta de transformación individual y social. Trucar la técnica cerámica en pintura permitió convertirla en una herramienta alterna para un proceso creativo, donde las mujeres fueron capaces de expresar y reconocer, por medio del color, de trazos y líneas, sus vivencias emocionales de una forma libre.

Los valores estéticos de la obra resultante no fueron el foco del taller, ya que se trataba de mujeres que no contaban con experiencia en técnicas artísticas; lo importante era llevarlas por un proceso de autoexploración personal y plástica para convertirla en una metáfora de la luz que puede iluminar sus fracturas al incorporar pintura dorada que sella las grietas y roturas. Además, se buscó realizar un modelo replicable para el futuro con poblaciones diversas por medio de instrumentos como los pre y post cuestionarios y la bitácora.

Las decisiones que se tomaron desde la planeación, a partir de la experiencia artística de la mediadora, permitieron elegir los materiales idóneos para personas que no han aprendido el lenguaje artístico de la pintura; incluso se decidió trabajar de manera bidimensional, adaptando la técnica del kintsugi que tradicionalmente se realiza con pedazos de cerámica que se unen con oro fundido. A través de la mediación, la facilitadora cuidó de no imponer una visión estética ni presentar ejemplos acabados para no condicionar los resultados, sino acompañar a las participantes en un proceso de descubrimiento de sus capacidades expresivas y reflexivas. Se buscó crear un espacio de confianza y seguridad para dejar en total libertad lo que les nacía compartir.

El diseño de esta propuesta, con la metodología sistemática de investigación creación, con perspectiva de género e instrumentos adecuados para su réplica, se podría adecuar a diferentes contextos, grupos sociales y comunidades, como una experiencia artística que genere un sentimiento de bienestar y permita contemplar una cicatriz emocional de manera distinta, para que repercuta en el auto reconocimiento de las personas, tanto en las que realizan el trabajo, las que reciben el mensaje al percibir la obra

final, como las que se involucran y ven más allá del proceso en la pieza terminada.

En suma, la mediación artística con perspectiva de género se erige como un dispositivo esencial en proyectos de investigación creación que apuestan por la reparación simbólica y la cohesión social. La praxis del mediador debe facilitar el diálogo, prever las situaciones y diseñar con decisiones que sostengan el andamiaje ético y estético necesario para alcanzar los objetivos de la gestión cultural. Bajo esta premisa, el kintsugi pictórico trasciende la técnica para convertirse en una metáfora de resiliencia: un proceso donde las participantes, al habitar la belleza de sus propias cicatrices, se reencuentran como sujetos políticos, libres y con un horizonte de posibilidades expandido.

Fuentes referenciadas

- Alba, Gabriel y Juan Guillermo Buenaventura. "Cruce de caminos. Un estado del arte de la investigación-creación". *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, no. 79, 2020, pp. 21-49, <https://doi.org/10.18682/cdc.vi79.3675>.
- Arias Cardona, Beatriz Elena, Alejandra Pinto González y Ana María Velásquez Góez. *Resignificar el presente, desde la sanación del pasado: Una perspectiva desde las representaciones sociales y el interaccionismo simbólico*. 2020. Tecnológico de Antioquia I. U., trabajo de pregrado. *Repositorio Institucional TdeA*, <https://dspace.tdea.edu.co/handle/tdea/1201>
- Ayala Nevares, Rosa María *El kintsugi en su representación pictórica como herramienta de resignificación emocional en mujeres adultas en Saltillo, Coahuila*. 2025. Universidad Autónoma de Coahuila, tesis de maestría.
- INEGI. *Encuesta Nacional sobre la Dinámica de las Relaciones en los Hogares*. 2021. <https://www.inegi.org.mx/app/buscador/default.html?q=censo+2020>
- Molina Valencia, Nelson. "Discusiones acerca de la resignificación y conceptos asociados". *Revista MEC-EDUPAZ*, no. 3, septiembre 2012-marzo 2013, pp. 39-63. UNAM, <https://www.revistas.unam.mx/index.php/mec-edupaz/article/view/36423>.
- Moreno González, Ascensión. *La mediación artística: arte para la transformación social, la inclusión y el desarrollo comunitario*. Octaedro, 2016. Impreso.
- Morris, Charles G. y Albert A. Maistro. *Introducción a la Psicología*. 12ª ed., Pearson Educación, 2005. Impreso.
- Santini, Céline. *Kintsugi: el arte de la resiliencia*. Libros Cúpula, 2019. Impreso.
- Universidad de Chile. *Mentes-afectivas: el lugar de las emociones*. Facultad de Filosofía y Humanidades, 2023, <https://filosofia.uchile.cl/noticias/204899/mentes-afectivas-el-lugar-de-las-emociones>.

