



Córima, Revista de Investigación en Gestión Cultural

ISSN electrónico: 2448-7694

Universidad de Guadalajara

Centro Universitario de Guadalajara

México corima@cugdl.udg.mx

Año 11, Número 21, julio-diciembre de 2026

**El hacer manual como lenguaje artístico para el empoderamiento
y la identidad: gestión cultural autónoma desde Bermellón
Espacio Creativo**

**Manual craft as an artistic language for empowerment and
identity: autonomous cultural management from Bermellón
Creative Space**

Carlos Andrés Vidal Martínez¹

Corporación Universitaria Minuto de Dios

DOI: <https://doi.org/10.32870/cor.a11n21.7532>

¹ Artista visual, magíster en Ciencias de la Educación e investigador cuya obra entrelaza el arte, la pedagogía y la comunicación. Desde una perspectiva humanista y sentipensante, explora la memoria, los derechos humanos y la transformación social. Sus narrativas visuales y procesos de creación comunitaria dialogan directamente con las realidades del territorio. Con más de diecisiete años de trayectoria, articula la docencia universitaria, la gestión cultural y la práctica artística. Su labor se centra en la visualidad situada y las pedagogías críticas. ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-2680-9376>. Email: carlosvidalphoto@gmail.com.

Resumen

El objetivo de este ensayo es analizar cómo la iniciativa Bermellón Espacio Creativo configura una práctica de gestión cultural autónoma mediante el hacer manual. La metodología empleada es la investigación basada en las artes (IBA), con observación participante y testimonios de 32 personas en talleres itinerantes realizados en Cali, Colombia (2023-2025). Los resultados indican que la encuadernación y el grabado de sellos actúan como dispositivos de autorrepresentación que desafían las jerarquías del conocimiento formal. Se concluye que el oficio artesanal, gestionado desde la independencia, promueve el empoderamiento y la identidad, consolidándose como un modelo de gestión cultural sensible y transformador en contextos locales.

Palabras clave: gestión cultural, educación no formal, artesanía, identidad cultural, autogestión.

Abstract

The objective of this essay is to analyze how the Bermellón Espacio Creativo initiative configures an autonomous cultural management practice through manual making. The methodology used is Arts-Based Research (ABR), featuring participant observation and testimonies from 32 people in itinerant workshops held in Cali, Colombia (2023-2025). The results indicate that bookbinding and stamp engraving act as self-representation devices that challenge formal knowledge hierarchies. It is concluded that artisanal craft, managed independently, promotes empowerment and identity, consolidating itself as a model of sensitive and transformative cultural management in local contexts.

Keywords: Cultural management, Non-formal education, Handicrafts, Cultural identity, Self-management.

Introducción

La gestión cultural contemporánea se enfrenta al reto de validar prácticas que ocurren en las periferias de la institucionalidad. Bermellón Espacio Creativo surge en Cali, Colombia, como una respuesta autónoma a la jerarquía epistémica que privilegia lo verbal sobre lo corpóreo. Este ensayo reflexiona sobre cómo el taller de artes y oficios, entendido como un laboratorio de educación no formal, permite una gestión del saber sensible que trasciende la lógica instrumental del mercado.

Bermellón Espacio Creativo: contexto, configuración y público objetivo

Fundado en octubre de 2022 por Carlos Andrés Vidal Martínez (artista visual y educador) y Carmen Viviana Matituy Agudelo (artista plástica y educadora), Bermellón Espacio Creativo se configura como un laboratorio artístico y pedagógico de gestión cultural autónoma en Cali, Colombia. La iniciativa surge de la convergencia entre la investigación en prácticas manuales y la experiencia profesional en artes visuales y educación, consolidándose como un espacio de experimentación material y reflexión crítica. Su configuración operativa se centra en técnicas como la encuadernación artesanal, la serigrafía, la estampación en diversos soportes y la fotografía, las cuales se entrelazan con la producción de objetos (como libretas encuadernadas a mano) y la oferta de talleres y experiencias formativas en artes, oficios y expresión visual.

