



TERCIOCRECIENTE

N. 4, DIC 2013

Revista de Estudios en Sociedad,
Artes y Gestión Cultural.
www.terciocreciente.com
ISSN 2340 9096



ESAGEC
Estudios en Sociedad,
Artes y Gestión Cultural





TERCIOCRECIENTE

Nº4, DIC 2013

Revista de Estudios en Sociedad,
Artes y Gestión Cultural.

Digital journal of studies in society,
arts and cultural management.

www.terciocreciente.com

—

CONSEJO DE REDACCIÓN / EDITORIAL BOARD

Directora / Director

María Isabel Moreno Montoro. Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. Presidenta de la Asociación Acción Social por el Arte¹. / *University of Jaén. (*)*. *President of the Association Acción Social por el Arte - Social Action through Art.*

Comité editorial / Editorial committee

María Martínez Morales, Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*) **Editora Jefe.**

Ana Tirado de la Chica, Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*)

Carmen Molina Mercado, CEIP Alcalá Venceslada, Jaén-España.

Alfonso Infantes Delgado, CEIP Alcalá Venceslada, Jaén- España.

Inmaculada Hidalgo Gallardo, Universidad de Jaén Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*)

Juan Manuel Valentín Sánchez, Cineasta- Producciones "Ojos de nube". Madrid- España. / *Filmmaker - Productions "Ojos de nube."*

Javier Montoya Moya, Servicios de investigación y diseño, Jaén- España. / *Research and Design Services.*

Comité Científico / Scientific Committee

El Consejo Asesor Científico orienta a la editora de la revista en política editorial científica y en la supervisión de los originales recibidos y emisión de informes de los artículos.

Está integrado por profesorado universitario, de universidades no españolas y otros de distintas universidades españolas y alguno del grupo editor. También está integrado por expertos de organismos y centros de investigación extranjeros y nacionales.

Estas personas, más otras de forma esporádica, del banco de revisores de la revista, se ocupan de la doble revisión ciega de los manuscritos sometidos a la consideración de TC, para su publicación. TC opera con el sistema Open Peer Review.

Dra. Teresa Pereira Torres-Eça, Presidente de APECVP, fundadora de la RIAEA, representante europea en el consejo mundial de INSEA, Portugal. / *President of APECVP, founder of the RLAEA, European representative of the World Council of InSEA, Portugal*

Dra. Dolores Flovia Rodríguez Cordero, Directora del Departamento de Pedagogía y Psicología de la Universidad de las Artes de La Habana, Cuba. / *Director of the Department of Pedagogy and Psychology of the University of the Arts in Havana, Cuba.*

Dr. Marit Dewhurst, Directora de Educación Artística, City College of New York. USA. / *Director of Art Education, City College of New York.*

D. Victor R. Yanes Córdoba. Escuela Superior de Diseño de Las Palmas-España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / *School of Design from Las Palmas. (*)*

Dr. María Paz López-Peláez Casellas, Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*)

Dra. María Teresa Carrasco Gimena, Decana de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla- España / *Dean of the Faculty of Fine Arts at the University of Seville- Spain*

Dra. Ángeles Saura Pérez, Universidad Autónoma de Madrid- España. Área de Didáctica de la Expresión Plástica.

Dr. Juan Carlos Arañó Gisbert, Universidad de Sevilla- España. Área de Didáctica de la Expresión Plástica. / *University of Seville. Área de Didáctica de la Expresión Plástica. Spain.*

Dr. Pedro Osakar Oláiz, Universidad de Granada- España. / *University of Granada. Spain.*

Dra. Asunción Lozano Salmerón, Universidad de Granada- España. / *University of Granada. Spain.*

Dra. Eva Santos Sánchez-Guzmán. Universidad de Murcia- España. / *University of Murcia. Spain.*

Dra. Rocío Arregui Pradas, Universidad de Sevilla- España. / *University of Seville. Spain.*

Dr. Samir Assaleh Assaleh, Universidad de Huelva- España. / *University of Huelva. Spain.*

Dña. Katie Bruce. *Producer Curator at GoMA, Glasgow (U.K.).*

Dra. Rosa Cubillo López. Vicedecana de Ordenación Académica. Facultad de Bellas Artes. Universidad de la Laguna- España. / *Associate Dean for Academic Affairs. Faculty of Fine Arts. Laguna University*

D. Gonzalo Casals, Director del Museo del Barrio. Nueva York-USA. / *Director of the Museo del Barrio. New York. USA*

D. Gonzalo Jaramillo, Director de la Carrera de Artes Visuales, Pontificia Universidad Católica de Ecuador. / *Director of the School of Visual Arts, Pontifical Catholic University of Ecuador. Ecuador.*

Dr. Maria Letsiou, *Athens School of Fine Arts, Grecia*

Dr. Diarmuid McAuliffe, *University of the West of Scotland, UK.*

Dra. Leung Mee Ping Ž, Escuela Artes Visuales Hong Kong, China. / *School Visual Arts Hong Kong, China.*

Pedro Jesús Luque Ramos, Universidad de Jaén - España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*)

Dra. María Dolores Callejón Chinchilla, Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Bellas Artes de Andalucía (COLBAA) y Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862 - Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / *Association of Doctors and Graduates in Fine Arts in Andalusia (COLBAA) and University of Jaen. (*)*

Dra. Carmen Montoro Cabrera, Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*)

Dr. José Luis Anta Féliz, Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*)

Dra. Anna Rucabado Salas, Universidad de Jaén- España. Grupo PAI Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. / (*)

Dr. José Pedro Aznárez López, Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Bellas Artes de Andalucía (COLBAA) y Universidad de Huelva-

1 (*) - Hum PAI - 862 Group Studies in Society, Arts and Cultural Management.



TERCIO CRECIENTE, es una Revista Digital de Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural. Su edición es responsabilidad del grupo de investigación del Plan Andaluz de Investigación HUM-862 Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural y de la Asociación Acción Social por el Arte.

TERCIO CRECIENTE, is a online journal of studies in society, arts and cultural management. Its edited by Grupo Hum 862-Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural (research group of Studies in Society , Arts and Cultural Management in the Andalusian Research Plan-Spain) and the Association: Acción Social por el Arte .

Grupo PAI Hum-862

Responsable del grupo: María Isabel Moreno Montoro
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Edificio D2, Dependencia 128 – Campus de Las
Lagunillas – Universidad de Jaén (23071 Jaén)

ISSN: 2340 9096

URL: <http://www.terciocreciente.com>

Directora: María Isabel Moreno Montoro

Tercio Creciente, recoge producción académica, científica y artística especialmente del ámbito de las humanidades y las ciencias sociales.

Los formatos que ofrece pueden ser ensayos, artículos de investigación o propuestas y proyectos de intervención. Al mismo tiempo da cabida a otros espacios como entrevistas u otras novedades que puedan surgir. Se presta un especial interés a los procesos creativos, por lo que estos formatos podrán responder a estructuras artísticas independientemente de que sean ensayo, artículos de investigación o cualquier otro, siempre y cuando en su contenido se hayan contemplado los aspectos propios de una investigación o del tipo de artículo en el que se quiera enmarcar. En las normas de publicación se explica debidamente esta cuestión.

La revista se edita con una periodicidad fija semestral en los meses de junio y diciembre de cada año.

Cuenta con un sistema de revisión externa por pares ciegos, un equipo de revisores además de un comité científico que garantiza su calidad.

Para su aceptación los trabajos han de ser originales. No obstante la revista permite que los artículos estén antes o después en otros repositorios y bases de datos.

Se edita bajo licencia Creative Commons, y no se permitirán, imágenes o textos sujetos a copyright ni que atenten contra el derecho al honor o la intimidad de terceros. En todo caso, la revista no se hará responsable de las aportaciones: los textos, las imágenes y las opiniones expresadas en los artículos son responsabilidad exclusiva de los autores, no comprometiéndolo la opinión y política académica de la revista.

Los trabajos se enviarán siguiendo las normas y en el formato de la plantilla establecida que puede descargarse de la web. Si los autores lo consideran pueden aportarse archivos adicionales.

Está abierta a la publicación en otros idiomas y en otros formatos.

Tercio Creciente, includes articles academic, scientific and artistic especially in the humanities and social sciences.

The formats offered may be essays, research papers or proposals and intervention projects. At the same time it's accepted another kind of articles as interviews or new sections that may arise. The creative process receives special interest, so these formats can respond to artistic structures whether they are essays, research articles or otherwise. When authors use artistic formats, the works will include the aspects of the type of article that authors want to frame. In the publication rules properly explained this issue.

The journal is published with a fixed schedule in the months of June and December of each year.

It has a system of blind external peer review, a team of referees and a scientific board to ensure its quality.

To be accepted, works must be original. However the journal allows items to be earlier or later in other repositories and databases .

It is published under the Creative Commons license, and will not be allowed images or text that violate copyright or the right to honor and privacy of others. In any case, the journal is not liable for contributions: texts , images and opinions expressed in articles are of the authors, not compromising the academic and political opinion from the journal.

Papers should be sent following the rules that it's possible download from the web. Authors can attach additional files.

It is open to the publication in other languages if authors include abstract in Spanish, English and the language of the text.



Sumario

Contents

Dossier

Procesos fotográficos artesanales y libro de artista	3
<i>José Antonio Gallardo Escobar.</i>	
Contribución de las artes al proceso cognoscitivo.....	39
<i>Josué Vladimir Ramírez Tarazona</i>	
Defrost (vídeo 3 minutos, 13 segundos).....	51
<i>Javi Montoya</i>	
Estereotipos: Constitución de la imagen de la sociedad china a través de los medios de masas.. ..	65
<i>Rui Ma</i>	
Avatares: Exposición en clave 2.0. (vídeo 4 minutos, 36 segundos).....	79
<i>Ángeles Saura Pérez</i>	



Procesos fotográficos artesanales y libro de artista

Craft Processing in Photography and artist's book

José Antonio Gallardo Escobar
Artista plástico
Escuela de Arte José Nogué. España
fotografiaenlared@gmail.com

Recibido 01/09/2013
Aceptado 21/09/2013

Revisado 15/09/2013

RESUMEN

El objeto de este trabajo es analizar, a través de una investigación creativa, las posibilidades de implementar las técnicas fotográficas artesanales en la creación del libro de artista. Para ello he realizado por una parte, un análisis de los procesos creativos en la producción de una obra de arte y por otra, he explorado las características y posibilidades de los procedimientos utilizados para llevarla a cabo.

ABSTRACT

The purpose of this paper is to analyze, through creative research, the possibilities of implementing photographic techniques in creating handmade artist's book. To do this I made the one hand, an analysis of the creative processes in the production of a work of art and on the other, I have explored the features and capabilities of the procedures used to carry it out.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Investigación, creación, procesos artesanales, fotografía, libro de artista / Research, creation, craft processing, photography, artist's book

Para citar este artículo:

Gallardo Escobar, J.A. (2013) Procesos fotográficos artesanales y libro de artista. Tercio Creciente 4, págs. 3-38, <http://www.terciocreciente.com>



1. INTRODUCCIÓN.

La producción de nuevo conocimiento en el ámbito de la creación artística, tiene como finalidad analizar, comprender y divulgar las obras de arte, enriqueciendo y/o completando el saber que es producido a través de las mismas, así como los derivados de los procesos de creación por parte de sus autores.

Nosotros somos espectadores, observadores de una realidad que nos es más o menos ajena, nuestro particular punto de partida parcial, fragmentado, limitado por nuestra subjetividad, nos induce a una visión sesgada de una verdad que se presenta mutilada, carente de múltiples facetas que por diversas circunstancias permanecen ocultas y que nos impiden una percepción holística¹ de la realidad.

Por tanto comienzo realizando un proceso creativo para comprobar si puede responder a la estructura básica de cualquier investigación, y a partir de ahí estudiaré el estado de esta cuestión para futuras indagaciones.

El objeto de este trabajo es por tanto analizar, a través de una investigación creativa, las posibilidades de implementar las técnicas fotográficas artesanales en la creación del libro de artista. Para ello he realizado por una parte, un análisis de los procesos creativos en la producción de una obra de arte y por otra, he explorado las características y posibilidades de los procedimientos utilizados para llevarla a cabo.

2.LA CREACIÓN.

La percepción de la realidad se encuentra en la mente del que observa, condicionada por el paradigma en el que se sitúa para observarla. La subjetividad y la diversidad de matices a tratar en una investigación de los aspectos creativos en la gestación de una obra, me incita a inclinarme por un modelo de investigación de corte cualitativo desde una perspectiva autoetnográfica, en este apartado de la investigación; este planteamiento se adapta de forma flexible a algunas de mis premisas de partida: dar cuenta de experiencia desde un enfoque narrativo y dejar al lector espacios de libertad con el fin de evocar posibles interpretaciones que pudieran desvelar facetas no visibles en otro tipo de investigación, dando la posibilidad al lector de completar el relato².

3.LOS PROCEDIMIENTOS.

Las herramientas de las que me sirvo para plasmar una serie de reflexiones, conceptos e ideas son: el Libro de Artista y la Fotografía, que se ajustan al carácter narrativo de la investigación de los aspectos creativos, sin embargo para dar cuenta de los procesos, he optado por un modelo de redacción expositivo, con el fin de ilustrar al lector a modo de unidad didáctica que le pudiera servir para encontrar las relaciones y los fundamentos del libro de artista y las técnicas fotográficas artesanales.

1. La visión holística de la realidad defiende que un todo es más que la suma de las partes que lo componen, esta concepción de la realidad es tratada desde la Metafísica de Aristóteles.

2 Hernández Hernández, Fernando. La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, n.º 26 · 2008, p. 97



4. JUSTIFICACIÓN.

Las estaciones de transporte público son lugares llenos de vida, podría afirmarse que configuran un ecosistema singular y aislado de la ciudad a la que sirve, pero también son lugares carentes de vínculos emocionales entre sus usuarios.

Sobre la indiferencia urbana, Engels escribe:

Esos cientos de miles de personas, de todos los estados y de todas las clases, que se apuñan y se empujan, ¿no son hombres que poseen las mismas cualidades y capacidades y el mismo interés en la búsqueda de la verdad? Sin embargo, esas gentes se cruzan corriendo como si no tuvieran nada en común, nada que hacer juntos, y no obstante, el único pacto entre ellos es un acuerdo tácito según el cual cada uno va por la acera por su derecha, con el objeto de que las dos corrientes de la multitud que se cruzan no se obstaculicen mutuamente. Esta indiferencia brutal, este aislamiento insensible de cada individuo en el seno de sus intereses particulares, son tanto más repugnantes e hirientes cuanto mayor es el número de individuos confinados en un espacio tan reducido. Aunque sepamos que ese aislamiento, ese torpe egoísmo constituye en todas partes el principio fundamental de nuestra sociedad, en ningún sitio se manifiestan con una desvergüenza, con una seguridad tan totales como aquí, en la confusión de la gran ciudad. De donde resulta que la guerra social, la guerra de todos contra todos se ha declarado abiertamente³.

Así mismo, Georg Simmel sostiene que una de las principales formas de socialización en las grandes ciudades es la disociación del Otro, es decir, el desarrollo de estrategias para relacionarse con el otro de manera distante, aunque se esté inmerso en la multitud.

El modo de vida contemporáneo nos obliga a movernos, a desplazarnos por motivos de trabajo, estudio, ocio... esta circunstancia nos fuerza a asumir una pérdida: de tiempo, de vida... que el individuo usa para pensar, leer, anhelar, meditar, planear, fantasear, imaginar, idealizar, aguardar, reflexionar, soñar... pero sistemáticamente en un ejercicio privado carente de empatía con el entorno que nos rodea.

4.1 OBJETIVOS.

GENERALES.

- Mostrar el individualismo de la sociedad contemporánea.
- Reflexionar sobre la vitalidad y por otro lado, la ausencia de la misma en las estaciones de transporte público, sitios llenos de vida pero también fríos lugares de paso, ocupados por un gran vacío emocional.

3. En Choay, F. *El urbanismo: utopías y realidades*. Barcelona: Lumen.



- Mostrar la multiculturalidad de los lugares comunes en las ciudades cosmopolitas.
- Dejar al lector espacios de libertad con el fin de evocar posibles interpretaciones que pudieran desvelar facetas no visibles desde mi perspectiva.

4.2. CONCEPTUALES.

- Expresar la soledad y aislamiento de los individuos pese a estar continuamente rodeados de gente.
- Relacionar los conceptos de el tiempo de espera y la pérdida.
- Mostrar la frialdad, la sensación de abandono y apatía en la comunicación entre las personas.
- Expresar el concepto de camino como tránsito vital de un estadio a otro.
- Mostrar el dinamismo de las estaciones de transporte.
- Reflexionar casi como un voyeur, sobre la falta de intimidad en los lugares públicos.

4.3. METODOLÓGICOS.

- Usar diferentes técnicas gráficas que doten al proyecto de una interdisciplinariedad acorde con la interculturalidad propia de las estaciones de transporte público.
- Usar lenguajes combinados propios de las diferentes técnicas utilizadas para mostrar los conceptos perseguidos.
- Hacer un análisis de los procesos creativos desde un punto de vista narrativo.
- Estructurar el análisis de los procedimientos con el fin de transmitir de forma didáctica los procesos utilizados.

Instrucciones prácticas para no empañar miradas congeladas.

MÁLAGA MARÍA ZAMBRANO.

A las seis de la tarde ya llevo mucho día sobre mis espaldas y mi cuerpo se niega acelerar el paso cuando aparece el 3 al fondo de La Alameda. Mi cerebro sabe que hay que correr un poquito unos pasos acelerados y será suficiente para llegar a tiempo, pero mis piernas se niegan. Todo el día trajinando, *tareas pendientes*, que nunca concluyen y miles de trámites administrativos que parecen no acabar jamás. Y siempre mañana... será mañana cuando termine con este dichoso papeleo, pero hoy mis piernas dicen que quieren un descanso.

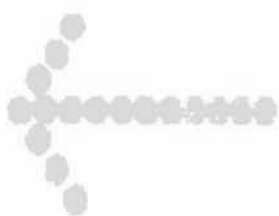
De nuevo en la cola del bus, esperando con otras cuatro o cinco personas que tienen esa cara de volver a casa a descansar después de una jornada en el centro. La señora rubia que ha ido a El Corte Inglés a comprarle a su hija el uniforme del colegio, el muchacho que estudia bellas artes y regresa con su enorme carpetón y su estrafalario vestuario, el currito que todavía lleva manchas de pintura en su pelo, las dos adolescentes que no paran de contarse a gritos y a risas que no les gusta el nuevo novio de su madre.

Y todos esperando, cada uno con su carga y sus pensamientos, en una cola desordenada e iluminada por los luminosos de información de la marquesina: próxima llegada 17 minutos.

El tiempo siempre pasa, pero no de la misma forma para el que espera que para quien ya ha llegado a su destino, y el aburrimiento me vuelve a encaminar, como muchas otras veces, hacia la puerta de la librería. Los estantes se suceden llenos de libros, y esta vez caigo atrapado en la sección de viajes. Guías coloristas, grandes, pequeñas, complejas, manejables... todas van pasando por mis manos y se empeñan en abrirse por las páginas finales. Se despliegan ante mí mapas y planos, telas de araña tejidas en torno a las capitales eu-

PAGO: MET
1,55EUR

ROPUERTO T. GENERAL
146 843470



Please validate your ticket

DB
2645
0810 Fr 330

ropeas, formas esquemáticas, genialidades del diseño a la manera de ese primer dibujo elaborado por Harry Beck para el metro londinense. Todos son iguales, pero todos diferentes, lo mismo que lo serán los trenes y las personas que encontraré en ese viaje gestado en ese mismo instante: Málaga, Bruselas, Madrid, París, Praga; el tiempo que pasa, la vida que se deja atrás, los pasajeros que me encontraré en ese *camino*.