Autoras y autores

Juan Fernando Álzate Londoño

Músico, investigador y educador colombiano interesado en etnomusicología y musicología computacional. Licenciado en Música por la Universidad de Antioquia, actualmente adelanta una Maestría en Antropología en la misma institución, donde ha desarrollado una trayectoria investigativa continua desde 2017 vinculada al Grupo de Investigación Músicas Regionales. Su trabajo articula la investigación académica (con publicaciones en revistas especializadas y participación en proyectos del Fraunhofer Institute y la Universidad de Antioquia) con la creación artística y el acompañamiento a comunidades campesinas, indígenas y urbanas en Colombia. Intérprete de clarinete, flauta, quena, saxofón, piano, violín y cuatro, es cofundador del proyecto musical La Chirinuera. Correo: Juan.alzate30@udea.edu.co ORCID: 0009-0001-9844-1108

Rosa María Ayala Nevares

Maestra en Promoción y Desarrollo Cultural y Licenciada en Artes Plásticas por la Universidad Autónoma de Coahuila. Es artista y docente con más de 30 años de trayectoria en pintura, escultura, cerámica y arte terapia. Ha participado en más de 100 exposiciones colectivas en México e Italia, y cuenta con tres exposiciones individuales en Saltillo. En 2022 recibió el Premio de Mujer Universitaria y fue organizadora de la OCRA Muestra Nacional de Arte Contemporáneo en Coahuila (2019). Actualmente dirige *Rosy Ayala Arte – Punto Arte Estudio y Galería* y es docente en el Colegio North Hill de Saltillo, promoviendo la creatividad, el desarrollo integral y el empoderamiento de mujeres a través del arte. Ha colaborado con fundaciones en talleres sobre equidad de género y atención a niñas, niños y adolescentes, así como en programas de acompañamiento a mujeres víctimas de violencia. Correo: nevares23@yahoo.com
ORCID: 0009-0008-2395-7741

Diana Anabel Fuentes González

Maestra en Promoción y Difusión Cultural y Licenciada en Artes Plásticas. Su formación se complementa con diplomados y cursos en arte contemporáneo, gestión cultural y pedagogía, lo que refleja una actualización constante. En el ámbito artístico, mantiene una presencia sostenida en exposiciones individuales y colectivas, con participación en cerca de cien muestras en México y el extranjero. Su obra, centrada en la escultura cerámica, ha sido reconocida en certámenes nacionales e internacionales, evidenciando solidez técnica y una propuesta

M. Hickman Iglesias y J. L. Mariscal Orozco

estética consolidada. Asimismo, sus residencias en Italia y España han fortalecido la proyección internacional de su trabajo. Desde finales de los años ochenta, desarrolla una labor docente en diversas instituciones, impartiendo asignaturas de dibujo, escultura e historia del arte. Este perfil integra creación y enseñanza, consolidándose como una figura relevante en su contexto cultural. Correo:

d.fuentes.gonzalez@uadec.edu.mx

ORCID: 0009-0002-0418-1112

Catalina Gil García Galindo

Pianista y docente. Licenciada en Economía por la Universidad de Guadalajara, donde actualmente cursa la Maestría en Gestión de la Cultura. Su línea de investigación se centra en los sistemas de producción cultural. Es profesora de piano del Departamento de Música de la Universidad de Guadalajara (formación clásica-especializante) y del Instituto Cultural de Asistencia Social del Sistema DIF Guadalajara (formación para adultos mayores y personas con discapacidad), articulando la enseñanza musical con una perspectiva didáctica situada. Paralelamente, mantiene una práctica artística activa en eventos públicos y privados, y participa en procesos de formación, organización y mediación cultural. Correo:

catalina.garcia@academicos.udg.mx

ORCID: [0009-0000-8143-3745](https://orcid.org/0009-0000-8143-3745)