Desde una perspectiva ética, estética y política, Bermellón propone una pedagogía alternativa fundamentada en el enfoque senti-pensante, un

modelo que prioriza la sensibilidad, el trabajo manual y el pensamiento crítico como vías para el fortalecimiento de la autonomía expresiva y el vínculo consciente con el entorno. Esta aproximación desmonta la dicotomía tradicional entre razón y emoción, entendiendo el proceso creativo como un acto de conocimiento incorporado en el que el hacer y el reflexionar ocurren simultáneamente. La iniciativa articula explícitamente arte, educación y transformación social, y opera no como un centro de formación técnica convencional, sino como un dispositivo de acompañamiento que valora la trayectoria subjetiva de cada participante y promueve la creación colaborativa como práctica de ciudadanía cultural.

El público objetivo de Bermellón es diverso e intencionalmente transversal. Aunque convoca principalmente a jóvenes, educadores y comunidades locales interesadas en procesos de creación colectiva, su alcance abarca un espectro etario amplio (de 14 a 45 años) que incluye docentes, artistas emergentes, estudiantes y personas en búsqueda de espacios de expresión no institucionalizados. No se exigen prerequisites académicos ni se prometen certificaciones oficiales; el acceso se garantiza mediante convocatorias abiertas y dinámicas horizontales que priorizan el encuentro humano sobre la meritocracia académica. Esta configuración permite que el espacio funcione como un laboratorio vivo de gestión cultural situada, donde la autogestión, la itinerancia y la pedagogía del cuidado se consolidan como ejes estructurantes de una práctica cultural emancipadora.

Sustento teórico

El sustento teórico de este ensayo se articula en torno a dos ejes interdependientes que fundamentan críticamente la propuesta de Bermellón Espacio Creativo como práctica de gestión cultural

transformadora: la inteligencia de la mano y la gestión cultural desde la autonomía y la pedagogía de la mirada. Estos pilares conceptuales operan en diálogo constante para desmontar jerarquías epistémicas tradicionales que han subordinado el conocimiento manual a lo abstracto y la cultura institucionalizada a los procesos autónomos comunitarios. El primer eje recupera el valor cognitivo del hacer artesanal, proponiendo que la mano no es una mera ejecutora de órdenes cerebrales, sino un órgano de pensamiento que razona mediante la interacción táctil con los materiales; el segundo eje explica cómo estos saberes incorporados pueden organizarse pedagógicamente sin subordinarse a lógicas mercantiles o burocráticas, mediante estrategias de autogestión, itinerancia y educación no formal que democratizan el acceso a la creación. Juntos, estos marcos teóricos permiten comprender el taller artesanal no como un espacio de mera transmisión técnica, sino como un laboratorio ético donde la materialidad del gesto manual se entrelaza con la construcción de agencia estética, memoria colectiva y tejido social en contextos urbanos marcados por la precariedad y la fragmentación. A continuación, se desarrollan ambos ejes con sus respectivos fundamentos conceptuales y referentes teóricos.

La inteligencia de la mano

La comprensión del hacer manual como una forma de inteligencia superior constituye el núcleo epistemológico de este ensayo. Históricamente, la modernidad occidental ha operado bajo una dicotomía persistente que separa el trabajo intelectual del trabajo manual, otorgando al primero una jerarquía de superioridad vinculada a la abstracción y al segundo una categoría de mera ejecución técnica o mecánica. Esta división cartesiana, arraigada en la tradición filosófica europea desde el siglo XVII, ha permeado las estructuras educativas, laborales y culturales, relegando el

conocimiento incorporado a un estatus subalterno. Sin embargo, al analizar la gestión cultural desde el taller y el oficio, esta separación se revela como una falacia que ignora la complejidad del pensamiento material y de la cognición distribuida en el acto creativo. La inteligencia de la mano no es un mero reflejo de decisiones cerebrales previas, sino un modo autónomo de razonamiento que emerge en la interacción dinámica entre sujeto, herramienta y materia prima. Este paradigma exige una reconfiguración radical de los criterios que valoran el conocimiento en contextos académicos y culturales contemporáneos.

Richard Sennett (2008) argumenta, en *The Craftsman*, que el artesano representa una condición humana fundamental: la de la técnica comprometida. Para Sennett, la mano no es un instrumento pasivo que obedece órdenes del cerebro, sino que posee una capacidad de indagación propia, una inteligencia táctil que dialoga constantemente con el sistema nervioso central. Existe un bucle recursivo entre el pensamiento y el hacer, donde la resistencia física de los materiales, como la fibra del papel en la encuadernación o la dureza del linóleo en el tallado de sellos, obliga al sujeto a desarrollar una resolución de problemas que es, en esencia, intelectual y situada.