En ese afán de coleccionismo que de pequeño me impulsaba a guardar todo aquello que imaginaba crucial para mi vida en el "cajón de sastre" escondido debajo de la cama comienzo mi viaje guardando el ticket del tren de cercanías que me lleva al aeropuerto de Málaga. Tarifa general 1.55 €. Málaga María Zambrano - Aeropuerto. Muy pocas palabras para un viaje que dice mucho más. Como en el cuento de Cortázar en el que las muchachas siempre parecen felices a los ojos del ayudante de vuelo de la línea París - Teherán por ir a Oriente y las Islas Griegas también en este tren hay jóvenes nórdicas, muy rubias y tan alegres como bronceadas que vuelven a casa, turistas de cierta edad que viven su jubilación en la Costa del Sol y cuyo desconocimiento del idioma les hace sonreír eternamente, gentes alegres y despreocupadas con maletas Samsonite, o algún que otro hombre de empresa muy trajeado y ocupado en mirar su iPad.

Todo me haría pensar que soy también una de esas despreocupadas personas que van a la búsqueda de su felicidad y parecen haberla encontrado si mi tren no hiciera una parada en el polígono industrial, donde se incorporan a mi viaje tres muchachas con uniforme de una empresa de limpieza. En su rostro no hay esa sonrisa amable, ni la alegría vivaz de los muchachos que van a la discoteca a Torremolinos sino la pesadez de un infinito día de trabajo, la duda sobre el mañana, ese gesto que atenaza a muchas personas haciéndolas *especialmente vulnerables* no son altas, ni rubias, ni nórdicas; tienen rasgos aindiados y cara de no haber olvidado el idioma del altiplano. Tampoco son rubias las otras mujeres que veo en el exterior. Con vestimentas diminutas se pasean las senegalesas y colombianas que viven de cobrar su tiempo y sus paseos en el polígono.

BRUSELAS GARE CENTRALE.

Todos los aeropuertos son iguales, los mismos pasillos, las mismas pantallas, las escaleras mecánicas, las cafeterías en las que el croissant tiene siempre idéntico sabor, el personal de servicio con semejantes uniformes y los mismos olores. Gentes que pasan y buscan ansiosas las señales que indican la salida con idénticos signos.

Pero el cielo es diferente. La lluvia nunca se fatiga y cae sobre todos por igual, cae sobre la llanura y acentúa el verdor que contrasta con el dorado mediterráneo que todavía llevo en mis pupilas. Me hace sentir que he traspasado una de esas rayas que solo están en los mapas porque ninguna de las personas de las que me encuentro a mi paso parece pensar en esas fronteras.

La Estación Central de Bruselas me anuncia con su perpetuo ir y venir de gentes lo que me voy a seguir encontrando en el metro cuando de nuevo el hechizo que provoca el plano de líneas entrelazadas me vuelva a atrapar. Me va a llevar a ese otro mundo subterráneo en el que no hay fronteras y París pisa a Bruselas, Senegal habla en francés, Marruecos empuja a Polonia y España tiene acento inglés. De repente la *diversidad* se abre ante mí, todos los continentes están en el mismo andén, demasiado juntos y totalmente aislados y alejados. La paradoja de la *incomunicación* entre miles de personas que hacen lo mismo a la misma hora: aunque todavía pensando en idiomas diferentes vuelven a la vez del trabajo, piensan en sus diminutos hogares en un bloque gigante del extrarradio, cuidan de sus niños sorteando con dificultad los obstáculos que impiden el paso al carrito del bebé, cargan con la bolsa de la compra, dan la mano a quien los acompaña.

Pero su *mirada es fría* perdida en el horizonte, como si tuvieran miedo de que su compañero de viaje descubriera sus temores en su rostro. Una pantalla invisible separa el pensamiento de todos los que esperan en el andén y se busca la distancia, la lejanía, el asiento libre tres metros más allá. No importa porque unos segundos más tarde el tren llega y todos nos hacemos uno dentro del vagón. Nos convertimos apretados en una sola alma envuelta por los hierros del tren, con los mismos sentimientos y la misma vida, siempre igual y siempre diferente.

Nadie ve el objetivo fotográfico, la cámara se hace invisible y ya es parte del cuerpo del fotógrafo que queda igual de solo cuando el tren parte y ni un solo pasajero lo acompaña que minutos más tarde cuando poco a poco se va agolpando el gentío en torno a la puerta del vagón. La invisibilidad permite que todos esos momentos sean capturados porque nadie mira a nadie, y nadie ve que es observado. En ese momento yo soy el fotógrafo, el "voyeur", el que ve las caras de los demás; y en ese momento la decisión que iba gestándose toma forma: esos *fríos lugares de paso* serán mi proyecto iniciado ya en la salida y que va a continuar en el siguiente viaje.



De Méndez Alvaro
a Gran Vía

1 Viaje

T2
M-4095

MADRID PACÍFICO.

La llegada a la estación del Ave en Madrid siempre genera optimismo, la rapidez y comodidad del viaje hacen que la mente esté despejada y los ojos muy abiertos. La gran estructura metálica de las antiguas estaciones de finales del XIX y el jardín tropical del interior dan una sensación de irrealidad que cambia de inmediato al tomar la boca de la estación del metro.

La belleza antigua de esa estación que ha sabido integrar el siglo XIX con la modernidad de los trenes más avanzados me hace pensar también en los primeros fotógrafos, en lentitud de las técnicas de otras épocas y en el misterio de la imagen latente que será desvelada. Estas técnicas: cianotipia, kallitipia, goma bicromatada, proceso al carbón... encajarán perfectamente con mis imágenes; y la calidez de las mismas mostrará con más claridad el frío que todos estos pasadizos y *lugares de paso* dejan impregnado en mi retina.

Es el momento de recordar, de volver al olor a químico y a las manos sucias, al tiempo de espera y al rescate de esa fotografía que ya no corresponde a esta época. Esta estancia en Madrid dará la oportunidad de comenzar la investigación haciendo una visita a la Calle Desengaño: en pleno centro de la ciudad y al lado de la Gran Vía volvemos otra vez a pararnos en el tiempo en esa pequeña tienda con dependientes de grandes batas grises donde todo sale de pequeños cajones. Ahí haré acopio de ácidos, citratos, nitratos, ferricianuros, alumbres... y como un alquimista de otra época a la vuelta comenzarán mis horas de encierro en el laboratorio y de experimentación, de ensayos y descubrimientos, de sorpresa ante lo que surge y de decepción en los errores.

Y de nuevo se produce la seducción de ese pequeño papel (plano esquemático de la red) y de la "circular", esa línea gris que es capaz de recoger infinidad de personas que diariamente pasean por las entrañas de la ciudad sin conocerse.

Pacífico. Los sonidos conocidos y las caras semejantes a los que he visto en otras estaciones, como el río de Heráclito, siempre igual pero siempre diferente. Más ruido que en Bruselas, conversaciones en tono más elevado pero caras muy semejantes. Todo cabe en una estación de metro en Madrid: turistas, gente con maletas, estudiantes, aquellos que desde las afueras acuden al centro, muchos acentos caribeños y sudamericanos, mujeres con la cabeza cubierta, hombres con tez oscura y ojos rasgados.

La misma desconfianza del que está al lado, el aislamiento que hace zambullirse a los adolescentes en su teléfono móvil y a algún que otro joven en el último best-seller. La sorpresa también del que descubre que es observado y evita la cámara como en esas civilizaciones para las que la imagen roba el alma. Tan diferente y tan igual como para cautivar a quien lo observa con detención.

Me convierto en parte del escenario y observo cómo en cada momento esta percepción de los lugares comunes, lugares de paso, puede ir variando. La rapidez es común a todas ellas, esa fugacidad que hace a todos los viajeros ser ordenados y colocarse a la derecha en las escaleras mecánicas, los minutos en la cuenta atrás de los indicadores, y que la fotografía capta con su propio lenguaje casi futurista.

PARIS BASTILLE.

La llegada a París siempre es emocionante. Las imágenes de la ciudad, cien veces repetidas en el cine, mil veces vistas en la fotografía, leídas y releídas en las novelas de Victor Hugo, ya están en el cerebro del viajero antes de aterrizar en Beauvais. Aún así la ciudad hechiza y sorprende como solo lo saben hacer las grandes estrellas.

Ya desde la lejanía, la Tour Eiffel reclama la atención, exige su protagonismo y brilla en la noche con su luz parpadeante. Nada debe haber más allá de sus sencillos trazos curvilíneos. Se deja ver y se deja admirar, congrega multitudes en torno a ella, y permite que hurguemos en su interior, que paseemos por sus entrañas, que lleguemos hasta su corazón que es el corazón con el que late la ciudad. Es el corazón de "la ciudad de la Luz" del París de los turistas japoneses aquejados del síndrome de Stendhal, de los paseos por el Sena en "bateau-mouche", de las muchachitas que se llaman Amélie y llevan vestidos encantadores que envidian el resto de europeas. Es el corazón de la Place Vendôme y de los puentes señoriales. Pero abajo, mucho más abajo, hay otro corazón que late a un ritmo más acelerado y que nutre de vitalidad a la otra ciudad, la verdadera. Debajo de los puentes y de las plazas encontramos de nuevo esa red tejida por el metro y el RER, y vemos otra vida.

Las muchachas se siguen llamando Amélie, pero también se llaman Mahasin, y llevan la cabeza cubierta por un velo. Esperan pacientes y en su cara se refleja la *ausencia*: una cultura lejana, la de sus padres a la cual no pertenecen; y otra cercana, que habla francés, pero que se les niega. *Vida* y *ausencia*, búsqueda de un lugar que aquí en la estación es

propio, ya no es un lugar de paso, sino un lugar hecho con los deseos y aspiraciones de todos los que por allí transitan. La lucha, los deseos, el *cuidado personal*, son más necesarios cuando son muchas las estaciones para llegar a la periferia y muchas la paradas que nos van acercando a la "malaise des banlieus". El viaje a Saint Denis nos aleja del centro de París, pero también del centro de Europa. Nos lleva a las antiguas colonias francesas: Túnez, Argelia, Mauritania, Senegal..., a las dificultades de familias de piel oscura que viven en pisos de cuarenta metros y nos recuerda el malestar que surgió de estos barrios e hizo temblar Europa unos años atrás. El corazón latió con fuerza, gritó con rabia, y sus quejidos llegaron a todos los puntos del continente sin que la orgullosa Tour Eiffel hinchada de vanidad se diera cuenta de ello.

PRAGA HLAVNÍ NĀDRAŽÍ.

Los tranvías circulan entre miles de turistas que llegan diariamente a Praga y se disputan el espacio con los vehículos, en otro tiempo poco frecuentes en esta ciudad, pero que hoy invaden sus aceras.

Turistas, siempre turistas. Nórdicos, rusos, italianos, japoneses, todos se esconden tras sus cámaras y revuelven en sus manos los mapas de la ciudad y los planos del transporte público. De nuevo la maraña de líneas de colores que entrelazan tranvías, autobuses, metros y trenes. De nuevo la telaraña que teje sus redes en torno a nosotros y que nos lleva a conocer cualquier punto de la ciudad por dieciséis coronas.

Mientras muchos ojos ansiosos por no perderse nada salen a la superficie para disputarse la mejor panorámica desde el Puente Carlovo o se extasian ante el carrillón del reloj universal, nuevamente el objetivo de la cámara prefiere otras instantáneas más inadvertidas. Las orillas, los paseos del río congregan a jóvenes parejas que viven ese momento místico pero que más tarde, cuando el sol ya se haya puesto en el horizonte, se acercarán a una boca de metro que los lleve a su hotel algo alejado.

Ese es el momento de la cámara, que ve la fatigada alegría de las mochilas llenas que vuelven al albergue después de mucho ver y mucho andar. Se mezclan en tranquilo bullicio turistas con aquellos que trabajan en el centro, o aprovechan las rebajas para hacer compras en la ciudad. Los que conocen las rutas cotidianas más ágiles, y más dubitativos aquellos que revisan sus guías para asegurarse de cuál es su parada y qué dirección deberán tomar. La gente continúa su marcha, todos siguen su ruta, su camino, su marcha, sin mirar siquiera al ma-



trimonio que no habla su mismo idioma y tampoco reconoce el alfabeto. Ellos dudan, miran, cambian de dirección, pero el resto son gestos de indiferencia, miradas quietas.

13

Afuera, el calor de un verano lleno de visitantes, las calles bulliciosas, llenas de terrazas, plagadas de tiendas coloristas. Aquí abajo la señora demasiado mayor para acarrear con las bolsas muy pesadas que no han salido de ninguna de esas tiendas donde se pueden comprar marionetas, muñecas rusas, chucherías de turistas...

El andén del metro la hace muy igual a otras estaciones con otro nombre, Pacífico, Batille, Gare Centrale... de otros lugares donde también hay hombres demasiado cansados, mujeres solitarias de mirada ausente, siluetas que parecen encontrarse fuera del mundo. Son imágenes repetidas, en espacios que tienen otro nombre.

Las manos vuelven de nuevo a los papeles, mapas y planos que acaban mezclados en el mismo bolsillo de la mochila, que se unen unos con otros en una sola forma que parece no distinguirse. Líneas, números, paradas, estaciones, conexiones que sirven de envoltorio a estos viajes, que evocan distintas ciudades y caras diferentes. Al igual que en otras épocas los planos y mapas elaborados con cianotipia ilustraban los libros de rutas, también hoy serán el principio y el final de esta experiencia y el color azulado seguirá dándole su forma.



1 Emilio Sclun



2 Graciela Marotta



3 Marotta - Agüero - Rosembaum



4

6. ANÁLISIS DE LOS PROCEDIMIENTOS.

6.1. LIBRO DE ARTISTA.

Un libro no es una caja de palabras, ni una bolsa de palabras, ni un portador de palabras. Un libro es una secuencia de espacios, una secuencia de momentos, cada uno de estos espacios es percibido en un instante diferente.⁴

Ulises Carrión

6.1.1. COTEXTUALIZACIÓN.

Debido al carácter multidisciplinar del género, la definición más extendida considera que un libro de artista no es un libro sobre arte, es una obra de arte, esta afirmación nos habla de la cualidad artística del libro de artista para poder diferenciarlo de lo que conocemos como libro común.

Sin embargo hay varios factores que debemos tener en cuenta, por ejemplo el carácter predominantemente visual que el libro de artista tiene sobre el libro común, lo cual no implica que el libro de artista no tenga texto, sin bien es cierto que por lo general la imagen predomina sobre este; puede tratarse de prácticas artísticas que transitan entre disciplinas como la pintura, el grabado, la escultura, cerámica, la fotografía, el collage... como ejemplares únicos, o como ediciones seriadas, limitadas o abiertas, en ocasiones incluso, el objeto artístico nace de la intervención de un libro común, ya editado.⁵

Por tanto el campo de posibilidades es casi ilimitado, un medio de expresión con rasgos en común con otras disciplinas, de las que se sirve, pero dotándolas de parámetros diferenciados que lo configuran como un género independiente.

El libro de artista es un territorio en el que conviven secretamente diferentes tribus de pintores, escritores, grabadores, poetas, escultores, fotógrafos... que configuran un nuevo género intermedia surgido de una simbiosis de lenguajes combinados.

Antonio Damian

⁴ Ulises Carrión, *El nuevo arte de hacer libros* (Amsterdam: Second Thoughts Void Distributors, 1980).

⁵ Los libros alterados, intervenidos o parasitados tienen su antecedente en los "Ready Made" dadaístas por la descontextualización del uso cotidiano del objeto.



5 Escritura del indio Escritura cuneiforme



Fig. 9 Simmias de Rodas. s. IV a.C. "Huevo"

6 Simmias, Poema huevo



7 Apollinaire, caligrama



8 Mallarmé, Tirada de dados

6.1.2. ANTECEDENTES.

A lo largo de la historia encontramos numerosas representaciones visuales que juegan con la palabra y la imagen, representaciones mágicas en el paleolítico, jeroglíficos egipcios o escrituras orientales, son marcadamente iconográficas.

En la Antigüedad Clásica aparecen juegos visuales en los que los poetas griegos yuxtaponen la palabra y la imagen en exvotos conocidos como *Technopaegnia*⁶ sobre los que inscribían el nombre del donante y el motivo de la donación en versos, que por necesidad adaptaban a la forma de la ofrenda a modo de lo que hoy conocemos como caligramas. Esta técnica fue imitada por los poetas latinos, a los que llaman Carmina Figurata (poemas figurados) y aportan con respecto a los anteriores una intención inequívocamente plástica.

Durante la Edad Media los caligramas siguieron usándose, aunque muchos de los ejemplos que se conservan de esta época no son caligramas propiamente dichos porque contienen elementos pictóricos, es común en esta época hallar ejemplos de caligramas en prosa o libros ilustrados con miniaturas. En el Renacimiento, tras descubrir los caligramas clásicos trataron de imitarse, tanto en griego y latín como en lenguas vulgares, de modo que este género poético se revitalizó. En el Barroco y s. XVIII tanto en Italia, Francia e Inglaterra, en los Países Bajos y Alemania se sigue prestando atención al caligrama, tanto en prosa como en verso, incluso en la vertiente más popular⁷.

Sin embargo no es hasta mediados el siglo XIX y principios del siglo XX cuando poetas y escritores producen una ruptura del texto dentro de la página tradicional, signo que podemos considerar como precursor inmediato de los libros de artista⁸.

A principios del siglo XX futuristas, dadaistas y constructivistas, también usan esta ruptura con una finalidad no solo estética, sino también coherente con un discurso; en este contexto, marchantes y editores de principios del XX editaron libros en los que ilustrador y escritor se contrataban por separado o incluso se usaban textos de autores clásicos para producir obras que hoy son consideradas un subgénero del libro de artista, el libro ilustrado⁹. El gusto por plantear un discurso visual com-

6 Poema huevo de Simmias, compuesto sobre este objeto, su lectura debía hacerse girando al mano

7 Poesías anónimas escritas para acontecimientos cotidianos como bodas, felicitaciones.

8 Escritores como Lewis Carroll o poetas como Mallarmé y Apollinaire trabajan en este sentido.

9 Drucker, Joana. *The Century of Artist's Books*. Gramary books. 1995.



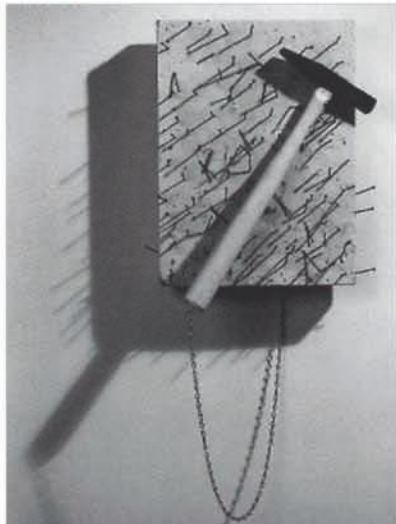
9 Tommaso Marinetti



10 Augusto De Campos, 1957.



11 Marcel Duchamp, Boit en Valise



12 Yoko Ono

poniendo con letras, será retomado por los poetas concretos y visuales de los años 60, que rescatan el interés por el valor plástico, espacial y conceptual de las vanguardias por las palabras y del soporte que las sustenta.

10

6.1.3. GÉNESIS.

Arte es lo que el artista llama arte.

Marcel Duchamp

La aceptación de esta afirmación supone un punto de inflexión en el arte a principios del XX. Esto supone poder considerar como arte, cualquier objeto nacido con vocación de ser artístico.

El papel que desempeña Marcel Duchamp en el origen de los libros de artista es determinante por sus planteamientos revolucionarios, su ruptura con la concepción tradicional del arte o su vínculo con los movimientos dada y surrealista; será precursor de ideas que posteriormente desembocarán en corrientes como: op-art, el happenig, instalaciones, cajas contenedoras y en especial el arte conceptual y fluxus...; de hecho una de los vertientes actuales de los libros de artista, las cajas contenedoras, tienen su origen en los *Boit en Valise*¹⁰ (caja en maleta) una serie de obras de Marcel Duchamp, entre 1936 1941.