Luis Gabriel Hernández Valencia

Doctor en Ciencias Sociales por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social Occidente, México. Profesor investigador y coordinador de la Licenciatura en Gestión Cultural del Centro Universitario de Guadalajara de la Universidad de Guadalajara. Líneas de investigación: Gestión cultural; patrimonio; grupos indígenas y cultura popular. Miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNII) Nivel I. Correo: gabriel.hernandez@cugdl.udg.mx

gabriel.hernandez@cugdl.udg.mx

ORCID: 0000-0002-4906-2865

Andrés Felipe Holguín

Licenciado en Arte Dramático de la Universidad del Valle con más de 20 años de experiencia como actor, músico, titiritero, director, dramaturgo y pedagogo, así como en la gestión, producción y desarrollo de procesos de formación y creación con niñas, niños, adolescentes y jóvenes. Estudiante del Máster en Educación del carácter y Educación Emocional de la UNIR. Creador de la metodología de investigación creación “Musicales Criollos” Correo: info@teatrocazamascaras.org

info@teatrocazamascaras.org

ORCID: 0009-0004-0040-4168

Martha Hickman Iglesias

Bailarina, coreógrafa, docente, gestora e investigadora mexicana, quien desde hace treinta y ocho años se ha desarrollado en la danza contemporánea profesional. Maestra en Educación y Expresión para las Artes, y Doctora en Gestión de la Cultura por la Universidad de Guadalajara. Realizó estudios de posdoctorado acerca de “Audencias, públicos y espectadores” bajo la dirección del Dr. Jorge Dubatti, en el Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Ha participado en aproximadamente sesenta congresos y coloquios nacionales e internacionales; cuenta con veinte publicaciones de educación artística, gestión cultural y procesos creativos, y tres libros de investigación de la danza contemporánea y gestión cultural. Profesora de tiempo completo titular B con perfil PRODEP en la Universidad de Guadalajara. Miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores. Correo: marthahickman@gmail.com
ORCID: 0000-0002-0403-1678

Iván Tadeo Ireta Sánchez

Licenciado en Composición, Máster en Artes Digitales, Máster 2 en Música y Musicología. Doctor en Música y Doctor en Historia del Arte y Musicología. Sus líneas de investigación son la fenomenología de la improvisación libre y la investigación-creación. Actualmente es Profesor de Tiempo Completo en la Universidad Autónoma de Coahuila donde imparte docencia en los programas de Licenciatura en Música de Escuela Superior de Música; y en los programas de Posgrado de la Maestría en Artes y Diseño y Doctorado en Ciencias y Humanidades para el Desarrollo Interdisciplinario del Centro de Estudios e Investigaciones Interdisciplinarios. Es autor del libro “La Improvisación Libre en Solo: Una aproximación fenomenológica y una proposición de análisis” (UAdeC, 2023). Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel-Candidato. Correo: ivan_ireta@uadec.edu.mx
ORCID: 0000-0001-9966-7785

José Luis Mariscal Orozco

Doctor en Antropología Social. Profesor investigador titular del Centro Universitario de Guadalajara de la Universidad de Guadalajara. Es nivel II del Sistema Nacional de Investigadores e Investigadoras. Líneas de investigación: gestión cultural, políticas culturales, patrimonio cultural, educación virtual. Correo electrónico: luis.mariscal@cugdl.udg.mx. ORCID: 0000-0001-6769-0761

Laura Paloma Monzón Rojas

Es investigadora, coreógrafa y docente con 19 años de trayectoria. Licenciada en Filosofía y Maestra en Artes (*Cum Laude*), actualmente es doctorante en el programa interinstitucional en Arte y Cultura Universidad de Guadalajara. Su investigación transdisciplinar vincula la fenomenología de la danza, la cognición corporeizada y las artes visuales. Ha sido beneficiaria del PECDA Guanajuato., artista invitada en Nueva York, Colombia y España. Profesora en la Universidad de Guanajuato y miembro de la Red de Investigación en Danza en Colombia, su práctica articula creación, pedagogía y compromiso con la diversidad. Correo: lp.monzon@ugto.mx
ORCID: 0009-0005-3652-1830