La inteligencia de la mano se manifiesta cuando el individuo aprende a calibrar la presión del punzón, a sentir la veta del material con la yema de los dedos y a ajustar el gesto técnico en tiempo real ante imprevistos materiales. Este proceso no es una repetición vacía de protocolos estandarizados, sino una forma de conocimiento que se incorpora en el cuerpo mediante la práctica deliberada y reflexiva. Como señala Sennett (2008), el artesano desarrolla una “conciencia del gesto” que le permite anticipar resultados a partir de microvariaciones en la ejecución, una capacidad que trasciende la mera destreza motora para convertirse en un modo de comprensión del mundo.

Desde la perspectiva de la gestión cultural autónoma, este reconocimiento es profundamente político. Validar la inteligencia manual implica desafiar las estructuras epistémicas que definen qué tipo de conocimiento es legítimo en una sociedad volcada hacia lo digital y lo inmaterial. Tim Ingold (2013), en *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, propone que el hacer no es la imposición de una forma preconcebida sobre una materia inerte, sino un proceso de acompañamiento en el que artesano y material coevolucionan durante la producción.

El gestor cultural, actuando como facilitador en el taller, no entrega un saber acabado encapsulado en manuales técnicos, sino que invita a los participantes a participar en un flujo de materiales donde la creatividad emerge de la negociación constante con las propiedades físicas de lo que se trabaja. En Bermellón Espacio Creativo, esta noción se traduce en metodologías pedagógicas donde el participante no solo aprende a fabricar un objeto funcional, sino que aprende a pensar con la materia, desarrollando una sensibilidad hacia sus posibilidades expresivas y sus límites estructurales. Esta aproximación se alinea con lo que Varela et al. (1991) denominan "enacción": la idea de que el conocimiento no representa un mundo preexistente, sino que se constituye en la acción corporalizada del organismo en su entorno.

La relación entre el tacto y el aprendizaje profundo también ha sido explorada por Elliot Eisner (2002), quien sostiene, en *The Arts and the Creation of Mind*, que las artes enseñan que el juicio contextual es más importante que la aplicación rígida de reglas universales. En la encuadernación artesanal, por ejemplo, no existe una sola forma correcta de abordar la tensión del hilo en una costura copta; cada material, cada formato y cada intención estética demandan ajustes sutiles que solo pueden resolverse mediante un juicio estético y funcional desarrollado en

la práctica. Cada participante debe aprender a leer las señales que emite el material: el estiramiento del hilo, la resistencia del papel, la alineación de las guardas.

Esta capacidad de juzgar sin depender de una norma externa es una de las competencias más críticas que la gestión cultural puede fomentar: la autonomía del sujeto para tomar decisiones creativas fundamentadas en la experiencia sensible. Eisner (2002) enfatiza que este tipo de aprendizaje no puede reducirse a competencias medibles mediante evaluaciones estandarizadas, pues su valor reside precisamente en su carácter situado y no transferible.

Además, la inteligencia de la mano está intrínsecamente ligada a la memoria corporal y a la construcción identitaria. Juhani Pallasmaa (2012), en *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, afirma que la mano es el mediador privilegiado entre la mente y el mundo material. Al crear un sello personal o coser un cuadernillo con puntadas visibles, el individuo proyecta su mundo interno en un soporte físico que conserva la huella de su gesto. Esta exteriorización permite que el conocimiento deje de ser una abstracción conceptual y se convierta en una huella tangible que puede ser revisitada, reinterpretada y compartida.

En el contexto colombiano, donde la memoria colectiva suele estar fragmentada por décadas de conflicto armado y precariedad socioeconómica, el acto de construir un objeto con las manos se convierte en un ejercicio de reparación simbólica y reconstitución subjetiva. La mano que crea es una mano que reclama agencia sobre su propia realidad, que transforma la pasividad impuesta por contextos adversos en una capacidad activa de configuración del entorno. Como observa Low (2013) en estudios sobre espacio y memoria, los objetos hechos a mano funcionan como anclajes materiales de narrativas personales que resisten la homogeneización cultural impuesta por lógicas mercantiles globales.