11

Entre los considerados puntos de partida de los actuales libros de artista¹¹, destacan dos libros de Edward Ruscha en la segunda mitad del siglo XX: *Twenty-six gasoline stations* de 1963 y *Every building on the sunset strip* de 1966. Esta controvertida afirmación es aceptada por muchos y criticada por otros por arbitraria¹²; es cierto que si tenemos en cuenta el amplio abanico de fuentes diversas de las que se nutre el género, esta afirmación parece un tanto reduccionista, pero esconde

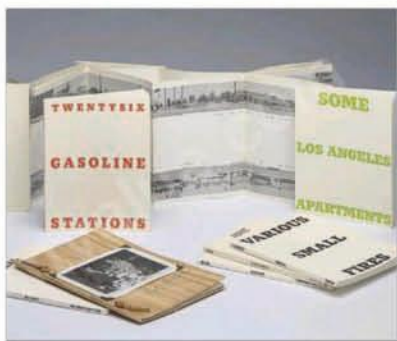
12

¹⁰ *Boit en Valise* está diseñado como un museo portátil, todo el universo condensado a partir de una caja, resultado de las nuevas formas de concebir los objetos de los surrealistas y muy cercana a otras corrientes consideradas precedentes de los libros de artista, el movimiento fluxus, mientras los Ready-Made dadaístas introducen lo cotidiano en el arte, fluxus disuelve el arte en lo cotidiano. La obra consta de una maleta que contenía 69 reproducciones de grandes obras de Marcel Duchamp, incluyendo numerosas fotografías y réplicas en miniatura de sus más famosos Ready - Made con los que introduce lo cotidiano en el arte.

13

¹¹ Según la historiadora y estudiosa del género, Anne Moeglin-Delcroix *Esthétique du livre d'artiste*. Bibliothèque Nationale de France, París, 1997.

¹² Drucker, Joana. *The Century of Artist's Books*. Gramary books. New york, 1995.



13 Edward Ruscha, *Twenty-six gasoline stations*



14 Yazmin Hidalgo

algo de verdad, puesto que la diferenciación fundamental de estos libros es su concepción inicial por parte del autor como obra de arte¹³, rasgo este que podemos considerar como una innovación dentro del amplio panorama de las artes, hasta ese momento.

A partir de este momento se empieza tomar conciencia del libro como una entidad artística propia, que constituye un nuevo género independiente.

6.1.4. TIPOLOGÍAS DE LIBRO DE ARTISTA.

El carácter totalmente interdisciplinar del libro de artista, ofrece a los artistas infinitas posibilidades combinatorias de lenguajes, técnicas artísticas, oficios artesanos, textos, etc... permitiendo una gran libertad creativa.

La aproximación a un lado o al otro de este espectro nos acercará a las distintas tipologías del libro de artista, unas veces cercanas a lo textual o literario, y otras totalmente pictóricas, o escultóricas, algunas obras son juegos visuales o táctiles y otras soporte para difusión de ideas y manifiestos.

La secuenciación del paginado con la introducción del factor temporal en la obra y el juego participativo del lector / manipulador serán componentes tomados del libro común, este factor también es compartido en otros géneros surgidos en la misma época como el happening, performance, videoarte, etc; ciertas vertientes del libro de artista añaden a la experiencia visual, un componente sensitivo táctil, olfativo... derivado de los materiales empleados, también toma cualidades propias de los libros comunes, como el fácil manejo y portabilidad y en el caso de ediciones amplias o abiertas, la gran capacidad difusora que ha llevado históricamente al libro a ser la pieza fundamental en la difusión de la cultura¹⁴.

Es difícil intentar clasificar un género tan heterogéneo, debido a la falta de perspectiva histórica y a su carácter multidisciplinar que hace convivir técnicas y lenguajes diversos en un mismo soporte. Investigaciones de estudiosos del género como Joana Drucker, Anne Moeglin-Delcroix o José Emilio Anton intentan arrojar un poco de luz ofreciendo, en ocasiones, un panorama que aboga por la libertad en cuanto a su clasificación o una visión excesivamente compartimentada de la historia por



13 *Twenty-six gasoline stations* es una edición limitada de 1.000 ejemplares desplegables en acordeón concebidos por su autor como una obra de arte.

14 Anton, José Emilio y Sanz Montero, Angel. *El libro de los libros de artista*. Ed. LUPi



Miquel Barceló, Mar de Ginebra
Miquel Barceló, catálogo

parte de otros, quizás condicionada por el paradigma que a dominado la historiografía de la historia del arte durante siglos y que no parece responder a la necesidad que se nos presenta, profundizar sobre la naturaleza del género.

Podemos decir que existen aproximaciones al género libro de artista desde distintas ópticas en función de la lente que usemos para observarla, por tanto con esta propuesta pretende aproximarnos al hecho desde diferentes perspectivas.

6.1.4.1. APROXIMACIONES.

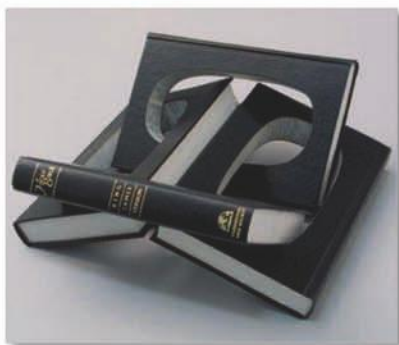
El libro de artista es un obra de arte creada por un artista visual, a diferencia de un libro común que es un producto industrial con un fin comercial, que puede contener obras de arte literarias o ilustraciones de obras de arte, catálogos... pero no está concebido como obra de arte. ¹⁶

No se encuentra habitualmente dentro del ámbito editorial comercial, es decir no suelen adquirirse en librerías, más bien participan del mercado del arte como galerías, ferias... aunque podrían estar en ambos circuitos. En los últimos años empiezan a aparecer editoriales independientes especializadas en este tipo de obras, así como ferias específicas donde se reúnen Ars libris, Masquelibros... surgidas de la necesidad de encontrar un canal de distribución independiente de los circuitos oficiales e institucionales.

El libro de artista suele ser una obra, dentro del campo de las artes plásticas, en la que suele predominar un discurso visual con o sin texto, en la que un único autor la concibe, realiza o controla íntegramente la producción de obra. Un considerado subgénero del libro de artista es el libro ilustrado, primordialmente literario, la aportación plástica de los artistas ilustradores, por muy relevante que sean, (incluso con encartaciones de obra gráfica numerada y firmada) es siempre, una colaboración que apoya y realza al texto del escritor¹⁵. En el libro de artista, el autor no ilustra, diseña, ornamenta, decora... subordinándose a otros creadores; concibe y controla íntegramente su propia obra, su propio libro aunque debemos matizar que existen libros de artista compartidos, dentro de una corriente colaborativa de creación multidisciplinar¹⁶.

¹⁵ P.e. los conocidos por como *livre d'artiste* eran, a juicio de la estudiosa del género Joana Drucker, libros ilustrados en los que artista y escritor se contrataban por separado, por lo que son considerados un subgénero del libro de artista.

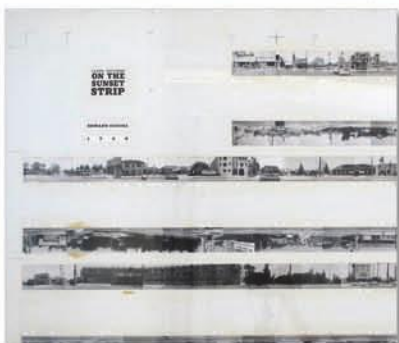
¹⁶ Véase el apartado Revistas ensambladas, pag 11



18 Libro objeto



19 Chema Madoz, Poema objeto



20 Edward Ruscha, detalle
Every building on the sunset strip

Otra fuente de confusiones se encuentra en la diferenciación entre libro de artista y un libro de artista objeto o como comúnmente se denominan un libro objeto.

18

En la mayoría de los libros de artista, su estructura o su secuenciación recuerdan a un libro común, desarrollando un contenido visual a lo largo de una serie de páginas o secuencia de impresiones visuales, mientras que el libro objeto utiliza el concepto de libro como elemento simbólico y generalmente no tiene la posibilidad de ser hojeado, renunciando al factor temporal y participativo, en favor de establecer un discurso en torno a su imagen escultórica. En ocasiones se confunden los libros objeto con poemas objeto, aunque estos últimos no tienen como referente la idea o imagen del libro, aunque pueda aparecer la palabra o el texto, ya que suelen estar cercanos a la poesía visual.

19

Otra diferenciación, ya mencionada, atiende al número de ejemplares realizados. El libro puede ser un ejemplar único, cuando no se multiplica por ningún sistema, en este caso sería similar, por tanto, a las características de obra original de un cuadro pictórico, pero los libros también pueden ser seriados, realizados manualmente, mediante autocopias del primer modelo o editados por cualquier forma de reproducción mecánica, bien sean técnicas artísticas tradicionales o técnicas de impresión industrial.

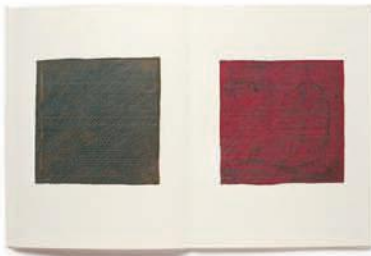
La edición puede ser abierta, si no tiene un número limitado de ejemplares, en un intento de divulgar al máximo la obra, como muchos libros del movimiento fluxus, o por el contrario, también podría ser una edición numerada; en este caso, se acercan un poco a la tradicional obra gráfica, en cada ejemplar está la firma del autor y una numeración que indica exactamente el ejemplar de la edición.

20

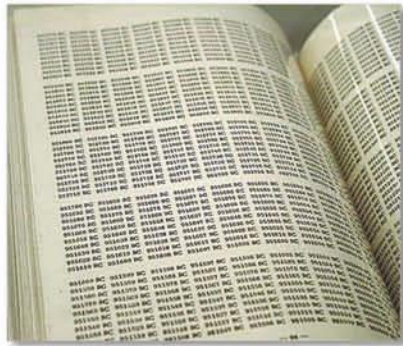
6.1.4.1. CLASIFICACIONES.

Como he mencionado anteriormente el carácter interdisciplinar y las fuentes diversas de las que se nutre el libro de artista hacen difícil hacer una clasificación que no sea excluyente. En un esfuerzo por clasificar lo ciertamente difícil de clasificar, algunos autores¹⁷ hacen propuestas para estudiar el libro de artista por su relación con movimientos artísticos, por su ideología, por su formato, por su temática, por su soporte, por sus técnicas... o de otras múltiples maneras, pero algunos participan de varias posibles clasificaciones y otros no habrá manera de clasificarlos.

¹⁷ Anton, José Emilio y Sanz Montero, Angel. *El libro de los libros de artista*. Ed. LUPi



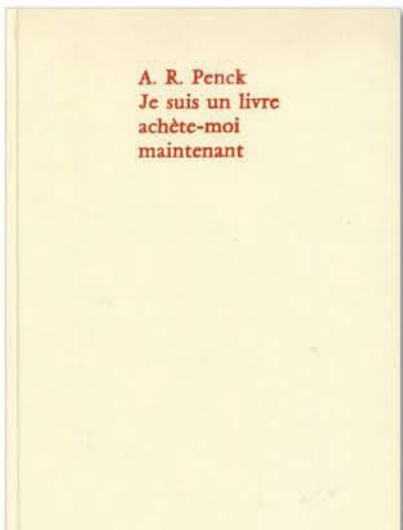
21 Sol Lewitt



22 Kawara.



23 Kristina Grundberg Contenedor Transportable



24 Penck. Je suis un livre achète-moi maintenant

MINIMALISTAS.

Pretenden conseguir un máximo nivel de abstracción, absoluta simplicidad y orden aséptico, introducen la serie en el desarrollo temporal de la paginación, desarrollando estructuras elementales a lo largo del libro.

Sol Lewitt, ha realizado más de 60 libros, con todas las posibilidades de utilización de líneas, figuras geométricas y colores.

21

CONCEPTUALES.

El arte conceptual es el arte de la idea, el arte reflexiona sobre su propia naturaleza, el concepto desplaza al objeto y éste se reduce a lo esencial, enunciados, propuestas, proyectos... se concretan en textos, listados, fotografías...

22

CONTENEDORES TRANSPORTABLES.

Algunos son facsímiles, otros experimentan con la escritura, o la caligrafía en ocasiones en el límite de lo legible, en general cerca de la poesía concreta, de acumulación, colección o inventario, son una recopilación de imágenes, objetos o datos con algún nexo en común pero mostrados sin un orden concreto, herederos de los *Boit en Valise* de Duchamp

23

LIBROS DE IMÁGENES.

Tratan de contar una historia secuencialmente con sus imágenes manteniendo un hilo conductor narrativo.

Edward Ruscha , *Every bulding on the sunset strip*

20

LIBRO SOBRE EL LIBRO.

El libro común como objeto de reflexión.

Je suis un livre achète-moi maintenant

24

(soy un libro cómprame ahora) de penck.

En sus 420 páginas de papel biblia el propio libro habla, como protagonista, en primera persona:

...¡te lo ruego, lee bien!, soy un libro aunque no me leas...



25 Pablo Lehmann

LIBROS PARASITADOS.

Muchos están realizados a partir de libros de ediciones normales a los que se intervienen pintando, recortando, pegando, quemando... hasta que dejan de tener las características iniciales: posibilidad de lectura, de paginación y se convierten en un ejemplar único.

LIBROS INTERVENIDOS O RECICLADOS.

Otra vez se manipula un libro de edición normal hasta convertirlo en un ejemplar único, pero sin destruirlos como libro, se les concede una segunda vida como obra de arte.

LIBROS TÁCTILES.

No se parte de un libro ya editado, se crea desde cero a partir de diversos materiales, que proporcionan más posibilidades táctiles que partiendo de un soporte libro al uso, realzando las cualidades matéricas.

LIBROS MANUSCRITOS / LIBROS DE VIAJE.

A modo de diarios o libros de viaje, suelen tener como soporte básico el papel, agendas, diarios, cuadernos de notas... que recogen un registro íntimo del día a día del autor.

LIBROS DE SOPORTE O PINTADOS.

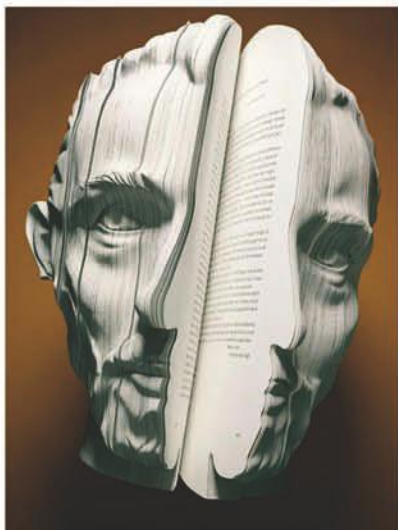
Se realiza una narración, expresada plásticamente en las sucesivas páginas de estos libros.

REVISTAS ENSAMBLADAS.

Una variante cercana al libro de artista, son las cajas colectivas, contenedores o revistas ensambladas que he incluido en esta clasificación como anexo de interés.

Básicamente son obras colaborativas realizadas por un conjunto de creadores con un *leit motiv* en común, por lo que no suelen ser considerados libros de artista puros, a no ser que los creadores formen un equipo o grupo con un discurso consolidado.

Sin embargo, el matiz *colaborativo* los hace muy interesantes desde el punto de vista didáctico por las posibilidades pedagógicas que la creación colectiva ofrece, y la versatilidad que el género tiene para ser implementados en las programaciones de cualquier nivel educativo.



26 Ornella Sessa



27 Libro Táctil



28 Jim Lorena



29 Arco iris

ARCO IRIS.

Fundada en 1985 por Antonio Gómez, se trata de un conjunto de siete cajas, cada una de las cuales corresponde a uno de los colores del arco iris, y a su vez cada una de estas cajas contiene siete libritos que también son identificados cada uno de ellos con los siete colores, en total el proyecto lo formaron 44 títulos de 44 autores distintos.

29



30 Carpetas el paraíso

CARPETAS EL PARAISO.

Dedicadas a la poesía visual / experimental y al arte correo (mail art), aparecieron a finales de 1991, de la mano de José Luis Campal, su tirada se limita a 20 ejemplares con intervención por número, de entre 12 y 20 artistas, la filosofía que alienta el proyecto es el diálogo interdisciplinar

30



31 Container

CONTAINER.

Comienza en 1995 en la Escuela de Arte de Granada, coordinada por un grupo de sus profesores, en su nº 0 Container pretendía ser una vía de expresión abierta a todos, la única condición era plasmar tu idea 500 veces, en su nº 1 *Container pura hipocresía*, se convertía en una revista de colaboración, experimental y multidisciplinar; incluía ingredientes artesanales, industriales e infográficos.

31



32 lalata

LALATA.

Publicación periódica con formato tridimensional y edición limitada, su contenedor es una lata de conservas cerrada herméticamente, cuyo contenido eran objetos artísticos únicos, producidos expresamente por los participantes y con motivo de cada tirada; fotografías, objetos tridimensionales, grabados, objetos escultóricos... de acuerdo con una convocatoria internacional, lalata es una galería, colección o museo de arte portátil, desde el primer número se han cerrado 4.150 latas y realizado 50.200 piezas en exclusiva.

32



33 Entretelas

LA MÁS BELLA

Entienden cada número como un proyecto nuevo y distinto a los demás, primer paso es siempre la elección de un tema (o lema) monográfico y una solución formal sobre la que empezar a trabajar, en la actualidad sigue siendo ante todo un soporte donde publicar multitud de colaboraciones, aunque cada vez de artistas menos vinculados al mundo del arte plástico y más cercanos a tendencias del arte-acción, mail art, poesía visual, etc.

ENTRETELAS.

Realizada en la Escuela de Arte de Granada por alumnos y maestros fuera del horario lectivo; el diseño y los contenidos están elaborados por los propios alumnos, dando mayor importancia al contenido plástico textil, experimenta sobre las posibilidades de edición en tela, con cubiertas de fieltro y hojas de loneta de algodón impreso en serigrafía. El formato es din A3, lo que le da el aspecto de periódico convencional. 33

La única revista lavable, transformable, biodegradable, coleccionable, inimaginable, reutilizable, deformable, planchable, reciclable.

Al mismo tiempo existen publicaciones marginales, fanzines, boletines de mail art y todo tipo de publicaciones de artistas plásticos que estarían en la órbita de los libros de artista, creando un mundo complejo pero de extraordinaria riqueza.



Ximena Pérez Grobet



Francisco Mata



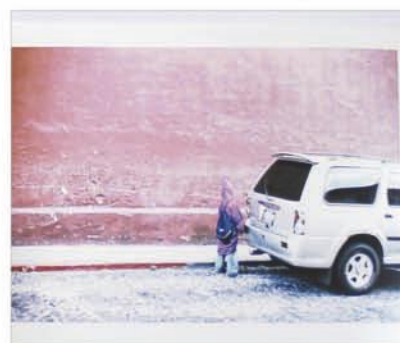
7. FOTOGRAFÍA Y LIBRO DE ARTISTA.

¿Donde ubicamos la fotografía dentro de esta clasificación?

No podemos hablar de libro de artista fotográfico; la fotografía es una herramienta más para llegar a la obra, no es la obra en si misma, de esta forma es equiparable a cualquiera de las otras artes como la pintura, la escultura, el grabado... de las que se sirve este género tan interdisciplinar.

Desde los albores de la fotografía, los fotógrafos han publicado libros¹⁸ que, aunque estupendas colecciones de imágenes, no son concebidos como obra y no siempre plantean un discurso visual con una unidad en su conjunto.

Sin embargo, sí que podemos beneficiarnos del carácter narrativo y secuencial que la fotografía tiene y que de comparte con el libro, que es visualizado en una secuencia progresiva de momentos.