Ana Isabel Pérez-Gavilán Ávila

Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Binghamton, Nueva York y miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (México). Maestra en Museos y Licenciada en Historia del Arte por la Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Actualmente coordina la Maestría en Promoción y Desarrollo Cultural y es profesora-investigadora de la Universidad Autónoma de Coahuila con Perfil PRODEP. Es líder del Cuerpo Académico COAH-154 Cultura Visual del Centro de Estudios e Investigaciones Interdisciplinarios, UAdeC. Sus líneas de investigación comprenden la cultura visual, la gestión cultural y los imaginarios simbólicos. Es autora de varios libros sobre arte virreinal, moderno y contemporáneo en México, así como de artículos en publicaciones indizadas. Obtuvo la beca Fullbright para estudios doctorales y en 2023 recibió la medalla Manuel Ramos Arizpe por su trayectoria académica en la UAdeC. Es practicante y capacitadora de maestros de Kundalini Yoga desde 1996. Correo: ana_perez_gavilanavila@uadec.edu.mx ORCID: 0000-0002-6452-5442

Diana Patricia Torres Gutiérrez

Trabajadora social y magíster en Gestión Cultural con más de veinte años de trayectoria en gestión cultural comunitaria, artes plásticas y construcción de paz en el Valle de Aburrá. Dirige la Corporación Taller Creativo Lateralus, dedicada a la pedagogía artística, la memoria y el trabajo comunitario en varios municipios de Antioquia. Es docente en el ITM y la Universidad de Antioquia, donde acompaña formación, investigación y prácticas profesionales, además de liderar el Semillero Divergencias. Su trabajo investigativo y artístico se centra en la gestión cultural comunitaria, los enfoques cuerpo-territorio y las pedagogías artísticas. Ha desarrollado proyectos con instituciones como el Centro Nacional de Me-

moria Histórica y el Museo Casa de la Memoria. Como La Crespa Cultural, produce el video podcast Cultura en el Territorio y divulga la gestión cultural en redes sociales. Ha coordinado procesos de creación colectiva con mujeres sobrevivientes del conflicto armado, entre ellos Autorretratos de Verdad (2021) y Constructoras de Paz (2024–2025). Correo: dianatorresgutierrez@gmail.com
ORCID: 0009-0004-4379-6958

María del Carmen Valenzuela Gómez

Maestra en Gestión y Desarrollo Social por la Universidad de Guadalajara. Se ha desempeñado en ámbitos de la promoción y difusión cultural, así como en la organización de acciones educativas para el desarrollo social. Cuenta con diecinueve años de experiencia como diseñadora, docente y gestora de procesos académicos y administrativos de programas de formación a nivel superior en modalidad virtual. Participa en la gestión de redes de colaboración institucional a nivel nacional e internacionales en los ámbitos de la educación y el desarrollo sociocultural. Es profesora de tiempo completo en el Centro Universitario de Guadalajara. Actualmente se desempeña como jefa del Departamento de Arte, Cultura y Humanidades en el Centro Universitario de Guadalajara. Correo: car-men.valenzuela@cugdl.udg.mx
ORCID: 0000-0002-2463-9082

Karen Andrea Vásquez Puerta

Actriz y Magíster en Gestión Cultural con más de 20 años de experiencia en procesos de creación, producción, formación e investigación artística, específicamente en el teatro comunitario. Profesional de las ciencias sociales y educativas. Ha contado con la oportunidad de acompañar a distintas organizaciones en la formulación, planeación y ejecución de procesos artísticos y educativos dirigidos a la primera infancia, infancia y juventudes en los departamentos del Valle del Cauca, Cauca y Antioquia. Ganadora de la Beca de Investigación teatral “Escuchemos nuestras voces” del Ministerio de las Culturas 2021. Evaluadora de convocatorias públicas para las artes con diversas entidades del país. Correo: karenvasquezpuerta@gmail.com
ORCID: 0000-0002-0590-2180

Otras publicaciones de Argus-a:

Publicaciones de Argus-a en su sello ErosBooks:

Gladys Ilarregui

No en ese lugar

Mariana Roldán Suárez

Des-amparo

Aldo Dante Alvarado

Cartas desde el Oblicuo Lunar

Martín Giner

Tres escenarios improbables. Dramaturgia de humor

Gladys Ilarregui

El amarillo inaudito. Poemas a Ucrania

Gustavo Geirola

Dedicatorias

Sonetos y antisonetos

Gerardo González

Soave Libertate

Otras publicaciones de Argus-a:

Carlos María Alsina

La construcción actoral y sus diversas etapas

Frank Otero Luque

Lima, la bella

Frank Otero Luque
Bienvenidos a Macondo

Cipriano Argüello Pitt, José Castillo, Graciela Córdoba
Gustavo Geirola, Sandra Mangano
Charla entre teatristas (3)
Teatro, Performance, Praxis teatral