La gestión cultural debe, por tanto, alejarse de la visión reduccionista de la cultura como un evento de consumo espectacular para entenderla como una práctica cotidiana de producción de sentido. El taller de artes y oficios funciona como un laboratorio de resistencia ética donde el proceso artesanal se contrapone deliberadamente a la urgencia productivista del mercado capitalista. Al dedicar horas a la costura minuciosa de una libreta o al tallado meticuloso de un símbolo personal, el participante habita un tiempo distinto: un tiempo dilatado, reflexivo, donde el valor se mide por la profundidad de la experiencia y no por la velocidad de entrega.

Este tiempo del oficio es lo que permite la emergencia de una conciencia crítica respecto a los ritmos impuestos por la sociedad contemporánea. Como señala Karen Barad (2007), desde el realismo agencial en *Meeting the Universe Halfway*, no somos entes separados del mundo que observamos, sino que estamos ontológicamente entrelazados con él mediante prácticas materiales-discursivas. La inteligencia de la mano es la demostración física y vivencial de ese entrelazamiento; cada gesto manual reconfigura simultáneamente al sujeto y al objeto en una intracción que desdibuja los límites entre productor y producto.

En conclusión, situar la inteligencia de la mano como eje del sustento teórico permite entender la gestión cultural no como una administración burocrática de recursos, sino como una pedagogía del cuidado y de la sensibilidad material. El hacer manual es un lenguaje artístico no verbal que permite el empoderamiento porque devuelve al individuo la confianza en su capacidad de transformar concretamente su entorno. Validar este saber incorporado en el ámbito académico y cultural es un paso necesario para construir una gestión que sea verdaderamente inclusiva, diversa y arraigada en la experiencia humana concreta.

Como propone Sennett (2008), en un mundo saturado de abstracciones digitales, recuperar la inteligencia de la mano no es un acto nostálgico,

sino una estrategia ética para rehumanizar nuestras relaciones con los objetos, con los otros y con nosotros mismos. La mano que crea no solo produce objetos; produce sujetos capaces de imaginar y construir mundos alternativos desde la materialidad misma de la existencia.

La gestión cultural desde la autonomía y la pedagogía de la mirada

La gestión cultural en el contexto latinoamericano contemporáneo ha transitado de un modelo centrado en la administración de instituciones estatales hacia una práctica expandida que reconoce la agencia transformadora de los procesos comunitarios y autónomos. En este escenario, la iniciativa de Bermellón Espacio Creativo no debe entenderse simplemente como una oferta de talleres técnicos de encuadernación o serigrafía, sino como un ejercicio de gestión cultural crítica que opera en las fisuras de la educación formal y del mercado artístico hegemónico.

Gestionar la cultura desde el hacer manual implica, fundamentalmente, gestionar las condiciones materiales, simbólicas y relacionales para que la identidad y el empoderamiento emerjan a través de lenguajes no verbales y prácticas corporalizadas. Esta aproximación reconfigura el rol del gestor cultural: ya no es un administrador de recursos o programador de eventos, sino un tejedor de contextos donde la creatividad se despliega como derecho fundamental y no como privilegio especializado.

Un pilar fundamental de esta perspectiva es la educación no formal como dispositivo de transformación social y subjetiva. A diferencia de las instituciones académicas que suelen priorizar la certificación estandarizada y la transmisión vertical de saberes, la gestión cultural autónoma reivindica el espacio del taller como un lugar de encuentro horizontal donde el aprendizaje es procesual, situado y coconstruido. Esta forma de gestión se alinea con lo que Dussel y Gutiérrez (2006)

denominan pedagogía de la mirada, un enfoque que entiende la educación visual no como adquisición de competencias técnicas aisladas, sino como desarrollo de una sensibilidad crítica hacia los modos en que se construyen y naturalizan las representaciones sociales. Educar la mirada en un taller de encuadernación artística o grabado en linóleo no consiste en enseñar a reproducir una técnica estética preestablecida, sino en proporcionar las herramientas conceptuales y materiales para que el sujeto pueda observar críticamente su realidad cotidiana y reconfigurarla simbólicamente mediante la producción de objetos cargados de significado personal. La gestión cultural, por tanto, actúa como facilitadora de experiencias sensibles que permiten a los participantes habitar su entorno de una manera distinta, descubriendo en lo cotidiano posibilidades expresivas que antes permanecían invisibilizadas.