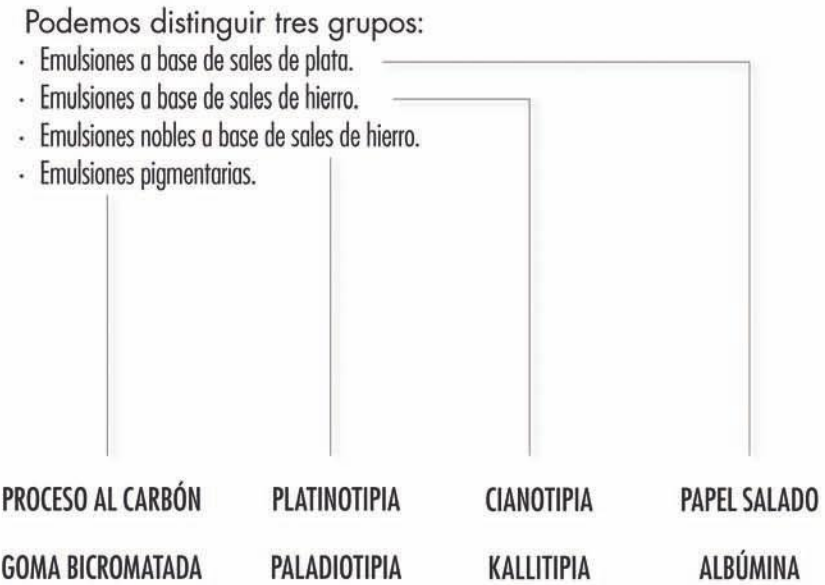
Celeste Rojas Múgica, El espacio de la resistencia

¹⁸ *The Pencil of Nature* de Henry Fox Talbot es la primera muestra fotográfica que se publicó comercialmente como libro en 1844 y 1846 por lo que es considerada como una obra muy influyente en la historia de la fotografía. Eran calotipos originales pegados a mano que ilustran algunas de las posibles aplicaciones de la nueva tecnología.

7.1.1. CONTEXTUALIZACIÓN.

La fotografía es una de las disciplinas que más ha evolucionado conceptual y formalmente en los últimos años. A mediados de los años 70 surge en Estados Unidos una corriente caracterizada por la voluntad de romper los límites impuestos por aquellos que propugnaban una fotografía pura y directa, sin intervenciones manuales. Empezó un proceso de recuperación de las emulsiones y técnicas fotográficas del siglo XIX: la cámara estenopeica, el colodión húmedo, la cianotipia, goma bicromatada... que permitían una libertad casi absoluta en la elección de superficies, tamaños y formas, además se ofrecía la posibilidad de intervenir directamente en los colores, formas, texturas, acabados de la copia final. Paulatinamente estos procesos se fueron introduciendo en Europa ampliando el vocabulario fotográfico.

Estas viejas técnicas fotográficas artesanales, son idóneas para la elaboración de libros de artista debido a las enormes posibilidades plásticas que su intervención manual nos permite.



Para este trabajo he profundizado sobre las posibilidades de implementar dos de estas técnicas, cianotipia y kallitipia, en la creación del libro de artista debido a su versatilidad económica y a las posibilidades plásticas que ofrecen.



7.1.2. CIANOTIPIA.

INTRODUCCIÓN HISTÓRICA.

Esta técnica podemos clasificarla dentro de los procesos fotográficos tradicionales que usa emulsiones a base de sales de hierro. Ideada por el astrónomo y químico John Herschel en 1840, es una emulsión a base de sales de hierro caracterizada por la propiedad que tienen estas sales de convertirse en sales ferrosas, cuando son expuestas a la luz ultravioleta, volviéndose insolubles al agua y adquiriendo ese color azul cian tan característico de este proceso.

Su aplicación sencilla y su capacidad para copiar los detalles del fotolito, la hicieron muy popular en trabajos de reproducción de planos y fórmulas matemáticas.

Ana Atkins, hija de un zoólogo inglés y discípula de Sir John Herschel, confeccionó dos herbarios utilizando papel emulsionado con cianotipia, usando como negativo muestras de las plantas superpuestas por contacto.

"Cyanotype impressions" y "British and foreign flowering plants and ferns".

34

COMPOSICIÓN

Hay muchas fórmulas que, con pequeñas diferencias en su composición permiten obtener resultados similares, la elección de una u otra dependerá de la disponibilidad de los materiales necesarios y/o de las sutiles variaciones que queramos obtener.

FÓRMULA 1

- Compuesto A: 62'5 gr. citrato férrico-amónico verde + 300 c.c. agua destilada.
- Compuesto B: 22'5 gr. de ferricianuro potásico + 300 c.c. agua destilada.

35



34 Ana Atkins, Cyanotype impressions



35

Se lava durante 15 minutos aproximadamente hasta que desaparezcan las manchas amarillas. Al secarse oscurece algo. Si se desea, para intensificar el azul se usa una cucharada de lejía en 4 litros de agua del grifo. Si por el contrario se desea quitar azul usaremos 300 c.c. de lejía en 4 litros de agua. Si el azul sale un poco pardo se puede emulsionar dos veces el papel antes de exponerlo aplicando muy poca emulsión en cada pasada y dejando que se seque una capa y otra.



FÓRMULA 2

- 1'25 gr. ácido oxálico
- 33'7 gr. citrato férrico-amónico verde
- 11'2 gr. ferricianuro potásico
- 0'25 gr. dicromato amónico
- 250 c.c. agua destilada

La duración de esta fórmula es de 1 día, el agua se divide en 4 partes y en cada una se disuelve uno de los químicos y se mezcla todo. Para intensificar se pueden aplicar 2 ó 3 gotas de ácido clorhídrico en un cuarto de litro de agua, no más de 3 minutos.

FÓRMULA 3

- A 18'5 gr. citrato férrico-amónico verde + 75 c.c. agua destilada.
- B 6'75 gr. ferricianuro potásico + 75 c.c. agua destilada.

La duración de esta fórmula es de 1 mes. Guardar por separado las dos mezclas.

FÓRMULA 4. Una de las más usadas¹⁹

- A 25 gr. Citrato ferrico amónico verde + 100 c.c. agua destilada.
- B 10 gr. Ferricianuro potásico + 100 c.c. agua destilada.

FÓRMULA 5. Fórmula del estudioso de la fotografía Michael Langfort²⁰.

- A 68 gr. Citrato ferrico amónico verde + 1'3 gr. ácido oxálico + 250 cc. agua destilada.
- B 23 gr. Ferricianuro potásico + 1'3 gr. Ácido oxálico + 0'5 gr. Dicromáto amónico + 250 cc. agua destilada.

Los productos se guardan en botellas opacas separadas. Una vez mezcladas al 50% van perdiendo sensibilidad al igual que el papel una vez seco, de ahí que sea interesante emulsionar, exponer y revelar en poco tiempo.

SOPORTES.

Pueden utilizarse papeles, telas, maderas... los materiales con buen encolado suelen funcionar bien sin ninguna preparación, como papeles para grabado calcográfico o algunos de acuarela. Otros tipos de papel como los de dibujo, ingres, basic guarro... también sirven si tienen al menos 150 g. sin embargo pueden retener la emulsión no expuesta durante el revelado y ser necesario aumentar el tiempo la agitación y el número de lavados.

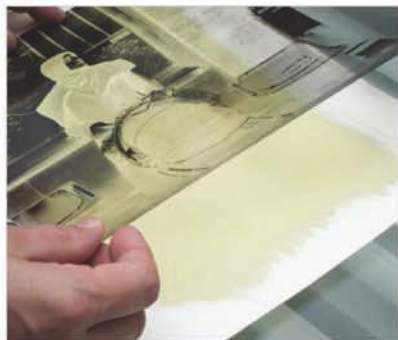


¹⁹ Esta receta está descrita por el fotógrafo Joan Fontcuberta en su libro *Fotografía: conceptos y procedimientos*. Ed. Gustavo Gili Barcelona 1984.

²⁰ De su libro *Manual del laboratorio fotográfico*. Ed. Blume 2005



36 extendiendo la emulsión



PREPARACIÓN.

Si el soporte es muy absorbente, o va a sufrir varios lavados debe encolarse con gelatina al 5% - 10% + alumbre de potasio o con acetato de polivinilo diluido en agua.

La preparación de maderas o telas es similar a la del papel, pero en disoluciones suaves y extendiéndola varias veces. Cuando el soporte está preparado necesita se mayor tiempo de exposición.

SENSIBILIZACIÓN.

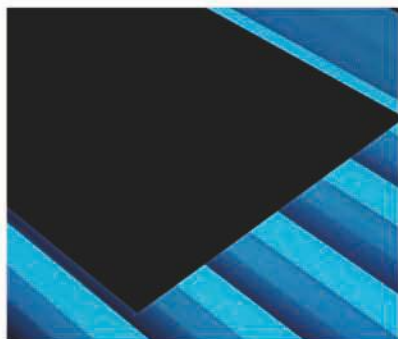
La aplicación de la emulsión sensibiliza el soporte; debemos evitar provocar charcos sobre el papel, la carga debe ser la suficiente como para dar "cuerpo" a la emulsión pero no debe ser tanta como para que le reste sensibilidad.

36

El extendido debe realizarse en penumbra con movimientos enérgicos de la brocha, paletina o pincel (es recomendable que estas no tengan partes metálicas ni estén oxidadas, los ideales son los pinceles orientales *hake*, íntegramente de madera) por lo general en una dirección y luego en otra, si se abusa del frotado con la brocha podemos levantar pelusilla o provocar manchas. El secado de la emulsión podemos realizarlo al natural, con un secador de pelo o un pequeño calefactor.

EXPOSICIÓN.

Una vez extendida la emulsión y seca, cualquier soporte emulsionado aguanta poco tiempo, por lo que deben emplearse a continuación del secado o pasado un breve periodo de tiempo.



37 exposición

La exposición puede realizarse al sol o con lámparas ricas en luz ultravioleta, se considera suficiente cuando se aprecia en la emulsión comienza a adquirir un tono grisáceo. La exposición suele durar en torno a 10 minutos al sol del mediodía, pero este tiempo oscila en función de la densidad del negativo, la hora del día, latitud, clima... por lo que es interesante hacer tiras prueba.

37



REVELADO.

El revelado se realiza con 2 ó 3 baños de agua a temperatura ambiente en una cubeta, durando cada lavado de 1 a 5 minutos dependiendo de lo poroso que sea el soporte. El agua disuelve las sales férricas sobrantes y aparece el color cian característico.

38



38 revelado

Si se añade un baño oxidante aumenta notablemente la intensidad del azul; para ello se usa peróxido de hidrógeno al 3% (agua oxigenada).

BLANQUEADO - VIRADO - TINTADO.

Se puede cambiar el color mediante un baño de blanqueo en una solución de amoníaco al 5%, lavado, y virar / teñir en solución de ácido gálico o tánico al 1%.



39 virado

Una alternativa menos tóxica al procedimiento anterior consiste en blanquear con una solución de carbonato de sodio al 5%, lavado, virar / teñir mediante un baño de ácido tánico al 10% y por último un buen lavado, quedan unos tonos sepia envejecidos muy bonitos.

39

También se puede reducir o aclarar el color azul a blanco y por lo tanto eliminar partes de la imagen. Para ello se prepara una solución de ácido oxálico al 5% que se aplica mediante un pincel sobre aquellas partes que se desean reducir. Para finalizar, se vuelve a lavar la copia en agua corriente.



7.1.3. KALLITIPIA.

INTRODUCCIÓN HISTÓRICA.

Proceso patentado en 1889 por el químico inglés W.W. Nichols, en base a investigaciones realizadas por Jonh Herschel hacia 1840 sobre la sensibilidad de las sales de plata y de hierro. La más extendida es la propuesta por W. Crawford²¹. esta fórmula une su sencillez con unos resultados de alta calidad y gran estabilidad.

El proceso de la Kallitipia, también conocido como marrón Vandyke, permite una gran gama tonal cercana a la platinotipia, debido a la presencia de sales de plata motivo por el cual, se le conoce con el nombre de "proceso símil-platino".

Debido a su supuesta baja estabilidad no tuvo demasiada aceptación en su época ya que tenía que competir, por un lado con los papeles de plata, ya patentados y de procesado sencillo, y por otro lado la platinotipia, aparecida diez años antes y que tenía ventajas, como mayor profundidad en las zonas de sombras de la imagen y mejor estabilidad, aunque si se realizan los pasos correctamente, obtendremos una estabilidad equiparable y a un coste mucho menor.

COMPOSICIÓN.

Tal como veíamos con la cianotipia, las sales férricas se reducen a sales ferrosas con la acción de los rayos UV. Durante el revelado, las sales de plata en contacto con las sales ferrosas, forman plata metálica que es la que configura la imagen final. La química de la kallitipia y de la platinotipia son similares, aunque la imagen resultante de la kallitipia está formada por plata metálica.

Los negativos más adecuados para ser positivados en kallitipia son los que presentan una amplia gama tonal. Hay que evitar los negativos subexpuestos.

LA SENSIBILIZACIÓN.

Tres soluciones distintas preparadas por separado.

- SOLUCIÓN A: Agua destilada a 20° C 33 c.c. + Citrato férrico amoniacal 9 gramos.
- SOLUCIÓN B: Agua destilada a 20° C 33 c.c. + Ácido tartárico 1,5 gramos.
- SOLUCIÓN C: Agua destilada a 20° C 33 c.c. + Nitrato de plata 3,8 gramos



40 químicos kallitipia



²¹ Crawford, William. *The keepers of light*. Ed. Morgan & Morgan New York, 1979



41 emulsionado

Una vez preparadas las tres soluciones, se mezcla la solución A con la solución B y para finalizar se añade lentamente y sin dejar de remover la solución C de nitrato de plata. La mezcla de las tres soluciones constituye la emulsión sensible que deberá guardarse en una botella oscura; conservada debidamente, puede durar sin problemas varios meses .

La emulsión sensible se aplicará sobre la superficie escogida, previamente impermeabilizada, bien por inmersión, bien con la ayuda de un paletina.

41

Es preferible emulsionar con la luz de seguridad roja / amarilla, aunque la emulsión no es realmente sensible hasta después de su secado.

Es preferible utilizar de inmediato el material emulsionado ya que la presencia de humedad puede producir manchas y también para evitar una pérdida de sensibilidad.

LA EXPOSICIÓN.

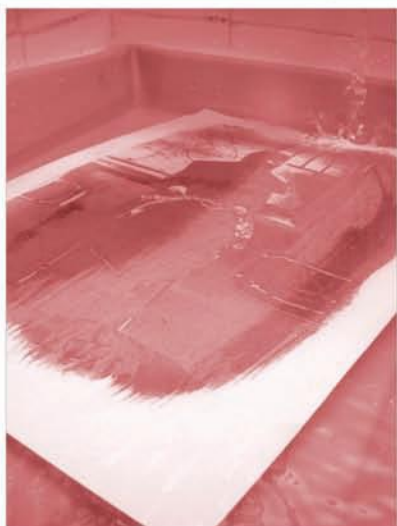


42 exposición

Una vez colocado el negativo sobre la superficie sensible dentro de la prensa de contacto se expone al luz UV. Al igual que las emulsiones con sales de plata, la kallitipia permite un control durante la exposición ya que a medida que las sales reaccionan bajo los rayos UV se va formando la imagen. Si se trabaja con el sol, es conveniente evitar los rayos directos si son excesivamente fuertes. Bastará entonces, colocar la prensa a la sombra y esperar a que se vaya formando la imagen. Se considera que la exposición es correcta cuando empiezan a percibirse detalles en las sombras y en los medios tonos.

42

EL PROCESADO DE LA COPIA.



43 procesado

El procesado de la copia consta de varias fases: un primer lavado, un fijado, un lavado final y, si se desea, un virado al oro; hasta finalizar el fijado se realizará con la luz amarilla de seguridad.

El primer lavado debe realizarse en una cubeta con agua corriente y es sumamente importante ya que en él se eliminan las sales férricas, principales causantes de inestabilidad si quedan en presencia de plata. El agua no debe estar a una temperatura inferior a los 20° C y el lavado debe prolongarse como mínimo tres minutos. Al sumergir la copia en el agua se advertirá un cambio en el color: la imagen se aclara, pierde contraste, y toma un tono amarillento. Si se desea aumentar el contraste se puede añadir al agua diez gotas de solución de bicromato de potasio (solución al 10% de bicromato de potasio).

43



44 tiosulfato de sodio



45 virado

*FIJADO.***FÓRMULA**

- Agua a 40° c. 500 c.c.
- Tiosulfato de sodio 25 gramos

44

Para su utilización es necesario dejar enfriar la solución a 20° C, se utiliza un baño de fijado sumamente diluido para evitar una pérdida de intensidad en los tonos de la imagen. Por este motivo, el baño de fijado debe ser renovado frecuentemente ya que se agota con facilidad. En el fijado se eliminan las sales de plata no metálicas que, de no ser eliminadas convenientemente, contribuirán al deterioro de la imagen con el tiempo. Al sumergir la copia en el baño de fijado, automáticamente vuelve a oscurecerse, adquirir contraste y a cambiar de tono, perdiendo todo rastro de amarillo y adquiriendo un tono marrón. La copia debe permanecer en el baño de fijado no más de cinco minutos, de lo contrario la imagen pierde progresivamente la densidad adquirida. Es conveniente agitar de vez en cuando la cubeta ligeramente.

LAVADO.

Se realizará en agua corriente al menos durante 40 minutos. Es imprescindible que haya una total renovación del agua de lavado para eliminar por completo cualquier resto de tiosulfato o utilizar un eliminador de hiposulfito.

VIRADO, SECADO.

Se puede hacer un virado al oro para asegurar una mayor estabilidad de la imagen final, si al finalizar el secado de la copia, aparecen zonas con una ligera metalización, ello significará que el tiempo de exposición fue excesivo.

45

7.2. OBTENCIÓN DE FOTOLITOS PARA EL POSITIVO.

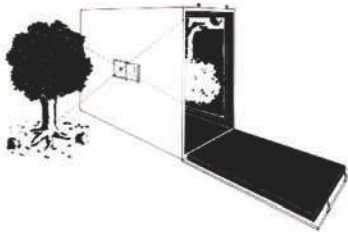


El fotolito constituye la matriz a partir de la cual se obtiene la imagen final, todos los procesos mencionados necesitan, para positivarse por contacto, un fotolito en negativo que debe tener las mismas medidas que la copia que pretendemos conseguir, esto implica el uso de negativos de gran formato. Podemos obtenerlo mediante procedimientos analógicos o valernos de los más modernos procedimientos para imprimirlos a partir de archivos digitales.

7.2.1. MEDIANTE PROCEDIMIENTOS ANALÓGICOS.

PLACAS DE TONO CONTINUO O PANCROMÁTICAS.

Las placas de tono continuo son las que se utilizan con las cámaras de gran formato y sus medidas más habituales son: 9x12 cm, 13x18 cm, 18x24 cm y 24x30 cm.



46 cámara estenopeica

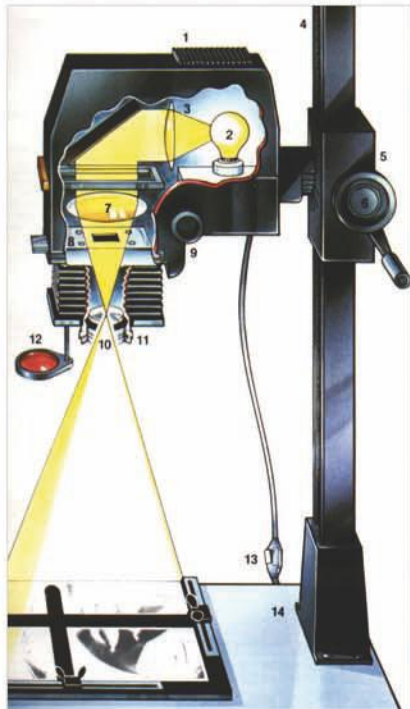
Se puede usar un banco óptico o una cámara estenopeica, más económica y que se caracteriza por no poseer lente y, por lo tanto, genera imágenes en las que todos los planos están enfocados, siempre y cuando el estenopo o agujero frontal sea regular y su diámetro sea el adecuado.

46

AMPLIACIÓN DE NEGATIVOS DE PASO UNIVERSAL SOBRE PELÍCULA ORTOCROMÁTICA O PELÍCULA LITH.

Este es el método más común para obtener negativos aptos para el positivado por contacto partiendo de negativos de paso universal, o de medio formato.