Cipriano Argüello Pitt, José Castillo, Graciela Córdoba
Gustavo Geirola, Sandra Mangano
Charla entre teatristas (2)
Teatro, Performance, Praxis teatral

Valeria Arévalos y Ayi Turzi
Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

Frank Otero Luque
Avatar y Este lado del Mundo

Claudia Cabrera Sánchez
Miradas desde el margen.
Disidencias culturales en prácticas performativas contemporáneas

Yanina Vidal
Nuestra Raza (1917):
Prensa e intelectualidad afrodescendiente en Uruguay

Eduarne Beltrán de Heredia
Conexiones del teatro chihuahuense: de la escena a la memoria

Mujer, voz y representación:
Fotografía y materiales alternativos en el mundo hispanohablante

Sergio Hernández
Crimen y castigo: los adolescentes ante el sistema penal.
Una aproximación psicoanalítica

Martha Hickman Iglesias
Visiones y experiencias
en la danza contemporánea de Guadalajara
Testimonios de agentes sociales de un campo artístico

Lizardo Herrera
Bajo el imperio del terror.
Militarización, drogas y muerte en el Ecuador

Cipriano Argüello Pitt, José Castillo, Graciela Córdoba
Gustavo Geirola, Sandra Mangano, Karla Rebolledo
Charla entre teatristas
Teatro, Performance, Praxis teatral

Paula Ansaldo María Fukelman Bettina Girotti
Teatro Independiente: grupos, espacios, prácticas

Claudia Andrea Castro
Artes, universidades y cárceles en Argentina

Gustavo Geirola
FREUD: del nombre, del origen, del 'gran hombre'
Ensayo conjetural

Eduardo De Paula, Henrique Bezerra de Souza,
Mara Leal y Wellington Menegaz
Errancias: prácticas artístico-pedagógicas, memorias, quehaceres y políticas

Alejandra Morales
Representación de lo femenino en el teatro chileno
Rearticulaciones

Alicia Montes
Literatura erótica, pornografía y paradoja

Gustavo Geirola
Lacanian Discourses and the Dramaturgies

Gustavo Geirola
Introducción a la praxis teatral.
Creatividad y psicoanálisis

María Cristina Ares
Evita mirada
Modos de ver a Eva Perón: las figuraciones literarias y visuales de su cuerpo
entre 1992 y 2019

Gustavo Geirola
Los discursos lacanianos y las dramaturgias

Eduardo R. Scarano (compilador)
Racionalidad política de las ciencias y de la tecnología.
Ensayos en homenaje a Ricardo J. Gómez

Virgen Gutiérrez
Con voz de mujer. Entrevistas

Alicia Montes y María Cristina Ares, compiladoras
Régimen escópico y experiencia. Figuraciones de la mirada y el cuerpo
en la literatura y las artes

Adriana Libonatti y Alicia Serna
De la calle al mundo
Recorridos, imágenes y sentidos en Fuerza Bruta

Laura López Fernández y Luis Mora-Ballesteros (Coords.)
Transgresiones en las letras iberoamericanas:
visiones del lenguaje poético

María Natacha Koss
Mitos y territorios teatrales

Mary Anne Junqueira
A toda vela
El viaje científico de los Estados Unidos:
U.S. Exploring Expedition (1838-1842)

Lyu Xiaoxiao
La fraseología de la alimentación y gastronomía en español.
Léxico y contenido metafórico

Gustavo Geirola
Grotowski soy yo.
Una lectura para la praxis teatral en tiempos de catástrofe

Frank Otero Luque
Lima, la bella: negociaciones entre lo criollo y lo chicha

Alicia Montes y María Cristina Ares, comps.
Cuerpo y violencia. De la inermidad a la heterotopía

Gustavo Geirola, comp.
Elocuencia del cuerpo. Ensayos en homenaje a Isabel Sarli

Lola Proaño Gómez
Poética, Política y Ruptura.
La Revolución Argentina (1966-73): experimento frustrado
De imposición liberal y “normalización” de la economía

Marcelo Donato
El telón de Picasso

Víctor Díaz Esteves y Rodolfo Hlousek Astudillo
Semblanzas y discursos de agrupaciones culturales
con bases territoriales en La Araucanía

Sandra Gasparini
Las horas nocturnas.
Diez lecturas sobre terror, fantástico y ciencia