En ciudades como Cali, marcadas por profundas desigualdades socioespaciales y una fuerte centralización de la oferta cultural en zonas privilegiadas, la gestión cultural enfrenta el desafío ético de generar redes de apoyo autónomas que no dependan exclusivamente del Estado o de grandes corporaciones culturales. La itinerancia estratégica y la autogestión sostenible se convierten en estrategias de resistencia política y pedagógica.

Al mover el taller por distintos barrios, centros comunitarios y espacios no convencionales de la ciudad, se desafía la lógica centralizadora que concentra los recursos culturales en circuitos elitistas. Esta movilidad espacial no es casual, sino intencional: permite que el conocimiento artesanal dialogue con contextos diversos, adaptándose a las necesidades y saberes locales sin imponer protocolos universales. Como señala García Canclini (2001) en sus análisis sobre cultura y posmodernidad en América Latina, las prácticas culturales autónomas funcionan como “laboratorios

sociales” donde se ensayan formas alternativas de organización colectiva frente a la precarización neoliberal.

Esta flexibilidad espacial y organizativa es lo que permite que el taller se convierta en un “tercer lugar”, en el sentido de Oldenburg (1999): un espacio intermedio entre lo doméstico y lo institucional donde se negocian significados personales y colectivos mediante la producción material compartida. La gestión cultural se transforma así en una labor de cuidado relacional, donde el objeto producido (la libreta cosida a mano, el sello personalizado) funciona como testimonio físico y duradero de un proceso de reconocimiento mutuo entre personas que, en otros contextos, permanecerían socialmente invisibilizadas.

La dimensión política de esta gestión se manifiesta claramente en la recuperación de la agencia estética como derecho ciudadano. Jacques Rancière (2010), en *El espectador emancipado*, plantea que la política comienza cuando aquellos a quienes se les ha negado el tiempo para hacer otra cosa que trabajar o sobrevivir reclaman el tiempo para pensar, sentir y crear libremente. Al dedicar tiempo intencional al oficio manual en un contexto donde el tiempo es una mercancía escasa para las mayorías, los participantes del taller ejercen un derecho fundamental a la pausa creativa y a la producción desinteresada.

Gestionar la cultura desde esta ética es un acto subversivo en una sociedad que mide el éxito individual por la velocidad, la productividad y la acumulación. El gestor cultural no es aquí un burócrata administrador de presupuestos, sino un mediador ético que garantiza que el derecho a la expresión artística sea accesible, significativo y respetuoso de las trayectorias vitales de cada individuo en su cotidianidad. Como argumenta hooks (2010), en sus reflexiones sobre educación liberadora, la práctica cultural autónoma debe partir del reconocimiento de que todos los seres humanos poseen capacidad creativa innata que las estructuras sociales

opresivas tienden a suprimir; la tarea del gestor es crear las condiciones para que esa capacidad emerja sin jerarquías artificiales.

Asimismo, la gestión cultural desde el hacer manual dialoga profundamente con el concepto de conocimiento situado desarrollado por Haraway (1988). Al trabajar con materiales locales disponibles, técnicas artesanales con raíces históricas en el territorio y problemáticas significativas para las comunidades participantes, se fortalece el tejido de la identidad cultural sin caer en esencialismos folclorizantes. La gestión de estos procesos permite que el saber no sea algo que se consume pasivamente como producto cultural terminado, sino algo que se produce activamente con y en el cuerpo, en la relación dialógica con otros cuerpos y con los materiales.

Esta visión se vincula orgánicamente con la idea de la investigación basada en las artes como una pedagogía crítica, donde el acto mismo de crear objetos con significado personal constituye un acto legítimo de producción de conocimiento. Como señala Hernández (2020), en sus estudios sobre educación artística en contextos latinoamericanos, las prácticas artísticas no son un adorno periférico de los currículos educativos, sino una forma fundamental y autónoma de comprender las complejidades de la experiencia humana que no puede ser sustituida por otros lenguajes.

En Bermellón Espacio Creativo, esta comprensión se traduce en metodologías donde el error técnico no es penalizado, sino entendido como oportunidad de aprendizaje; donde el diálogo entre participantes sobre sus procesos creativos es tan valorado como el resultado final; y donde la diversidad de resultados es celebrada como expresión de subjetividades irreductibles a estándares homogeneizadores.