47



47 Ampliación de negativos de paso universal

El proceso es más lento y requiere un trabajo minucioso si se quieren obtener negativos en perfectas condiciones, sin ralladuras ni puntos blancos debido a la extrema delicadeza del manipulado de la película lith.

Esta película no es sensible a la luz roja (ortocromática), por lo que permite ser tratada en el laboratorio con la luz roja de seguridad encendida. Otra característica de la película ortocromática es su elevado contraste que puede ser mitigado en el revelado. Se usa principalmente en la industria de artes gráficas.

PROCEDIMIENTO:

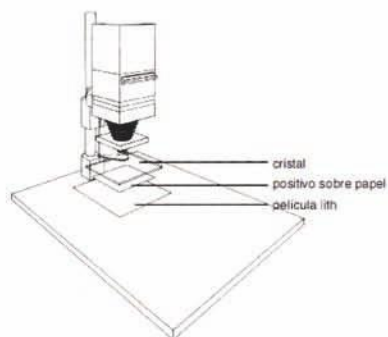
En primer lugar se hace un positivo intermedio sobre película lith al tamaño deseado, después se obtiene por contacto sobre otra hoja de película lith del mismo tamaño el negativo final.

Al ampliar una diapositiva directamente sobre una hoja de película lith se evita un paso intermedio por lo que hay menor riesgo de rayaduras y de aumento del contraste.

Debemos tener en cuenta que si se parte de una diapositiva color donde haya zonas de rojo, dichas zonas aparecerán totalmente transparentes en la película lith, sin reflejar los posibles matices que hubiera en el original.

NEGATIVO SOBRE PELÍCULA ORTOCROMÁTICA A PARTIR DE UN POSITIVO B/N SOBRE PAPEL.

La ventaja de este método es que se parte de una ampliación sobre papel en la cual se refleja toda la gama de grises y un contraste controlado.



La luz de la ampliadora al pasar a través de la imagen sobre papel se difumina, con lo cual el contraste final del negativo sobre película lith resulta mitigado, circunstancia que puede corregirse en el revelado, sin perder detalles en la imagen.

PELÍCULA DIRECTA.

Existen varios tipos de películas directas que se venden en cajas con varios formatos.

Su característica es que al ampliar un negativo se obtiene directamente un negativo, eliminando pasos intermedios y obteniendo una gama de grises tan amplia que casi es comparable a la material sensible de tono continuo, el inconveniente de este material es su elevadísimo precio.

La ventaja de estos procedimientos analógicos es que producen una imagen de tono continuo.

CLICHÉ-VERRE.

Con el nombre de cliché-verre se entiende una técnica inventada en el siglo XIX por tres grabadores ingleses que consistía en dibujar con ayuda de una aguja sobre la superficie de un cristal, sobre el cual se había extendido previamente una capa de barniz opaco, asfalto o negro de humo.

Este dibujo sobre cristal, acetato, petg, se puede usar matriz para obtener diversas copias en papel previamente emulsionadas con algún material fotosensible, aunque esta técnica utiliza la luz como herramienta los resultados no son estrictamente fotográficos, ya que lo que obtenemos es un dibujo en negativo.



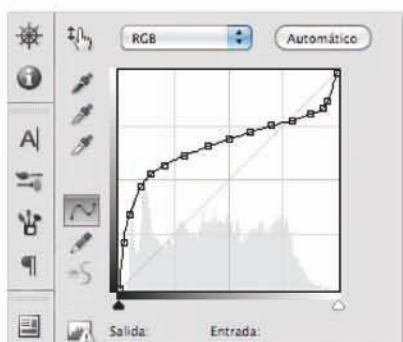
48 impresión láser



49 impresión ink-jet



50 Impresora de tintas pigmentadas



51 curva de contraste en Photoshop

MEDIANTE PROCEDIMIENTOS DIGITALES.

IMPRESIÓN LÁSER.

La impresión láser sobre acetato constituye una manera fácil, versátil y económica de obtener una matriz a partir de un archivo digital.

Los grises son registrados a través de tramas de semitonos por lo que no son imágenes de tono continuo, lo cual reduce la gama tonal y parte de los detalles, por lo que a pesar de sus ventajas no es la mejor opción.

48

El resultado es similar a la filmación de fotolitos extintas fotomecánicas, aunque con peor calidad.

IMPRESIÓN INK JET.

En los últimos años, la impresión a través de tintas ha mejorado considerablemente estas impresoras producen resultados semejantes incluso observadas con cuentahilos, aunque no imprimen tono continuo, sino a través de tramados estocásticos, este tramado es tan tupido que lo hace idóneo para procesos que tienen la capacidad de registrar diferentes gamas de tonos como la kallitipia o la platinotipia, sin embargo, procesos que no son capaces de registrar ligeros matices entre medios tonos, como la cianotipia o la goma bicromatada, necesitan un tramado con menos lineatura para poder registrar grises.

49

Paralelamente también han salido al mercado varios soportes transparentes preparados con una emulsión para recibir tinta procedente de impresión ink-jet, junto a las tintas pigmentadas, considerablemente más longevas que las de colorantes, están ofreciendo unas calidades en cuanto a detalle, gama tonal y durabilidad, incluso superior a los negativos obtenidos mediante procedimientos químicos.

50

Debido a que las impresoras de inyección de tinta no están diseñadas para estos nuevos soportes, es necesario preparar la imagen antes de imprimir mediante una curva de contraste y aplicar unos parámetros específicos de impresión ligeramente diferentes en función del contraste general de la imagen, del soporte de impresión utilizado o el modelo de impresora.

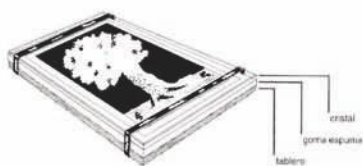
51

TRAMADO DE IMÁGENES DIGITALES.

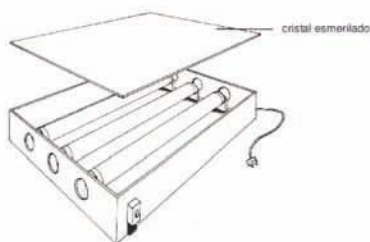
El tramado de la imagen es un paso necesario para la obtención de la adecuada gama tonal es los procesos que no tienen capacidad de registrar medios tonos. El procedimiento por el



52 negativo de tono continuo



53 prensa de contacto



54 insoladora de tubos

cual se realiza el tramado es a través de software específico para el tramado de imágenes utilizado por las filmadoras de artes gráficas, software de edición de imágenes digitales como Photoshop convirtiendo de 16 / 8 bits a 1 bit las imágenes digitales, o plugins ejecutables desde dichos programas diseñados para tramar imágenes de tono continuo.

52

La impresión de estos fotolitos podría hacerse en impresoras de ink-jet o en las cada vez más extintas filmadoras de fotomecánica²². La impresión de imágenes tramadas a través de impresoras láser por lo general es inadecuada, excepto si la impresora permite gestión PostScript®; de lo contrario la impresora aplica un tramado a la imagen tramada, por lo que los resultados son redundantes.

7.3. EXPOSICIÓN A RAYOS UV.

EL POSITIVADO POR CONTACTO.

El positivado se hace por contacto debido a la baja sensibilidad a la luz de las emulsiones por lo que no es posible el copiado mediante el uso de la ampliadora. Las técnicas desarrolladas en el siglo XIX utilizaban como única fuente lumínica para la exposición, los rayos solares.

Para positivar por contacto es imprescindible el uso de una prensa o una insoladora que mantenga el negativo firme y homogéneamente adherido a la superficie emulsionada.

53

54

RADIACIÓN ULTRAVIOLETA

Como fuente de luz usaremos lámparas ricas en radiaciones ultravioleta tipo a y b como la Osram Ultravitalux, tubos actínicos o el sol.

55

La ventaja de usar luz artificial es que no dependemos de las condiciones climatológicas o de la hora del día y que el tiempo de exposición se puede controlar de forma más precisa. La mejor opción es usar una caja de insolación equipada tubos que emitan radiación ultravioleta tipo a y b, son apropiados los tubos actínicos para insectos.

También emiten esta radiación las lámparas para terrarios de reptiles, los cuales necesitan radiación ultravioleta para conservar sana la piel y estimular sus procesos vitales.



55 Osram ultravitalux 300 w

²² Las fotomecánicas están desapareciendo debido a la adopción, en las imprentas, de nuevos procesos (CTP o directo a plancha) que graban las las planchas sin necesidad de fotolitos.



CONCLUSIONES

Dentro de la variedad de lenguajes, recursos y herramientas de las que se nutre el libro de artista y que hemos desglosado en los apartados anteriores de este trabajo, el resultado de esta investigación (obra adjunta: Instrucciones prácticas para no empañar miradas congeladas) demuestra que es posible valerse de las técnicas fotográficas artesanales para la elaboración de libros de artista, una vez examinadas sus posibilidades tanto desde el punto de vista plástico (libertad en el tratamiento de tamaños, formas, colores, texturas, acabados...) como su capacidad para establecer un discurso visual de la mano de la fotografía.

REFERENCIAS

- Anton, J., Sanz, A. (2012). El libro de los libros de artista. Bizkaia: L.U.P.I.
- Carrión, U. (1980). El nuevo arte de hacer libros. Amsterdam: Second Thoughts Void Distributors,
- Crawford, W. (1979). The keepers of light. New York: Morgan & Morgan, Dobbs Ferry
- D'ORS, M. (1979). El caligrama, de Simmias a Apollinaire. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.
- Drucker, J. (1995). The Century of Artist's Books. New York: Gramary books.
- Erenzweig, A. (1973). El orden oculto del arte. Barcelona: Labor.
- Fontcuberta, Joan. (1984). Fotografía: Conceptos y procedimientos. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (2010) Estética fotográfica. Barcelona: Gustavo Gili.
- Hedgecoe, J. (1986). Técnicas de laboratorio. Barcelona: Ediciones Cúpula.
- Hernández, F. (2008) " La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación." de la revista Educatio Siglo XXI, n.º 26 ; pp. 85-118
- Langford, M. (1994). Manual del laboratorio fotográfico. Madrid: Herman Blume Ediciones.
- Marota, G. (2010). El libro del libro de artista. Buenos Aires: Ediciones Borromeo.
- Mellado, J. (2006). Fotografía digital de alta calidad. Barcelona: Artual.
- Sontang S. (2006). Sobre la fotografía. Madrid: Alfaguara.
- Zelich, C. (1995). Manual de técnicas fotográficas del s. XIX. Sevilla: Arte y proyectos editoriales.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

- Red social que fomenta el coleccionismo y relaciona a los autores, editores, curadores, galeristas, libreros, investigadores, coleccionistas del libro de artista. Recuperado de <http://www.librodeartista.ning.com>
- Ferias de libro de artista. Recuperado de <http://www.fotolibrosdeautor.com/sitio/contenidod.php>
- <http://artslibris.cat/es/arts-libris/que-es>
- <http://www.masquelibrosferia.com>
- Visión general del género libro de artista. Recuperado de <http://librosdeartista-historia.blogspot.com.es>
- Espacio dedicado al estudio y difusión de la fotografía. Recuperado de <http://fotografiaenlared.blogspot.com.es/2010/11/cianotipia.html>
- Editorial on - line de los libros que participan en la Ley de erradicación de la vida desatenta. Una exposición colectiva de libros de artista. Recuperado de <http://www.lavidadesatenta.info>



CONCLUSIONES

Dentro de la variedad de lenguajes, recursos y herramientas de las que se nutre el libro de artista y que hemos desglosado en los apartados anteriores de este trabajo, el resultado de esta investigación (obra adjunta: Instrucciones prácticas para no empañar miradas congeladas) demuestra que es posible valerse de las técnicas fotográficas artesanales para la elaboración de libros de artista, una vez examinadas sus posibilidades tanto desde el punto de vista plástico (libertad en el tratamiento de tamaños, formas, colores, texturas, acabados...) como su capacidad para establecer un discurso visual de la mano de la fotografía.

REFERENCIAS

- Anton, J., Sanz, A. (2012). El libro de los libros de artista. Bizkaia: L.U.P.I.
- Carrión, U. (1980). El nuevo arte de hacer libros. Amsterdam: Second Thoughts Void Distributors,
- Crawford, W. (1979). The keepers of light. New York: Morgan & Morgan, Dobbs Ferry
- D'ORS, M. (1979). El caligrama, de Simmias a Apollinaire. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.
- Drucker, J. (1995). The Century of Artist's Books. New York: Gramary books.
- Erenzweig, A. (1973). El orden oculto del arte. Barcelona: Labor.
- Fontcuberta, Joan. (1984). Fotografía: Conceptos y procedimientos. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (2010) Estética fotográfica. Barcelona: Gustavo Gili.
- Hedgecoe, J. (1986). Técnicas de laboratorio. Barcelona: Ediciones Cúpula.
- Hernández, F. (2008) " La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación." de la revista Educatio Siglo XXI, n.º 26 , pp. 85-118
- Langford, M. (1994). Manual del laboratorio fotográfico. Madrid: Herman Blume Ediciones.
- Marota, G. (2010). El libro del libro de artista. Buenos Aires: Ediciones Borromeo.
- Mellado, J. (2006). Fotografía digital de alta calidad. Barcelona: Artual.
- Sontang S. (2006). Sobre la fotografía. Madrid: Alfaguara.
- Zelich, C. (1995). Manual de técnicas fotográficas del s. XIX. Sevilla: Arte y proyectos editoriales.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

- Red social que fomenta el coleccionismo y relaciona a los autores, editores, curadores, galeristas, libreros, investigadores, coleccionistas del libro de artista. Recuperado de <http://www.librodeartista.ning.com>
- Ferias de libro de artista. Recuperado de <http://www.fotolibrosdeautor.com/sitio/contenido.php>



<http://artslibris.cat/es/arts-libris/que-es>

<http://www.masquelibrosferia.com>

Visión general del género libro de artista. Recuperado de <http://librosdeartista-historia.blogspot.com.es>

Espacio dedicado al estudio y difusión de la fotografía. Recuperado de <http://fotografiaenlared.blogspot.com.es/2010/11/cianotipia.html>

Editorial on - line de los libros que participan en la Ley de erradicación de la vida desatenta. Una exposición colectiva de libros de artista. Recuperado de <http://www.lavidadesatenta.info>



Contribución de las artes al proceso cognoscitivo

Contribution of arts cognitive process

Josué Vladimir Ramírez Tarazona
Univerisdad La Gran Colombia. Quíndio-Colombia
jvramirez@uniquindio.edu.co

Recibido 30/09/2013
Aceptado 21/10/2013

Revisado 09/10/2013

RESUMEN

El artículo parte de una breve descripción de diferentes contextos educativos, Europa, Estados Unidos y Colombia. Se evidencian algunas semejanzas que nos permiten contextualizar el estudio en un estructura global cultural, que reconocemos la multiculturalidad pero en tránsito hacia la homogenización del legado educativo. Estas características comunes las podemos resumir en el tipo tradicional de transmisión de contenidos, un énfasis en el trabajo en equipo, un uso cada vez más frecuente de los medios digitales, la investigación educativa centrada en el tema operativo, los temas de cobertura, el acceso y permanencia presentan algunas equivalencias y la enseñanza es programáticamente aplicada a un contexto socioproductivo.

Ante estas circunstancias se ahonda en el papel del arte para contrarrestar estos aspectos que consideramos entorpecen una verdadera educación, las artes contextualizan el conocimiento y vislumbran opciones creativas que hacen que el acto educativo tenga sentido, y este es fundamentado en el desarrollo emocional. Entendiendo que el arte hace parte fundamental del desarrollo de los niños, pero a medida que avanza la complejidad en los distintos niveles de aprendizaje el arte se va relegando a un tema sin interés y completamente desaparecido en la educación superior. El tema es que para estructurar la aplicación de los conocimientos incorporados es necesario tener experticia en expresarlos y contextualizarlos, labor que no solo es posible sino enriquecida por el arte como parte fundamental del proceso de enseñanza.

ABSTRACT

The article begins with a brief description of different educational contexts, Europe, the U.S. and Colombia. They show some similarities that allow us to contextualise the study within a culturally global structure, we recognize multiculturalism but in transit to the homogenization of the educational. These common characteristics can be summarized in the traditional type of content delivery, an emphasis on teamwork, use increasingly digital media, educational research focused on the operational issue, issues of coverage, access and remain present some equivalence and teaching is applied to a context programmatically socio.

Under these circumstances delves into the role of art to counteract these aspects that hinder believe true education, the arts contextualize knowledge and envision creative options that make meaningful educational act, and this is based on emotional development. Understanding that art makes an essential part of child development, but as it progresses the complexity at various levels of learning the art relegating be an uninteresting subject and completely disappeared in higher education. The point is to structure the knowledge embedded application you need to have expertise in express and contextualize, work is not only possible but enriched by the arts as an essential part of the teaching process.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Arte, creatividad, educación, material, forma / Art, creativity, education, material, shape.

Para citar este artículo:

Ramírez Tarazona, J. V. (2013). Contribución de las artes al proceso cognoscitivo. Tercio Creciente 4, págs. 39 - 50, <http://www.terciocreciente.com>



“Nuestros universitarios “independientes” viven sin filosofía y sin arte... Efectivamente, si elimináis a los griegos, con su filosofía y su arte, ¿por qué escala pretenderéis todavía subir hacia la cultura? En realidad, en el intento de trepar por la escala sin esa ayuda, podría ocurrir que vuestra erudición, en lugar de ponerlos alas y elevarlos hacia lo alto, presionará, en cambio, sobre vuestros hombros como un peso molesto.” – Nietzsche

INTRODUCCIÓN

En principio plantearemos algunas características relevantes que especifican la educación en un contexto global, a partir de la comprensión de las artes en los procesos educativos en relación a la motivación del pensamiento creativo. Al observar que compartimos con otros sistemas educativos algunas características similares se hace necesario identificarlas, éstas son compartidas con países del espacio europeo, que se encuentra enmarcado en un desarrollo trazado en el Pacto de Bolonia y ha tenido eco en el sistema educativo latinoamericano, específicamente en la acogida evidente en el diseño de currículos basados en competencias. También es pertinente analizarlas en el modelo estadounidense desde los aspectos planteados por John Eisner. Finalmente contextualizamos estas circunstancias en la realidad de la educación superior en el ámbito nacional.

Proponemos por ahora que las características comunes sean las siguientes; el tipo tradicional de transmisión de contenidos, que es revaluada en muchos contextos académicos pero muy practicada en las aulas, por otra parte se presenta un énfasis en el trabajo en equipo, un uso cada vez más frecuente de los medios digitales, la investigación educativa centrada en el tema operativo, los temas de cobertura, el acceso y permanencia presentan algunas equivalencias y la enseñanza es programáticamente aplicada a un contexto socioproductivo.

UNA APROXIMACIÓN A LA EDUCACIÓN EN UN CONTEXTO GLOBAL.

La educación de hoy implica nuevas exigencias dadas las características cambiantes de la sociedad, requiere una reinterpretación de los espacios educativos por cuanto son cada vez más dinámicos y la necesidad creciente de formación de individuos éticos, creativos y competentes, creemos que el esfuerzo debe enfocarse entonces en la pregunta hacia las cualidades educativas que implican una pedagogía de la construcción y de la imaginación.

Entonces, ¿Por qué llevamos tantos años hablando de creatividad? y después de todo ¿por qué no está en

el proceso educativo? Desde luego cabe preguntarnos, ¿Tiene sentido una pedagogía de la reproducción?

Las respuestas a estos interrogantes pasan por la necesidad de una formación técnica con sabiduría pero también crítica y creativa, cualidades no muy comunes dentro del contexto educativo actual. Contrariamente observamos una escasez de formación relacional que no permite interactuar, comunicar, entusiasmar, crear, motivar e indagar, lo que provoca desinterés.