Mario A. Rojas, editor
Joaquín Murrieta de Brígido Caro.
Un drama inédito del legendario bandido

Alicia Poderti
Casiopaea. Vivir en las redes. Ingeniería lingüística y ciber-espacio

Gustavo Geirola
Sueño Improvisación. Teatro. Ensayos sobre la praxis teatral

Jorge Rosas Godoy y Edith Cerda Osses
Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva.
Una perturbación sensible

Alicia Montes y María Cristina Ares
Política y estética de los cuerpos.
Distribución de lo sensible en la literatura y las artes visuales

Karina Mauro (Compiladora)
Artes y producción de conocimiento.
Experiencias de integración de las artes en la universidad

Jorge Poveda
La parergonalidad en el teatro. Deconstrucción del arte de la escena
como coeficiente de sus múltiples encuadramientos

Gustavo Geirola
El espacio regional del mundo de Hugo Foguet

Domingo Adame y Nicolás Núñez
Transteatro: Entre, a través y más allá del Teatro

Yaima Redonet Sánchez
Un día en el solar, expresión de la cubanidad de Alberto Alonso

Gustavo Geirola
Dramaturgia de frontera/ Dramaturgias del crimen.
A propósito de los teatristas del norte de México

Virgen Gutiérrez
Mujeres de entre mares. Entrevistas

Ileana Baeza Lope
Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano, abuela y lesbiana

Gustavo Geirola
Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)

Domingo Adame
Más allá de la gesticulación
Ensayos sobre teatro y cultura en México

Alicia Montes y María Cristina Ares (compiladoras)

Cuerpos presentes.

Figuracones de la muerte, la enfermedad, la anomalía y el sacrificio.

Lola Proaño Gómez y Lorena Verzero / Compiladoras y editoras

Perspectivas políticas de la escena latinoamericana. Diálogos en tiempo presente

Gustavo Geirola

Praxis teatral. Saberes y enseñanza. Reflexiones a partir del teatro argentino reciente

Alicia Montes

De los cuerpos travestis a los cuerpos zombis.

La carne como figura de la historia

Lola Proaño - Gustavo Geirola

¡Todo a Pulmón! Entrevistas a diez teatristas argentinos

Germán Pitta Bonilla

La nación y sus narrativas corporales. Fluctuaciones del cuerpo femenino en la novela sentimental uruguaya del siglo XIX (1880-1907)

Robert Simon

To A Nação, with Love: The Politics of Language through Angolan Poetry

Jorge Rosas Godoy

Poliexpresión o la des-integración de las formas en/ desde

La nueva novela de Juan Luis Martínez

María Elena Elmiger

DUELO: Íntimo. Privado. Público

María Fernández-Lamarque
*Espacios posmodernos en la literatura latinoamericana contemporánea:
Distopías y heterotopías*

Gabriela Abad
Escena y escenarios en la transferencia

Carlos María Alsina
*De Stanislavski a Brecht: las acciones físicas. Teoría y práctica de procedimientos
actuales de construcción teatral*

Áqis Núcleo de Pesquisas Sobre Processos de Criação Artística
Florianópolis
Falas sobre o coletivo. Entrevistas sobre teatro de grupo

Áqis Núcleo de Pesquisas Sobre Processos de Criação Artística
Florianópolis
Teatro e experiências do real (Quatro Estudos)

Gustavo Geirola
El oriente deseado. Aproximación lacaniana a Rubén Darío.

Gustavo Geirola
*Arte y oficio del director teatral en América Latina
Tomo I: México y Perú*

Gustavo Geirola
*Arte y oficio del director teatral en América Latina
Tomo II: Argentina, Chile, Paraguay y Uruguay*

Gustavo Geirola
*Arte y oficio del director teatral en América Latina
Tomo III: Colombia y Venezuela*

Gustavo Geirola
Arte y oficio del director teatral en América Latina
Tomo IV: Bolivia, Brasil y Ecuador

Gustavo Geirola
Arte y oficio del director teatral en América Latina
Tomo V: Centroamérica y Estados Unidos

Gustavo Geirola
Arte y oficio del director teatral en América Latina
Tomo VI: Cuba, Puerto Rico y República Dominicana

Gustavo Geirola
Ensayo teatral, actuación y puesta en escena.
Notas introductorias sobre psicoanálisis y praxis teatral

Argus-a
Artes y Humanidades / Arts and Humanities
Los Ángeles – Buenos Aires
2026