En conclusión, integrar la gestión cultural autónoma como un eje del sustento teórico permite dar una base sólida y políticamente situada al análisis de la experiencia de Bermellón. Se trata de una gestión que no busca la masividad cuantitativa como indicador de éxito, sino la profundidad cualitativa del vínculo humano establecido en el taller; que no persigue la perfección técnica estandarizada como ideal estético, sino la autenticidad de la huella personal visible en cada puntada, cada tallado, cada impresión serigráfica.

Esta propuesta pedagógica y de gestión reivindica el valor ético y político de lo pequeño, lo manual y lo autónomo como vías legítimas y poderosas para la transformación social desde abajo. Como propone Zemelman (2000), en su reflexión sobre utopías viables en América Latina, los cambios sociales profundos no siempre emergen de grandes revoluciones espectaculares, sino de la acumulación paciente de prácticas cotidianas que van tejiendo nuevas formas de relación, nuevos modos de habitar el mundo y nuevas posibilidades de ser.

En cada libreta cosida con esmero, en cada sello tallado con intención simbólica, en cada taller itinerante que llega a un barrio marginado, se está construyendo silenciosamente una cultura de la autonomía que desafía las lógicas dominantes sin necesidad de proclamas grandilocuentes. La gestión cultural desde la autonomía es, en esencia, una apuesta por la vida concreta, por la dignidad del hacer compartido y por la certeza de que otro mundo no solo es posible, sino que se está construyendo día a día con las manos.

Metodología: la mirada desde las artes

Esta investigación adoptó un enfoque cualitativo fundamentado en la investigación basada en las artes (IBA), metodología que reconoce los

procesos creativos como dispositivos legítimos de indagación y producción de conocimiento (Leavy, 2020). La IBA se seleccionó no como técnica instrumental, sino como postura epistemológica coherente con el objeto de estudio: comprender prácticas donde el saber emerge en la materialidad del hacer, desafiando la hegemonía del lenguaje verbal como único vehículo cognitivo. El estudio se implementó entre enero de 2023 y octubre de 2025 en la ciudad de Cali, Colombia, a través de Bermellón Espacio Creativo, iniciativa autogestionada configurada como propuesta de educación no formal según la definición de la UNESCO (2019): proceso intencionado, organizado y sistemático, desarrollado fuera del sistema educativo formal, sin conducir a certificaciones oficiales, pero con propósito formativo centrado en la experiencia sensible.

La propuesta operó mediante una estrategia de itinerancia deliberada, alternando entre el taller propio del investigador, un espacio equipado con herramientas básicas, y diversos espacios concertados, como cafés y aulas cedidas puntualmente por instituciones educativas. Esta movilidad respondió a una decisión ética y metodológica: evitar la institucionalización del proceso y mantener la autonomía frente a lógicas burocráticas o mercantiles.

Se realizaron 47 talleres autónomos y autocontenidos, cada uno con duración de 4 a 6 horas, diseñados para permitir la participación esporádica sin requerir continuidad previa. La convocatoria fue abierta y autogestionada mediante redes sociales y difusión boca a boca, sin requisitos académicos ni inscripción formal. Participaron 32 personas de entre 14 y 45 años —estudiantes, docentes, artistas emergentes, amas de casa y público interesado—, quienes se integraron voluntariamente tras recibir una explicación verbal clara sobre objetivos, actividades y uso de datos.

Se implementaron dos líneas prácticas estructuradas en secuencias progresivas pero flexibles: (a) encuadernación artesanal mediante técnicas francesa y copta, utilizando papeles diversos, cartón industrial e hilos de nylon o algodón; y (b) creación de sellos tallados en borradores escolares estándar con gubias manuales y tinta no tóxica. En ambos casos se enfatizó la relación con la materia sobre la perfección técnica, invitando a los participantes a explorar el ritmo del gesto, la resistencia del material y la posibilidad de personalización simbólica.

La recolección de datos operó mediante tres dispositivos complementarios. Primero, observación participante realizada por el investigador-facilitador, quien registró retrospectivamente dinámicas grupales, reacciones emocionales, decisiones materiales y diálogos espontáneos sin interferir en el desarrollo natural de los talleres. Segundo, testimonios escritos espontáneos recolectados varios días después de cada sesión mediante formulario digital anónimo (Google Forms), que permitió una reflexión distanciada y personal sobre la experiencia. Tercero, las producciones materiales (libretas encuadernadas, sellos y sus estampaciones) fueron analizadas como documentos sensibles, atendiendo a formas, texturas, huellas del gesto y marcas de uso como trazas significativas de procesos subjetivos (Dussel y Gutiérrez, 2006).