Para entender estos interrogantes los investigadores plantean primero analizar algunos apartes de la “Encuesta Internacional sobre la Enseñanza y Aprendizaje, TALIS” (OCDE O. p., 2013), en donde se plantea que para equilibrar la calidad de la educación con las necesidades del entorno se necesita una selección adecuada de docentes, vital en el desarrollo educativo, aspecto que se discute en todos los escenarios de alto nivel estatal donde transita la siguiente pregunta, ¿cómo reclutar a los mejores docentes? Y más urgente aún ¿cómo logramos que permanezcan en la docencia?

Al respecto los profesores en Europa y Norteamérica deben poseer título universitario para ejercer la docencia en el nivel de primaria y máster o magister para el nivel de secundaria o superior. Los sistemas de formación docente son de muy diversa índole en los diferentes países. Y en estas regiones los docentes poseen mecanismos de inducción y el salario promedio es de 23.000 dólares americanos al año, sin diferencias sustanciales de ingresos en el plano entre novatos y experimentados que se van reajustando cada día, y en general se nota falta de formación pedagógica. Por ejemplo en México un 70%, en Italia 43% y en España un 35%. Por otro lado se presentan algunas diferencias, veamos:

- Los novatos dedican el 6% menos tiempo a enseñar y aprender ya que dedican más tiempo a mantener el orden.
- Existe una percepción entre los estudiantes de que los profesores jóvenes son menos eficaces.
- El 50% de los profesores jóvenes dejan la docencia antes de los 5 años de ejercicio.



En el sudeste asiático este tipo de dificultades las han resuelto convenientemente, en Hong Kong existe un programa de inducción y liderazgo denominado “Sistema General de Mentorado y Difusión Sistemática”, que consiste en clases donde los profesores son acompañados de profesores más experimentados; Sistema resuelto en Singapur, en escuelas con fundamento emocional, donde el profesorado tiene mayor remuneración y estabilidad laboral, allí además:

- La mayoría de los docentes reciben desarrollo profesoral, el 85% al menos 15 días cada año, pero todos los profesores quieren y necesitan más en un 60%, o un ¼ de tiempo más de ayuda en TICs.

- Los profesores adoptan de manera continua las prácticas dirigidas y un pequeño número de profesores puede hacer nuevas prácticas docentes.

Finalmente el estudio señala la importancia de promover comunidades profesionales de aprendizaje donde se refuerce el apoyo colaborativo entre profesores, miremos la experiencia en Corea por ejemplo donde el 31% de los profesores dan clases juntos. Llama la atención, de otra parte, el carácter punitivo de la evaluación a nivel global ya que un 73% de los docentes se ven afectados en la paga y no reciben beneficios por ella, solamente en Estados Unidos y Singapur la evaluación genera liderazgo.

Breve análisis de la situación educativa en Europa. Desde 1970 en el espacio europeo se genera una visión en la investigación educativa que constituye una nueva perspectiva epistemológica y práctica en los métodos de conocimiento, comienzan a desarrollarse los diagnósticos instruccionales para la enseñanza universitaria y por otro lado toma gran importancia la búsqueda de movilidad.

Ahora bien, en el congreso Internacional de la profesión docente se destaca la necesidad de crear una mentalidad pedagógica con visión futurista e innovadora, para lo cual se han venido desarrollando encuentros pedagógicos experimentales en Bélgica en las últimas décadas donde se propagó la importancia del trabajo en equipo entre los docentes y se destacó la humildad entre ellos para que los equipos funcionen como es requerido.

En estos encuentros llevados en el marco del Proyecto Pisa (OCDE, 2000), también se propuso una investigación operativa en la educación, investigación educativa con enfoque sistemático e investigación en enseñanza programada, asimismo, en Sevilla 2013, se destacó la necesidad de procesos de formación que impliquen a los profesionales de la educación con prácticas flexibles comprometidas no solo con el conocimiento, sino además con la socialización en valores y en cultura, y un énfasis en la importancia de los códigos éticos fundamentados en la libertad para decidir. Podemos destacar en Europa las siguientes coyunturas pertinentes al desarrollo educativo.

En los últimos años Finlandia ha sufrido muchos cambios que han brindado más oportunidades y mayor

justicia dando como resultado una mayor equidad. Se fundamenta el modelo más en apoyo que en control basado en una mutua confianza de los actores educativos, especialmente entre los entes institucionales y los maestros, gracias a una bien fundada articulación entre las políticas, la investigación y el estado. La cualificación de los profesores es una piedra angular que se soporta en las investigaciones educativas y su adecuada socialización o publicación, éstos deben desarrollar el carisma, buen criterio e inspiración a sus estudiantes.

Destaquemos el énfasis en el profesionalismo del docente finlandés, basado más en la autonomía que en el direccionamiento y la aprehensión del mundo cambiante, que implica la planificación en forma creativa, experimentación con diferentes modelos, la planificación del trabajo y un consejo ético para la educación que es independiente de los estamentos oficiales.

Es importante anotar que la carrera profesoral es la más popular en Finlandia, es una profesión respetada y valorada donde los profesores disfrutan de la autonomía que es respetada tradicionalmente, además se goza de una alta satisfacción con la posición de profesor.

Los métodos investigativos se incorporan al proceso educativo y deben favorecer la práctica docente. Existe un entrenamiento permanente mínimo de tres días al año. Los profesores se caracterizan por ser académicos y éticos, tienen un papel activo en la sociedad y son reconocidos como intelectuales públicos, socios del desarrollo, su papel es activo en las escuelas encaminado a refrescar las destrezas intelectuales. Se pueden destacar finalmente que el profesor tiene como foco el detectar las dificultades, sacar los estudiantes del entorno educativo y ampliar las oportunidades de aprendizaje.

En Francia para septiembre de 2013 se pondrá en práctica la reforma educativa con un desafío histórico, ideológico, ciudadano, social y económico, debe dar una respuesta cognitiva, creativa y tecnológica, lo que implica la necesidad de una aculturación y de alguna manera luego una acomodación a todos los medios digitales.

Según la Dra. Irma Vélez. Universidad de París-Sorbonne, París (Francia). El principal reto está en disminuir la tasa de deserción que pasa hoy en día del 40%. Ahora mismo es urgente la formación docente en el área de informática dada las grandes dificultades, por un lado por su rápido desarrollo, pero por otro el nivel de penetración de los dispositivos en la vida de las personas, circunstancias que vienen profundizando las pedagogías profesionalizantes sin tiempo para pensar ni crear.

En Inglaterra por el contrario a Finlandia lo fundamental es la inspección permanente por los órganos centrales responsables de la educación y de esta manera asegurar la progresión en el aprendizaje de los alumnos, especialmente en autocrítica y educación como actividad práctica.



El más importante del desafío es el profesionalismo en juego ante la eliminación del QTS (Quality Teacher Status), dado que se profundiza la parte técnica pero desaparece el profesionalismo del profesor, esto hace que muchas instituciones cambien o se cierren. Esta situación ocasiona como resultado un estudiante pasivo, que se creen que están atentos, pero en realidad no hacen nada, lo que hace necesario promulgar la necesidad de escuchar la voz del estudiante en actitud de que “si le importa”, y así lograr la interacción entre el profesor y el estudiante con el contexto formativo.

Definitivamente se detectó la necesidad de fomentar una mentalidad más abierta y una conciencia de la complejidad. Finalmente, un capítulo aparte requieren las tecnologías utilizadas en la educación, es cierto que siempre han existido, solo que hoy son versátiles, su uso es para varios objetivos, inestables, porque cambian con rapidez, y opacos, dado que se pierde el control del elemento.

Las competencias en TICs son la segunda preocupación del docente, pero hay que tener presente que las actividades, funciones y propósitos cambian, hemos pasado inicialmente de aprender TICs a Aprender con TICs, y hoy estamos en el punto de preocupación de aprender a enseñar con TICs. Hoy la preocupación del profesor en este aspecto debe girar en torno a ser diseñadores del aprendizaje de los estudiantes. El reto es aprender a enseñar con tecnologías.

Un acercamiento a la educación en Estados Unidos. Las escuelas y universidades americanas proveen profesionales con habilidades disciplinares que cada día están más separadas de la realidad de las comunidades y no se preocupan por proveer lo que las sociedades demandan en forma urgente, éstos no se pueden comunicar bien, no pueden trabajar en equipo y no piensan creativamente, los títulos universitarios están diseñados para el desarrollo de habilidades académicas y no para formar gente creativa, generando un incalculable desperdicio de talentos y habilidades en el mundo laboral y productivo.

Este panorama lo describe Elliot Eisner, para quien existen estudiantes con menor habilidad académica que tal vez posean poderosas habilidades intelectuales y éstas permanecen latentes en un tipo de inteligencia compleja y multifacética, y cuando los procesos educativos tengan la responsabilidad de pensar en un mundo desde diversas experiencias visuales, táctiles, de movimiento, experienciales, intelectuales e investigativas, la educación debe dar como resultado una cultura humana rica, diversa y dinámica, con grandes capacidades naturales y todas diferentes.

En los Estados Unidos, a principios de los años veinte, Franklin Bobbitt fundamentó la formulación de objetivos curriculares en un intento por describir lo que los estudiantes deberían saber o poder hacer al final de las diferentes unidades o del periodo lectivo de las asignaturas,

planteaba que “la idea básica es que es importante saber lo que se espera que aprendan los estudiantes y que la especificación de los objetivos es la mejor manera de conseguirlo” (Eisner, 2004). Esto posibilitó la creación de estándares que eran ciertas medidas que se esperaban lograr al final de cada fase del proceso educativo. Más tarde en los años 50 surgió un movimiento encaminado a operacionalizar estos objetivos con lo que se proponía especificar las condiciones que harían posible medir su consecución.

Esta planificación de las tareas también da origen al planteamiento curricular como un lineamiento institucional que determina de una manera anticipada lo que se podría esperar de los diferentes cursos educativos. Esta manera de desarrollar el proceso educativo ha tenido cabida en un gran número de instituciones de carácter superior, presuponiendo que la mayoría de estudiantes deben lograr los objetivos deseados o propuestos, y es lógico suponer que los métodos de enseñanza también se comparten, dejando muy poco espacio de maniobra pedagógica a los profesores. Lo que realmente encontramos en la realidad educativa es que un elemento es lo programado y otro muy diferente es lo que se va realizando en el espacio académico, en donde se encuentran ritmos diversos de aprendizaje y los contenidos esperados suelen diferir de un estudiante a otro, o de un curso a otro, en términos concretos lo que se tiene programado no es lo que realmente sucede, la heterogeneidad de los estudiantes no se puede calcular de la misma manera que se calculan los objetivos.

He aquí el primer obstáculo que se presenta en las aulas de enseñanza superior, dando como consecuencia que se infieren porque algunos resultados ya han sido interiorizados por los estudiantes cuando la diversidad y heterogeneidad, tanto de docentes como de estudiantes, imposibilitan esta consecuencia en la realidad. Dentro de los procesos evaluativos es fácil observar que una cosa es lo planeado y otra lo aprendido, he aquí un segundo acontecimiento educativo, que los procesos de evaluación no arrojan los resultados previstos para los contenidos adquiridos de los estudiantes y por lo tanto no ofrecen información confiable al respecto de los procesos educativos.

Esta observación sobre la evaluación es válida tanto para los procesos internos de los cursos y de la evaluación de la institución y de su docencia, como para los procesos de evaluación de carácter nacional, donde se espera que con unas pruebas estandarizadas se pueda comprender el estado de los diferentes procesos educativos. Lo que en el fondo de la cuestión se espera es un enfoque curricular común con relación a los objetivos y los contenidos que dejan en entredicho la autonomía universitaria, o en el mejor de los casos un enfoque equitativo de los procesos. Nada más alejado de la realidad, que es diversa, divergente y heterogénea.



Preguntémonos lo que se preguntaba Eisner al respecto:

¿Por qué un país tan diverso como el nuestro necesita un currículo común? ¿Solo hay una concepción defendible o justificable de un buen currículo, una buena escuela, o un buen enseñante? En un país que se jacta de que una de sus virtudes es su diversidad, ¿está exenta de esta diversidad la manera de concebir las materias escolares? (Eisner, 2004, pág. 202)

Consideremos que en aras de un nivel de exigencias se pudieran aceptar estas pruebas estandarizadas, quedan al respecto muchas dudas y preguntas que determinan que la forma de medir utilizada para la educación superior no arroja la información requerida ni necesaria para medir su nivel de calidad ni de exigencia, porque la educación no espera que las respuestas sean únicas, ni excluyentes, y que el nivel de calidad de la educación dista de lo que se presupone desde la distancia, física y temporal de los currículos explícitos e implícitos.

Otro aspecto de trascendencia es la determinación del estándar, primero porque en el contexto escolar combina el concepto de unidad de medida y los niveles mínimos exigidos necesarios para la determinación de la calidad. “De este modo, los estándares se usan en la enseñanza como valores y como unidades de medida” (Eisner, 2004, pág. 208), y lo que está consentido en un verdadero sentido educativo es que la manera de describir el mundo no es con medidas de cantidad, sino que exigen prosa, e incluso poesía. Dewey planteó en su estudio para la reforma educativa estadounidense, una mayor importancia de los criterios sobre los niveles, explicado en sus palabras de la siguiente manera: “el objetivo de este proceso no es conceder premios, dar calificaciones o hacer comparaciones, sino fomentar una lectura más plena de la obra que sea útil por igual a los estudiantes y a los enseñantes para que sepan que hacer a continuación” (Eisner, 2004, pág. 210).

El hecho de tener más preponderancia los estándares y la obtención de niveles nos abandona en la idea de calidad de educación, a la de productividad de la educación, en un intento por científicar la práctica educativa, es decir nos pone en una situación al servicio del mercado que ha determinado la ruina no solo de la cultura sino, también hasta del marketing educativo, las ideas que soportan este asunto se dieron en la segunda década del siglo XX en Estados Unidos en su intento por lograr una educación eficiente de la siguiente manera.

Lo último en la gestión científica de las organizaciones, ciencia estaba muy bien considerada y, si funcionaba en la industria, ¿por qué no podía funcionar en las escuelas? La tarea de los administradores era definir objetivos para cada enseñante, supervisar la enseñanza, ofrecer supervisión científica para volverla más eficiente y medir los resultados. Incluso creían que era posible calcular

cuánto costaría lograr los resultados deseados. (Eisner, 2004, pág. 210)

En aquella época llegaron a identificar qué valor tenían las clases de una asignatura frente a otra de similares características, o el valor de los objetivos logrados. En la práctica de hoy día es un método utilizado de “pago por resultados”, o las consideraciones de pagar a los docentes por los resultados de sus estudiantes en las pruebas estandarizadas, así como los responsables de los colegios que reciben pagos extras por los buenos resultados en las pruebas nacionales.

APROXIMACIONES SOBRE EL CONTEXTO EDUCATIVO COLOMBIANO DESDE UNA PERSPECTIVA GLOBAL.

Para estudiar la condición creativa del profesor colombiano se deben presentar primero unos aspectos característicos del sistema educativo y entender el papel que éste desarrolla en una sociedad en vías de desarrollo que propugna por el mejoramiento del sistema educativo en todos sus niveles. En el año 1992 surge la ley 30 de la educación superior que garantiza la autonomía universitaria, orientada al espíritu reflexivo y a la autonomía personal, pero debe ser accesible a quienes demuestren poseer las capacidades requeridas y cumplan con los requerimientos académicos. (MEN, 1992)

Estas “capacidades requeridas” son en realidad desigualdades que van socavando la calidad y va presentándose un divorcio entre la estructura y la orientación de los servicios escolares y las necesidades educativas reales de nuestro país. Se presenta entonces diferencias en las orientaciones curriculares que acentúan las verdaderas posibilidades de acceso ante la eficiencia de las escuelas privadas, y la ineficacia de las públicas que no atinan a responder a las exigencias del acceso a las universidades públicas generándose una pérdida real de posibilidades a las clases menos favorecidas de pertenecer al sistema educativo, situación que paulatinamente acrecienta la brecha social y económica. Esta situación es agravada pues el sistema educativo no acoge más del 40% de las personas en edad de estudiar que quedan por fuera del sistema, agravando la crisis social, al final de la escolaridad quedan más de las tres cuartas partes de la población excluido de las posibilidades de acceso a la educación.

Para analizar el contexto educativo es primordial entenderlo desde el ámbito de la educación superior toda vez que es desde este nivel que se imparten no solo las escuelas pedagógicas sino también las prácticas educativas, que en gran parte determina el quehacer de todo el sistema educativo. Este análisis lo comenzamos desde el siglo XVII cuando en Colombia comienzan las diferentes escuelas de tipo formal, específicamente de los esfuerzos jesuitas, franciscanos y de los hermanos cristianos. Sus



preceptores los proveen las escuelas de teología y de filosofía de origen español que van mezclándose con otras sin importancia mayúscula de origen laico. Estas instituciones definieron en gran medida la formación básica por cuanto en ellas existieron las facultades de educación que de alguna manera articularon la docencia en las escuelas y colegios de formas diferentes en los distintos periodos históricos.

Comenzamos entonces haciendo referencia a un planteamiento genealógico de la universidad colombiana elaborado por Santiago Tobón (Tobon, 2006), quien nos remite a sus inicios en los siglos XVII y XVIII afirmando la existencia de una educación de corte confesional donde “la universidad colonial se dedicó a formar a la élite criolla y española. Se dio primacía a la formación de abogados y sacerdotes. El clero administraba las universidades, predominando el método de la filosofía escolástica”. (Maldonado, 2006) Luego surgió la universidad moderna inspirada por Bolívar y Santander que “plantearon la importancia del fomento de los estudios de agricultura, minería y comercio, como condición para el desarrollo y la modernización del país; esta idea demorará más de un siglo para que sea interpretada por las clases dirigentes” (Maldonado, 2006); influenciada primero por la universidad francesa como un conglomerado de escuelas profesionales y facultades, para configurar la de influencia norteamericana organizada por departamentos de una misma disciplina.

Ya para los años sesenta del siglo pasado las grandes confrontaciones ideológicas se toman los recintos universitarios que pretendía hacer de las universidades el espacio ideal para desarrollar un nuevo orden social. Y de la crítica del influjo político y su dependencia de los intereses de los grupos económicos y de clase alta, pasamos a una época donde proliferaron toda clase de instituciones de primaria, secundaria y superior, de orden oficial o privado de procedencia municipal, departamental y nacional, por lo general con bajo nivel de calidad y escasos mecanismos de control por parte del estado.

Finalmente en los años noventa con la búsqueda de la calidad y de la internacionalización, se creó un sistema educativo de educación básica y superior que dejara atrás los métodos fundamentados en la memorización y la trasmisión de datos a una educación enfocada a la resolución de problemas, y en la universidad un ámbito de investigación fundamentalmente vinculada al aparato productivo. La universidad fue puesta entonces en la mira del mercado global, lo que determinó que dentro de ella se tejieran un sinnúmero de estrategias de las cuales es difícil separarse, y cualquier análisis pasa por entender primero las fuerzas que influyen en su gobierno.

En este orden de ideas la enseñanza que se produce en su interior no es ajena a las dinámicas del mercado, por el contrario, la estremece, debido a las presiones institucionales por establecer un liderazgo instrumental

que transita por el desarrollo del sistema de la educación superior fundamentado en la difusión de los parámetros oficiales de Ciencia, Tecnología e Innovación. Éstos fundamentan las políticas públicas inducidas por un desarrollo económico que determina la creación de un mercado de servicios universitarios. Por otra parte “la afirmación de la autonomía de las universidades se dio al mismo tiempo con la privatización de la educación superior y el incremento de la crisis financiera de las universidades públicas” (Da Souza Santos, 2004) que perfila la apertura generalizada de su explotación comercial. Este proceso es parte de un amplio proyecto global universitario explicado por Boaventura así:

“El primer nivel de mercantilización consiste en inducir a la universidad pública a sobreponerse a la crisis financiera mediante la generación de ingresos propios... privatizando parte de los servicios que presta. El segundo nivel consiste en eliminar paulatinamente la distinción entre universidad pública y privada, transformando la universidad, en su conjunto, en una empresa, una entidad que no produce solamente para el mercado sino que produce en sí misma como mercado, como mercado de gestión universitaria, de planes de estudio, de diplomas, de formación de docentes, de evaluación de docentes y estudiantes.” (Da Souza Santos, 2004)

Esta transformación que puntualiza el profesor portugués, es un tipo de educación diferente, y por inferencia un tipo de enseñanza diferente, donde el estudiante se convierte en consumidor y el conocimiento universitario es predominantemente profesionalizante que deviene de las necesidades del modo de producción, y se mantiene relativamente descontextualizado de las necesidades del tejido social y de la autorrealización. De esta manera se crea una profunda fractura de identidad social y cultural de ésta, traducida en desorientación táctica, reflejada sobre todo en una cierta actitud paradójica de resistencia al cambio en nombre de la autonomía universitaria y de la libertad académica. La inestabilidad causada por el impacto de estas presiones contrapuestas crea un impase donde se torna evidente las exigencias de mayores cambios.

Ahora bien, el estamento profesoral define entonces sus competencias al servicio de este sistema perverso, que determina concursos docentes para la adquisición de plazas, cada vez más escasas, con base en títulos formales universitarios en donde se enfrascan en este tipo de facultades de educación de corte tradicional, que nada aporta para la educación de niños y adolescentes con carácter crítico reflexivo, y por el contrario terminan cimentando un sistema pedagógico arcaico sin fundamentos para la resolución de problemas, como se vocifera en los protocolos oficiales. Y en la realidad no se tiene en cuenta el escenario educativo surcado por tantos conflictos y contradicciones que desequilibran y terminan



en una apología a la reproducción y la transformación pero sin evidenciarla.

Dicho sistema viene sufriendo grandes cambios desde las décadas de los 60, especialmente por el avance de la financiación mayoritariamente estatal, que se mueve dentro de la dinámica centralización-descentralización de las entidades provinciales y centrales del estado colombiano, como resultado de esto la educación primaria fue totalmente centralizada en la década del 60 y la secundaria en la del 70, y ya para el año 1978 llegaba al 84% de la financiación estatal del gobierno central. (Bonet, 2006)

Este tipo de educación superior promueve en la básica primaria y secundaria una formación por competencias de promoción automática, basada en un modelo que va legando mayor importancia de las áreas lógicas sobre las humanidades y las artes, entonces a medida que se avanza en los niveles de desarrollo educativo menos humanidades y artes encontramos, lo que genera la pérdida del análisis contextual y de imaginación, razón por la cual progresó en Colombia un sistema educativo al servicio de la reproducción, carente de análisis, reflexión y de creatividad.

Y en un contexto de crisis nacional y mundial es fácil prever que no es el sistema educativo quien plantee soluciones dado que está encaminado a la producción y a la reproducción y no a la innovación. Reconocemos entonces la presencia de una investigación aplicada que genera su interés más hacia el aparato productivo que al servicio de una sociedad donde prolifera la falta de valores, de solidaridad y de análisis que conecte la educación con las soluciones requeridas, donde la educación no se responsabiliza ni se siente comprometida con un sistema en crisis, también porque del sujeto formado en esta escuela no es de quien se espera un aporte activo social y responsable.

Y para terminar de socavar el aparato educativo colombiano se presenta la reforma a la educación por parte del gobierno de turno con la finalidad de “ponerla a tono” con las tendencias mundiales y el avance de las nuevas tecnologías, urgiendo al capital privado nacional e internacional a participar del negocio de la educación a todo nivel, promoviendo las empresas educativas con ánimo de lucro y la creación de entidades mixtas público-privadas para sacar al sistema educativo colombiano del atraso en que se encuentra. Favoreciendo la desfinanciación a la que están siendo sometidas las entidades públicas educativas, en aras de aumentar la cobertura y la conformación de centros de investigación especializados.

Esta lógica mercantil va socavando el sistema educativo que presenta posibilidades acordes al mundo utilitarista de los artefactos y medios de comunicación, convirtiendo la educación dependiente del bajo costo, donde no se requiere la infraestructura básica educativa

y a partir de la flexibilidad pregonada se fomenta el individualismo en un embalaje tecnológico, donde “la metodología didáctica debe adecuarse a la lógica binaria del lenguaje informático y a las características visuales de la pantalla, por lo que se enfatiza en que los estudiantes deben explorar la riqueza de los contextos electrónicos” (Vega Cantor, 2012), generando impactos inesperados a nivel de calidad de la educación, del fortuito desempleo de profesores, o en otros casos convirtiéndolos en meros aprendices de los artefactos electrónicos.

Tal es el contexto que incluye al sistema educativo donde la inconmensurable posibilidad de información incomunica, el sentido de los artefactos comunicacionales carece de fondo, radicaliza lo superfluo y da vigor a las emociones, el tiempo presente mitifica la realidad, sustituye las maravillas de la eternidad, mutila el pasado y tala el bosque futuro adelantando el codiciado paisaje contemporáneo, hallamos en él “la posibilidad de volver a nacer, es decir, de dejar de ser lo que se es y convertirse en otra persona que no se es todavía” (Bauman, Vida Líquida, 2005). Encontrando así circunstancias donde la identidad va perdiendo terreno y se encamina en búsqueda de la multiplicidad, en la cual la educación debe reinventarse, contextualizarse ante el permanente cambio y proveer parámetros cada vez más aproximados a la controversia, la réplica y al acuerdo. Situación donde la verdad es cada vez menos vigente y el estudiante cada vez más espectador de las variedades.

Ante este singular desarrollo de la educación se presentan los gigantes informáticos con propuestas donde los materiales didácticos, las soluciones a los problemas educativos y las evaluaciones, pasan por los lenguajes digitales e interactivos, con el denominador establecido de la masificación de los artefactos tecnológicos, desafiando así el concepto temporal equiparándolo con el de realidad, configurándose los ambientes virtuales de aprendizaje y el tiempo real en los paradigmas educativos, donde la informatización constituye hábitos pertenecientes a un mundo atado al desarrollo virtual, global, intercomunicado y desafiante, donde “el gusto por el cambio incesante en el consumo no tiene ya límite social, se ha propagado por todos los estratos y todas las edades; además, deseamos las novedades comerciales por ellas mismas en razón de los beneficios subjetivos, funcionales y emocionales, que procuran.” (Lipovetsky, 2007)

Desafíos de incertidumbre constante que acompañan las circunstancias de un mundo nuevo, con un estado moderno, perteneciente a un escenario integral donde las fronteras nacionales se diluyen, se tornan gaseosas y producen amalgamas que se incluyen políticamente en un espacio global. Es importante destacar las enseñanzas de Bauman al respecto:

Gran parte del poder requerido para actuar con eficacia, del que disponía el estado moderno, ahora se



está desplazando al políticamente incontrolable espacio global (y extraterritorial, en muchos aspectos); mientras que la política, la capacidad para producir su dirección y el propósito de la acción, es incapaz de actuar de manera efectiva a escala planetaria, ya que solo abarca, como antes, un ámbito local. (Bauman, *Tiempos Líquidos*, 2007)

Se pierde de esta manera la acción del estado, específicamente en el campo de la educación que es el que nos ocupa, delegando en los sectores privados sus funciones, dejando a merced de las fuerzas del mercado el progreso de instituciones y de los individuos, y ya visto anteriormente resulta indiscutible la acción de los negociantes informáticos que encuentran el terreno abonado para colonizar las prácticas educativas.

En conclusión el sistema global que podríamos calificar de neoliberal en el mundo globalizado plantea un tipo de educación donde la investigación sirve al aparato productivo pero no a la creación de salidas a su crisis, no se encamina a generar personas comprometidas con su sociedad.

Nuestra investigación se articula con la necesidad de neutralizar el proyecto global universitario fomentado desde el establecimiento, que probablemente desata una actitud docente resistente al cambio que se refleja en el ambiente del aula y en el contexto del aprendizaje. Situación que explica, en parte, la simplicidad de la triada contenidos-estudiantes-profesor, y que deja entrever el reto de los educadores más allá del contexto macro que la provoca. Razón por la cual creemos que la creatividad debe incorporarse como una exigencia en la educación universitaria que demande el ingenio que permita dinamizar y construir el conocimiento, su retención y/o asimilación, su pertinencia, pero por sobre todo la recuperación del goce por el saber. Es prioritario, para disfrutar de un horizonte distinto que nos conceda la conquista de una nueva educación, un hombre nuevo y una nueva sociedad.

Nuestra pregunta es fundamentalmente ¿Cómo contribuye la habilidad artística docente a la construcción de una universidad inspirada en valores humanísticos y de desarrollo real de nuestra sociedad, y poder cimentar las bases de una educación creativa en nuestras universidades, para que dé por fin cabida al reconocimiento social de las dificultades que deben ser solventadas por sociedades mejor capacitadas?

MATERIAL Y FORMA ARTÍSTICA EN LA EDUCACIÓN UNIVERSITARIA

Nuestra investigación gravita en la trascendencia de la didáctica fundamentada en procesos artísticos propiciados por el docente en el aula, que debe transformar oportunamente el contexto donde se construyen las diversas relaciones con el estudiante para crear múltiples ambientes que desencadenen procesos creativos de

pensamiento, el aula y la creatividad son el objeto de estudio dada su significación para el proceso educativo, conforman el escenario universal y natural donde se posibilita el hecho formativo, su análisis permitirá reconocer la valía de la actividad docente que evidenciará la necesidad del rol presencial del profesor, nos permitirá relacionar la creatividad con la inteligencia y tener la opción de que se formen individuos con mayor capacidad de análisis, de representación y simbolización genuina y facultades humanas con rango distintivo en la solución de problemas y selección de información pertinente ante la proliferación de las herramientas y ambientes de aprendizaje que van desde el distanciamiento hasta la virtualización, que abrevian el alcance del maestro, este estudio permitirá que los profesores se antojen de respuestas originales a las posibilidades contextuales de una sociedad ávida de recursos creativos.



Nos explicamos al hombre como un proyecto en continua creación de vida que va fructificando, entre otras, gracias a la experiencia educativa, la cual permite contemplar su desarrollo hasta el punto que hoy conocemos, y en el que queremos acentuar la condición de la educación como arte, si nos convencemos, como lo había hecho Nietzsche de que “el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida” (Nietzsche, 1999) entonces, proponemos el sentido de creación artística en la educación que permite el devenir de nuevas metodologías y didácticas pedagógicas que expresen una realidad problemática, a partir de una práctica educativa que se adquiere en los espacios académicos dispuestos institucionalmente, pero que también surgen de un contexto de una nación subdesarrollada del cual se nutre y luego alimenta; esta creación es el eje sobre el cual gira nuestra preocupación educativa que proyecta de esta forma su primer interrogante, ¿Cómo interviene un proceso educativo fundamentado en el desarrollo creativo de una comunidad que preconiza la construcción del conocimiento? dicho de otra forma, ¿En qué tipo de



educación sería posible la construcción de sociedad sin el pensamiento creativo?

Antes de adentrarnos en la explicación a estos interrogantes miremos el interés de esta exploración en el mundo del arte y la realidad educativa, al respecto señalaremos unas palabras de Vigotski en “El desarrollo de los procesos psicológicos superiores” que nos muestra la importancia de la creación de realidades del ser humano desde los primeros años de la vida, y plantea que “sus esfuerzos en trazar el curso de los cambios evolutivos van encaminados, en parte, a mostrar las implicaciones psicológicas que supone el hecho de que los seres humanos sean participantes activos de su propia existencia y de que cada estadio del desarrollo los niños adquieren los medios necesarios para poder modificar su mundo y a sí mismos. Por esta razón, la creación y uso de estímulos auxiliares o <<artificiales>> constituye un aspecto crucial de la capacidad humana.” (Vigotsky, 2005) está claramente expuesto lo fundamental de la construcción de realidades a partir de la capacidad creadora utilizando herramientas a manera de estímulos que van más allá del lenguaje como tal.

Para reiterar la importancia del proceso de construcción de realidades señalaremos un texto de Gardner de “Arte, mente y cerebro” muy esclarecedor que confirma que las formas de expresión en el niño varían de acuerdo a la edad y que su expresión permite vínculos estrechos entre el niño creativo con el adulto artista, “para ambos, el arte brinda un medio privilegiado, y quizás único, de expresar las ideas, los sentimientos y los conceptos que son importantes para ellos. Solo de este modo pueden los individuos enfrentarse consigo mismos y expresar su propia versión del mundo de maneras que resulten accesibles a otros. Al final, el logro artístico aparece como intensamente personal e intrínsecamente social: como un acto que brota de los niveles más profundos de la persona pero que se dirige a otros miembros de la cultura” (Gardner, 1993) de esta manera vamos consolidando el papel del arte en la conformación de la cultura y su relación con los procesos educativos, el texto plantea la estructura del pensamiento literal del adolescente que adopta una representación realista luego de propiciar en etapas infantiles expresiones realmente artísticas, que posiblemente al entrar en contacto con la escolarización la incidencia de las normas en el comportamiento hace que se decline la riqueza artística, afirmación que nos permite inferir la necesidad de didácticas creativas que recuperen para el adolescente la riqueza expresiva.

En este punto consideramos de vital importancia el rol que debe desarrollar el profesor en compañía de los estudiantes para que conjuntamente se rescate la expresividad artística como insumo cognoscitivo en el proceso de aprendizaje, donde el maestro debe procurar la participación activa de los estudiantes que en asocio deben recuperar las aptitudes creativas que declinan

sistemáticamente al entrar en las etapas lectivas de la escolarización y que son perdidas en aras de someterse a las convenciones, y que naturalmente se adaptan a los pares y “viene a afectar las actividades de los niños. Así como en los juegos los chicos manifiestan su determinación de acatar las reglas al pie de la letra y de no tolerar ninguna desviación... es natural que los niños limiten sus realizaciones gráficas a la copia fiel de las formas que lo rodean. Algunos dejan de dibujar por completo... Esta agudización de los gustos y de la comprensión, sin embargo, tiene poca repercusión en el ámbito de la creatividad. Solamente una pequeña minoría de quienes crearon libremente cuando pequeños llega a retomar sus actividades” (Gardner, 1982), es de suponer que en relación con sus compañeros quienes se sientan frustrados expresivamente por no lograr el realismo planteado en la etapa literal del adolescente, puedan recuperar para sí las dotes artísticas perdidas.

La propuesta de desarrollo artístico la estudiaremos en la creación de una “Zona de Desarrollo Próximo, que no es otra cosa que la distancia entre el nivel real de desarrollo, determinado por la capacidad de resolver independientemente un problema, y el nivel de desarrollo potencial, determinado a través de la resolución de un problema bajo la guía de un adulto o en colaboración con otro compañero más capaz.” (Vigotsky, 2005) Este contexto mental es de una vitalidad tal que a través de un comportamiento compartido y experiencias previas, se logren contextos y disensos de referencia compartidos, que nos permitan explicitar conceptos y acuerdos culturales dados por la aproximación de las mentes de los estudiantes en una zona de desarrollo intermental, y así podremos analizar el papel del arte en el proceso cognoscitivo.



Esta investigación profundizará en la interacción propiciada por Zonas de Desarrollo Próximo mediadas por procesos creativos en la educación universitaria,



explicando el aprendizaje estético y el desarrollo humano que interactúan con el arte en un proceso intersubjetivo, la finalidad del estudio es ahondar en el proceso artístico y su relación con la educación; es Nietzsche quien nos enseña a concebir la dimensión del arte desde la perspectiva de Schopenhauer, al afirmar que “Su grandeza estriba en que es capaz de situarse frente al cuadro de la vida como ante un todo e interpretarlo en su totalidad, mientras que los cerebros más agudos no se liberan del error de suponer que se acercarán más a esa interpretación cuanto con mayor escurpulosidad escudriñen tanto los colores con los que se ha pintado el cuadro como la tela sobre la que se realizó... podría decirse que únicamente quien capta en su conjunto el cuadro general de la vida y la existencia podrá servirse de las diversas ciencias particulares sin sufrir ningún daño, pues al carecer de una visión reguladora de este tipo, aquéllas no son sino hilos que nunca conducen a un cabo y que tornan el curso de nuestra vida aún más embrollado y laberíntico” (Nietzsche, 1999), entonces es necesario la visión compartida entre los que puedan interpretar la realidad en su totalidad, en contexto o disenso, con la visión de los que escudriñan solamente los colores y la tela, por lo que podemos teorizar que una visión artística compartida en contextos comunes o divergentes, contribuirá considerablemente al bienestar, no solo de la educación y la pedagogía sino de las demás ciencias, provocando las subjetividades, afirmando una concepción holística y mejorando las habilidades comunicativas, lo que finalmente aportaría, de manera asertiva, la construcción del conocimiento en nuestros estudiantes. Pero, ¿En qué momento de nuestra existencia nacieron estas dotes artísticas y creadoras?, nos parece apropiado profundizar por ahora en una alianza histórica entre creatividad y desarrollo humano.



Iniciamos un estudio que finalmente interpretará la transformación que tiene lugar en el aula en interacción con la representación simbólica y el saber articulado de los estudiantes y profesores en un contexto intersubjetivo,

libertario y comunicativo. Esta representación simbólica funciona como una forma de pensamiento, lenguaje y mito, en un sentido de sabiduría superior a las formas cuantitativas como lo precisó Cassirer en la “Filosofía de las formas simbólicas” en donde establece un orden jerárquico de los modos de saber que abre un nuevo horizonte y nos muestra un aspecto nuevo de la humanidad, “éste era concedido a las artes, reconoció que el arte suministraba una imagen más rica, más vivida y colorida de la realidad, y que también brindaba una percepción más profunda de su estructura formal. Otorgó el mayor valor a la obra original espontánea, en la que el hombre explora su propio universo” (Gardner, 1993), nos queda fácil cimentar una relación estrecha entre arte y percepción profunda de realidad que es lo que fundamentará la presencia artística y docente en la propuesta educativa que acá se expone.

Si aceptamos esta idea dierecial (educación y arte) construiremos una estructura de pensamiento donde es necesario concebir el papel educativo en dos esferas, una externa y otra estética, lo que corresponde al material y a la forma en el sentido de la anatomía de la narración, teniendo en cuenta que los acontecimientos en el aula se adquieren gracias a la acción del recurso narrativo, fruto de los procesos educativos que han habitado las universidades y han sido fundamentales en la conformación de una cultura contemporánea heredada y construida, beneficio de una condición estética. “Los dos conceptos fundamentales que es preciso manejar al analizar la estructura de una narración, conviene denominarlos, como habitualmente se hace, material y forma de esta narración ... entendemos por material todo aquello que el poeta ha tomado ya elaborado, tal como las relaciones cotidianas, las historias, los sucesos, el ambiente, los caracteres, todo aquello que existía antes de la narración y que puede existir al margen e independientemente de ésta,... la disposición de este material de acuerdo con las leyes de la construcción artística, constituye lo que debemos denominar la forma de la obra” (Vigotsky, 2005), palabras extraídas de su obra póstuma y tesis doctoral, “Psicología del Arte”.

Por analogía hacia el acto educativo, el material lo entendemos como los contenidos de las asignaturas, los espacios físicos, los computadores, libros y bibliotecas, textos y guías, y como la forma, a la manera en que los estudiantes y los profesores disponen todo el material, es decir a su distribución, tanto en el aula, en el contexto articulado, como en el intelecto y las emociones, sociales e individuales de los actores universitarios, con la aspiración de articular los conocimientos construidos en el proceso educativo, con la vida profesional o activa, en el contexto futuro o actual, donde se desarrollarán o desarrollan las actividades.

Para presentar una relación entre material, forma y estética en la educación podemos desplegarlo de un



procedimiento integrado que hemos propuesto como los planos en la educación, sobre los que queremos centrar nuestra atención, el plano de la percepción, el del sentimiento y el de la imaginación o fantasía. Todo material educativo debe disponerse en el aula de clase de tal manera que exteriorice una percepción, un sentimiento y una fantasía para comunicar unos contenidos que construyan un conocimiento que debe contextualizarse a una realidad determinada o ensoñada, esto significa que es necesario una dosis de fantasía para que el estudiante pueda confeccionar en su mente diferentes contextos en los cuales los sentimientos resignifican las experiencias percibidas en el aula, para lo cual se estudiará el acto educativo como un ritual contemporáneo como actividades simbólicas que permiten un aparato conceptual que familiariza al estudiante con el conocimiento desde una significación cargada de sentimiento para el logro de una adecuada asimilación de los contenidos.