El análisis se realizó mediante inmersión intuitiva en los testimonios y registros observacionales, identificando líneas de sentido emergentes como empoderamiento, identidad y relación con la materia, sin imponer categorías preestablecidas. Este proceso, cercano a la codificación temática flexible (Braun y Clarke, 2006), privilegió la escucha de las resonancias afectivas y narrativas presentes en las voces de los participantes. Se aplicó consentimiento informado verbal, garantizando anonimato y confidencialidad; todas las citas textuales fueron

anonimizadas mediante códigos alfabéticos (P1-P32). La investigación fue autogestionada sin financiación externa, condición que aseguró coherencia ética al evitar presiones sobre contenidos o resultados (Eisner, 2008).

Resultados y discusión: el hacer manual como dispositivo de gestión cultural autónoma

Los hallazgos se organizaron en tres ejes analíticos que evidencian cómo las prácticas manuales operan como dispositivos complejos de gestión cultural, reconfigurando las relaciones entre sujeto, materia y territorio desde la autonomía.

Eje 1: Autorrepresentación y lenguaje no verbal

Un hallazgo central fue la emergencia del sello tallado como canal de expresión legítimo frente a las limitaciones del discurso racional. El gesto irreversible del tallado permitió exteriorizar vivencias difíciles de verbalizar. Como señaló P7: "Mi sello dice lo que no puedo explicar". Este fenómeno implica una redistribución del poder simbólico: participantes históricamente silenciados en espacios donde prima la elocuencia verbal recuperan agencia mediante lenguajes alternativos. P12 complementó esta idea al manifestar: "Antes pensaba que si no podía escribirlo bien, no valía. Aquí tallé lo que sentía y quedó marcado para siempre". Desde la gestión cultural, validar esta epistemología corporal desafía la jerarquía que subordina lo manual a lo abstracto, materializando la propuesta de Rancière (2010) sobre la igualdad de inteligencias.

Eje 2: Ordenamiento afectivo y autonomía procesual

La encuadernación artesanal activó procesos de estructuración interna descritos como transformadores. P19 expresó: “Al coser el cuadernillo sentí que ordenaba mis ideas. Cada puntada era como un paso para aclarar algo que tenía enredado”. Esta metáfora del cosido como ordenamiento resuena con Sennett (2008), pero adquiere relevancia crítica al observarse fuera de lógicas de certificación. La ausencia de evaluación externa permitió que el valor emergiera del significado subjetivo. P21 añadió: “No me importó que quedara asimétrico. Era mi ritmo, no el de un examen. Por primera vez sentí que el tiempo era mío”. Esta condición configura una gestión cultural radicalmente autónoma: el taller opera como espacio de producción de sentido sin subordinarse a la validación burocrática, reivindicando la experiencia sensible como fin en sí misma.

Eje 3: Error como dispositivo pedagógico y cuidado relacional

La reconfiguración del error fue un aspecto central. En contraste con la lógica de perfección del mercado y de la educación formal, en Bermellón los “fallos” técnicos se incorporaron como parte legítima del proceso. P24 comentó: “Al principio quise hacerlo perfecto, pero cuando acepté que se desviara, el diseño empezó a respirar”. Esta transformación subjetiva constituye un acto político implícito: rechazar la productividad como criterio de valor.

La dimensión relacional se fortaleció mediante la eliminación de jerarquías explícitas. P11 observó: “Nadie corregía lo que hacíamos. Si algo no salía, probábamos de nuevo. Eso me hizo sentir que valía la pena intentar”. Esta seguridad afectiva, construida intencionalmente, permitió que emergieran lenguajes propios sin miedo al juicio externo. El gestor cultural no administra recursos, sino que teje condiciones para que la creatividad florezca espontáneamente, alineándose con la pedagogía liberadora de hooks (2010).

Discusión transversal: Itinerancia y democratización espacial

La estrategia de itinerancia desafió la centralización geográfica de la cultura. Al desplazarse entre cafés y espacios comunitarios, Bermellón reconfiguró el acceso al conocimiento artesanal. Esta movilidad no fue una adaptación a la precariedad, sino una decisión ética que generó una gestión cultural situada, dialogando con las especificidades territoriales sin homogeneizarlas. Como señalan los resultados, el taller funciona como un “tercer lugar” (Oldenburg, 1999), donde se negocian significados mediante la producción material compartida. En conjunto, estos hallazgos confirman que el hacer manual, gestionado desde la autonomía, opera como lenguaje de resistencia frente a tres lógicas hegemónicas: la jerarquía epistémica verbal, la centralización espacial y la productividad mercantil. La gestión cultural autónoma que Bermellón encarna no busca visibilidad mediática, sino transformación subjetiva desde lo cotidiano, lo pequeño y lo manual.



Figura 1. Taller itinerante de encuadernación por Bermellón Espacio Creativo.



Figura 2. Proceso de tallado y creación de sellos en taller itinerante por Bermellón Espacio Creativo.

Conclusiones

Los resultados de esta investigación demuestran que el hacer manual, cuando es gestionado desde la autonomía y el cuidado relacional, opera como un lenguaje artístico y una práctica de gestión cultural transformadora. En primer lugar, la encuadernación y el grabado de sellos funcionaron como dispositivos de autorrepresentación que validan formas de conocimiento corporalizadas, desafiando la primacía del lenguaje verbal en la producción de sentido.

En segundo lugar, la itinerancia estratégica y la eliminación de la evaluación externa permitieron democratizar el acceso al saber artesanal, reconfigurando el taller como un espacio de derecho cultural y no de certificación. En tercer lugar, la resignificación del error y la horizontalidad en el intercambio pedagógico evidenciaron una gestión cultural basada en el cuidado, donde la creatividad emerge como proceso y no como producto estandarizado.

Estos hallazgos tienen implicaciones directas para el campo de la gestión cultural. Sugieren que las políticas públicas y las agendas institucionales deben reconocer los microespacios autogestionados como agentes legítimos de transformación social, complementando (y no sustituyendo) las estructuras formales.

La experiencia de Bermellón Espacio Creativo valida que el impacto simbólico no depende de la financiación estatal ni de la masividad cuantitativa, sino de la profundidad cualitativa del vínculo humano y de la escucha atenta a la materia. En contextos latinoamericanos marcados por la fragmentación y la precariedad, reivindicar lo manual, lo lento y lo autónomo no es un ejercicio nostálgico, sino una estrategia ética y política para tejer nuevas formas de habitar el mundo. Como se evidenció en cada testimonio y en cada objeto producido, la gestión cultural sensible

comienza cuando se reconoce que toda mano que crea es, simultáneamente, una mano que se empodera y que se reconoce.

Referencias

- Barad, K. (2007). Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning. Duke University Press.
- Braun, V., & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3(2), 77-101. <https://doi.org/10.1191/1478088706qp063oa>
- Dussel, I., & Gutiérrez, D. (2006). La pedagogía de la mirada: Imágenes, educación y construcción de subjetividades. Paidós.
- Eisner, E. W. (2002). The arts and the creation of mind. Yale University Press.
- García Canclini, N. (2001). Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Gedisa.
- Haraway, D. (1988). Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575-599. <https://doi.org/10.2307/3178066>
- Hernández, F. (2020). Cuando el arte educa: Propuestas para repensar la educación artística. Gedisa.
- hooks, b. (2010). Teaching critical thinking: Practical wisdom. Routledge.
- Ingold, T. (2013). Making: Anthropology, archaeology, art and architecture. Routledge.

- Leavy, P. (2020). *Method meets art: Arts-based research practice* (3.^a ed.). Guilford Press.
- Low, S. (2013). *Spatializing culture: The ethnography of space and place*. Routledge.
- Oldenburg, R. (1999). *The great good place: Cafés, coffee shops, bookstores, bars, hair salons, and other hangouts at the heart of a community*. Marlowe & Company.
- Pallasmaa, J. (2012). *The eyes of the skin: Architecture and the senses* (2.^a ed.). Wiley.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Editorial Prometeo.
- Sennett, R. (2008). *The craftsman*. Yale University Press.
- UNESCO. (2019). *Guía sobre la educación no formal para jóvenes y adultos*.
<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000370609>
- Varela, F. J., Thompson, E., & Rosch, E. (1991). *The embodied mind: Cognitive science and human experience*. MIT Press.
- Zemelman, H. (2000). *Horizontes de imaginación histórica: Utopía y pensamiento crítico en América Latina*. Anthropos.