Descifremos los planos presentados en la obra artística y su relación con planteados en la educación. El proceso de enseñanza aprendizaje se origina en un rizoma expresivo y espiritual que afirma la acción social en el sujeto, y permite generar los cambios singulares logrados por los individuos que se vinculan a su quehacer, de ahí que sea substancial entender el papel de los sentimientos como elemento fundamental en dicho proceso, y no un rincón secundario como lo ha entendido la pedagogía tradicional, nos fundamentamos en primer lugar en los conceptos de Freud, referido por Vigotsky, afirmando que “en la propia naturaleza de un sentimiento está el ser percibido o ser conocido por la consciencia. Así pues, los sentimientos, sensaciones y afectos carecerían de toda posibilidad de inconsciencia” (Vigotsky, 2005), de donde concluimos la importancia de las vivencias generadas en las representaciones generadas por afectos, como embrión que posibilita un posterior desarrollo que se suscitara a partir de situaciones propiciadas en la experiencia educativa.

Para entender el conducto que articula el sentimiento con el proceso de pensamiento recurrimos a la explicación formulada por el profesor Orshanski (referido por Vigotsky en la Psicología del arte) que afirma que el sentimiento debe incluirse entre los procesos de consumo o descarga de energía con respecto al funcionamiento psíquico superior que se puede resumir mencionando que “la energía psíquica o funcionamiento corresponden a las tres clases de trabajo nervioso; el sentimiento corresponde a la descarga, la voluntad, a la parte de funcionamiento de la energía, mientras que la parte intelectual de la energía, particularmente de la abstracción, está relacionada con la represión o economía de la fuerza nerviosa y psíquica.” (Vigotsky, 2005) tesis apoyada por el propio Freud que sugiere que “la afectividad se manifiesta, esencialmente por la descarga motora encaminada a la modificación (interna) del propio cuerpo; la motilidad,

en actos destinados a la modificación del mundo exterior” (Vigotsky, 2005), con lo que deducimos un estrecho vínculo del sentimiento con la voluntad y su reflexión en la modificación del mundo tanto interno como externo de los individuos.

Hemos llegado al punto donde es preciso señalar la importancia del arte en el perfeccionamiento de la vida social y nos atrevemos a señalar de igual manera que es este perfeccionamiento uno de los elementos que precisamente vincula la educación con al arte, su sentido biológico y su relación con el trabajo, en el raciocinio propuesto por Bücher cuando afirmaba que la música y la poesía surgen en un principio como finalidad de resolver catárticamente la difícil tensión producida por las labores, y “cuando el arte se desgaja del trabajo y empieza a existir como actividad autónoma, introduce en la obra de arte el elemento que antes estaba constituido por el trabajo; el sentimiento penoso que exige una solución lo suscita ya el propio arte” (Vigotsky, 2005), es este vínculo el que nos permite la diéresis los procesos artístico y educativo y su papel de catalizador entre la vida social y laboral; la preparación para una mejor situación en el servicio y la escalera que nos permite ascender en el escalafón hacia la cultura y garantizar una vida en mejoramiento permanente, tanto social como personal.

Podemos entonces afirmar la estrecha relación educación-arte con las palabras de Vigotsky, “he aquí que el arte es, al parecer, el instrumento para lograr el equilibrio explosivo con el medio ambiente en los momentos críticos de nuestra conducta. Hace ya tiempo que se expresó la idea de que el arte en cierto modo completa la vida y amplía sus posibilidades” (Vigotsky, 2005), nada más hermoso y útil para adjuntar a los fundamentos de nuestra propuesta investigativa; y en palabras del mencionado autor se reafirman los preceptos encontrados en la siguiente idea, “el arte se consideró desde la más remota antigüedad como un medio de educación, es decir, una determinada modificación de nuestra conducta y de nuestro organismo, ... el valor aplicado del arte, se reduce en definitiva a su acción educativa, y todos aquellos autores que descubren una afinidad entre pedagogía y arte, obtienen una confirmación inesperada en el análisis psicológico”. (Vigotsky, 2005)

Se nos revela entonces que tanto el arte como la educación edifican la existencia social, y más precisamente construyen la vida, o sea que en términos de nuestra investigación, el material educativo da vida a la forma estética de la misma manera que la realidad se nos revela en la obra de arte, ya que su estructura fundamental se origina en el cimiento de los sentimientos y la imaginación mediante un acto creativo, “esto muestra que el arte representa el centro de todos los procesos biológicos y sociales del individuo y la sociedad, que es el medio de establecer el equilibrio entre el hombre y el mundo en los momentos más críticos y responsables de la vida...



puesto que en el futuro no solo habrá que reestructurar toda la humanidad sobre unos principios nuevos, no solo dominar los procesos sociales y económicos, sino asimismo <<refundir al hombre>>, variará indudablemente el papel del arte ... Pero no cabe duda que en este proceso el arte dirá su palabra de peso, decisiva. Sin un arte nuevo no habrá hombre nuevo". (Vigotsky, 2005); la creatividad entonces queda en un sitio excelso en el alma social que debe permitir la creación de este hombre nuevo que pretendemos conseguir y que es nuestra responsabilidad como educadores procurar.

La consistencia de las universidades, entonces se manifiesta en la relación entre la actitud que deviene de la educación y del material de los actores y medios educativos, y las relaciones entre éstos con la forma. La investigación que comenzamos aspira a encontrar argumentos que fundamente tal imaginario, su tarea es interpretar las vivencias de los profesores y estudiantes que proyectan una empresa cognoscitiva que tiene lugar en los espacios universitarios de socialización y asimilación de conocimientos y experiencias; entendemos este lugar como el aula que propicia una Zona de Desarrollo Intermental, mediada por procesos creativos en donde estudiantes y profesores construyan escenarios mágicos que permitan la participación en un contexto colectivo donde el lenguaje y el arte sea esencial en los desarrollos propiciados por la intersubjetividad con base en los tres elementos para la educación en el aula, la conciencia, la responsabilidad y la emoción, lograremos de esta manera una universidad soñada, donde la creatividad permita la construcción de conciencia cultural al ser el motor del pensamiento impulsado por los planos educativos de la construcción del conocimiento propiciado por la imaginación, los sentimientos y la percepción, promotores del cambio hacia el progreso de los individuos en habilidades intelectuales, emocionales y sociales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bauman, Z. (2005). *Vida Líquida*. Barcelona, España: Paidós.
- Bauman, Z. (2007). *Tiempos Líquidos*. Barcelona, España: Tusquets.
- Bonet, J. (2006). Banco de la República de Colombia. Recuperado el Mayo de 2013, de [banrep.gov.co: http://www.banrep.gov.co/docum/ensayos/pdf/espe_051-2.pdf](http://www.banrep.gov.co/docum/ensayos/pdf/espe_051-2.pdf)
- Da Souza Santos, B. (2004). *La Universidad en el siglo XXI*. Buenos Aires: Laboratorio de Políticas Públicas.
- Eisner, E. W. (2004). *El arte y la creación de la mente*. (G. 9. S.A, Ed., & G. Sánchez Barberán, Trad.) Barcelona, España: Paidós.
- Gardner, H. (1993). *Arte, Mente y Cerebro*. Barcelona: Paidós.
- Lipovetsky, G. (2007). *La felicidad Paradójica*. Barcelona, España: Anagrama.
- Maldonado, M. A. (2006). *Competencias, método y genealogía*. Bogotá: Ecoe, Ediciones.
- MEN. (28 de 12 de 1992). colombiaaprende.edu.co. Recuperado el 15 de 08 de 2013, de [colombiaaprende.edu.co: http://cms-static.colombiaaprende.edu.co/cache/binaries/articles-186370_ley_3092.pdf?binary_rand=6905](http://cms-static.colombiaaprende.edu.co/cache/binaries/articles-186370_ley_3092.pdf?binary_rand=6905)
- Nietzsche, F. (1999). *librosgratis.net*. Recuperado el 2 de mayo de 2013, de *Shopenhaure como educador*: http://librosgratis.net/leer/?title=Nietzsche+-+De+Schopenhauer+como+educador+-+Edu+MEC+%7C+Edu+MEC&doc=jdbe8Xb48Lny-8PfrOIGoWHk6bYe3KfZj1mRhwfDcIaI89cUCfcfZtzqHX3BcA,kQjsdHOEknHouoPisvHN5Id,FCGGyerr2BLh5l91J-t3HIUfoHT394CoI9pNZ9b28OU7nVBFrX,A6PrkxMP7,iw_
- OCDE. (2000). PISA. Recuperado el 15 de agosto de 2013, de [www.oecd.org: http://www.oecd.org/edu/school/programmeforinternationalstudentassessmen](http://www.oecd.org/edu/school/programmeforinternationalstudentassessmen) [tpisa/33694020.pdf](http://www.oecd.org/edu/school/programmeforinternationalstudentassessmen/pisa/33694020.pdf)
- OCDE, O. p. (13 de 09 de 2013). *ocde.org*. Recuperado el 13 de 2013 de 2013, de <http://www.oecd.org/centrodemexico/laocde/>
- Tobon, S. (2006). *Competencias de la educación superior. Políticas hacia la calidad*. (M. Nacional, Ed.) Bogotá, Colombia: Ecoe.
- Vega Cantor, R. (2012). *Los nuevos negociantes de la educación*.
- Vigotsky, L. S. (2005). *Psicología del Arte*. México: Distribuciones Fontamara S.A.

Defrost

Descongelar

Javier Montoya Moya
Diseñador gráfico.
Escuela de Arte José Nogué, Jaén- España.
hola@javimontoya.es

Recibido 02/10/2013
Aceptado 21/10/2013

Revisado 09/10/2013

RESUMEN

Este trabajo es una investigación en un proceso creativo. La indagación se lleva a cabo por dos caminos, por un lado hacia el comportamiento de la materia, y por otro lado hacia los mecanismos de registro.

En este segundo caso además en el sentido de que la producción que resulta como registro documental pueda ser tratada como producto artístico.

En la investigación sobre el comportamiento de la materia se ha trabajado con productos de características diversas que están congelados hasta su descongelación. Y en el campo de los medios documentales y creativos se ha trabajado con la creación de imagen en movimiento a partir de la fotografía utilizando las técnicas de stop motion y time lapse.

ABSTRACT

This work is research into a creative process. The investigation is carried out in two ways, firstly to the behavior of the material, and on the other hand to mechanisms for registration. So the production that is documentary record can be treated as an artistic product.

In research on the behavior of the matter, I have worked with products from various features that are frozen until thawed. And in the field of documentary and creative media, I have worked with the creation of moving image from the photo using the techniques of stop motion and time lapse.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Investigación, creación, animación en volumen, descongelación, parada de imagen, fotografía / Research, creation, stop motion, time lapse, defrost, photography.

Para citar este artículo:

Montoya Moya, J. (2013). Defrost. Tercio Creciente 4, págs. 51 - 64, más 3' 13".
<http://www.terciocreciente.com>



INTRODUCCIÓN

Decidí realizar un video experimental como una experiencia visual, en la que quedase plasmado de una forma espontánea, controlada, en la que el objeto principal actuase de forma autómatas, con vida propia.

A parte de los grandes rasgos que se pueden apreciar a simple vista, he querido hacer zoom, centrándolo en un plano detalle, ver qué ocurre y cómo se comportan los líquidos al descongelarse. Mostrando de una manera aislada, donde se concentra el punto de vista en la materia.

He querido comenzar el Stopmo con una intro para que diera paso a las escenas, quedando diferenciada del resto por un fondo oscuro, más corta y sin objeto congelado, sólo un cubito de hielo.

El resto de planos son similares en su conjunto, fondo blanco, y planos detalles del objeto. Los objetos que he congelado no tienen ninguna relación entre ellos, tan sólo buscaba texturas, formas y colores llamativos. La elección de los mismos como pura materia y la organicidad de las formas, el objeto en sí queda relegado a un segundo plano pues el concepto del mismo puede distraer el mensaje, por este motivo son planos detalle, buscando la abstracción de las formas en el mismo objeto. La principal intención era experimentar con el hielo, y plasmar el movimiento que no somos capaces de captar con una mirada.

La última escena la he invertido para reconstruir de alguna manera todo aquello que se ha descongelado y cerrar con un fondo negro. al igual que la intro. De este modo ayuda al espectador a diferenciar el comienzo del final pero además establece un juego de positivo y negativo que aporta ritmo, activando un dinamismo a la visión relajada plasmada.

He buscando un tema para el audio que diera sensación de frío y tranquilidad, que tuviera un ritmo marcado, con altibajos, pero que no fuera agresivo. Durante el video, la música acompaña a las imágenes con unos bombos y una caja que marcan los cortes de las escenas, y algunos de los movimientos del deshielo.

FUNDAMENTO METODOLÓGICO

Stop motion, animación en volumen, parada de imagen, foto a foto es una técnica de animación que consiste en aparentar el movimiento de objetos estáticos o en acelerar el movimiento de procesos lentos, por medio de una serie de imágenes fijas sucesivas. Parada de manivela, como sería la denominación

de este procedimiento de creación de imágenes en movimiento, en español, es realmente el fundamento de la imagen en movimiento, el nacimiento del principio cinematográfico. Actualmente usamos el término de animaciones de stop motion para denominar animaciones que no entran en la categoría de dibujo animado, ni en la de animación por ordenador; esto es, que no fueron dibujadas ni pintadas, sino que fueron creadas tomando imágenes de la realidad espacial. Aunque los personajes los hayamos inventado y creado con materiales diversos y sean de ficción, pero en volumen y ocupando el espacio.

Podríamos también definir esta forma de animar como la animación en estado puro, debido a que se construye el movimiento fotograma a fotograma de manera progresiva, hacia adelante, sin posibilidad alguna de retroceso.

Desde el ámbito de la creación encontramos multitud de procedimientos de animación en stop motion, esto es debido a que esta técnica de animación es un procedimiento artístico y cada autor adecúa dicha técnica a aquello que quiere expresar.

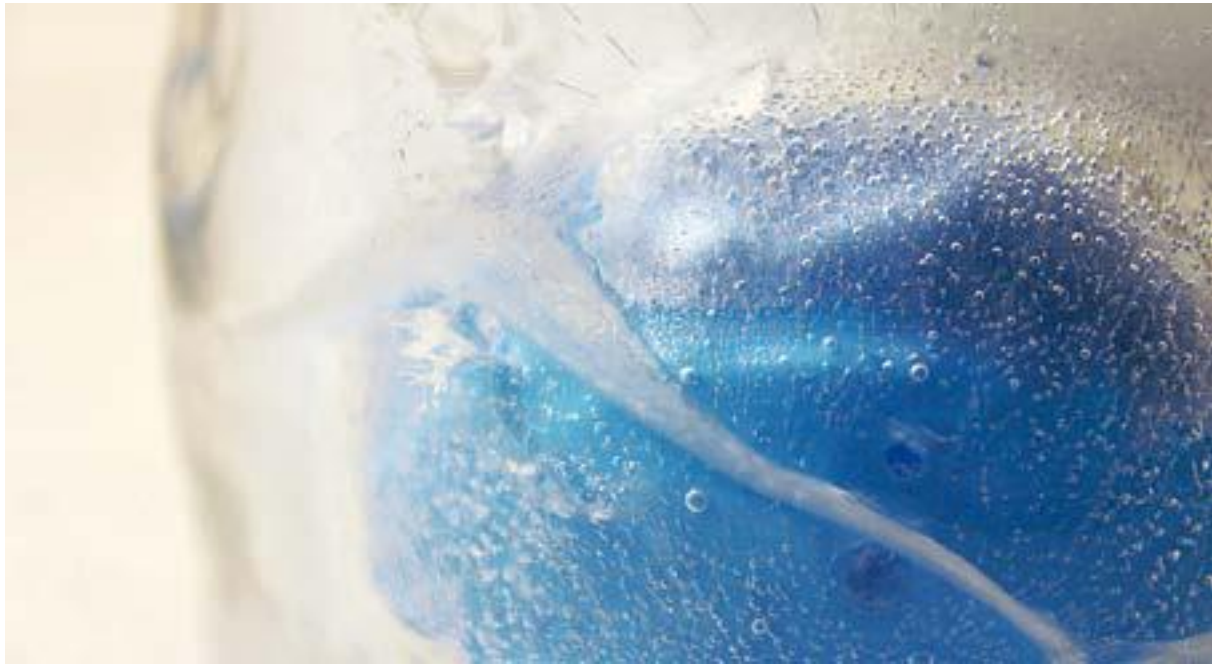
Time-lapse es como se denomina a la técnica fotográfica que en cinematografía da lugar a producciones que recrean acciones que suceden a velocidades muy lentas e imperceptibles al ojo humano. El efecto visual que se logra en el time-lapse consiste en que todo lo que se haya capturado se mueva muy rápidamente, como puede ser el movimiento de las nubes, la apertura de una flor o en nuestro caso el deshielo de un cubito.

En la actualidad existen dos métodos base para la realización de vídeos con la técnica time-lapse:

- Se filma una o varias secuencias de video, para posteriormente acelerarla (post-producción).
- Se capturan varias fotografías o imágenes fijas a determinados intervalos de tiempo y en la postproducción se unen y se les asigna una velocidad específica. De esta forma se logra el efecto time-lapse.

Esta técnica tiene múltiples usos cinematográficos y fotográficos, así como en multimedia, entre los que destacan:

- Mostrar sucesos cuya duración es por lo general muy larga.
- Realización de efectos especiales en cine: se muestra al personaje central de la acción a velocidad normal, mientras el fondo se mueve a velocidades superiores.
- Trabajos de carácter artístico.



Para ver vídeo pulsar la imagen

Javi Montoya
Defrost. 2013

Descongelar.

3 ' 13"
5.230 fotografías
796 fotografías (descartadas)

TOTAL 6.026 fotografías

No todos los elementos se descongelan igual. En un proceso natural, la descongelación es más lenta que la congelación, al ralentizarse la conductividad térmica en los tejidos congelados. Por otra parte el líquido que va quedando en la superficie congelada también aísla térmicamente y hace que sea todavía más lenta. Esto produce efectos y consecuencias como concentración, recristalizaciones...



PROGRAMA

Al ser un video experimental, tuve que esperar al primer día de grabación, para poder ver las pautas que debía seguir para la producción del trabajo (tanto que tuve que parar de fotografiar en la primera escena y volver a congelar el objeto para seguir al día siguiente). Decidí fotografiar un objeto por día, el tiempo para cada uno rondaba la hora, en algunos llegó a las dos horas. Para la post-producción todo estaba calculado, a no ser que surgiera algún imprevisto.

AGOSTO

			<u>1</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>4</u>
<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>8</u>	<u>9</u>	<u>10</u>	<u>11</u>
<u>12</u>	<u>13</u>	14	15	<u>16</u>	<u>17</u>	<u>18</u>
19	20	21	22	23	24	25
26	27	28	29	30	31	

PRODUCCIÓN

ESCENAS	DÍAS	HORARIO
1	1 / 8 / 13	18.00 – 20.00 h
1	2 / 8 / 13	10.30 – 12.00 h
2	2 / 8 / 13	12.00 – 13.30 h
3	3 / 8 / 13	16.00 – 17.30 h
4	4 / 8 / 13	18.30 – 20.30 h
5	5 / 8 / 13	16.30 – 17.30 h
6	6 / 8 / 13	17.00 – 19.00 h

POST-PRODUCCIÓN

	DÍAS	HORAS
Imágenes	7 / 8 / 13	4 h.
Audio	7 / 8 / 13	2 h.
Montaje	8 - 13 / 8 / 13	20 h.
Memoria	16 - 18 / 8 / 13	–



ESCENA/02

—
f 5,6
1/5 s
ISO 100
18-55a55mm

TOMA/01
120 fotogramas



TOMA/02
120 fotogramas



TOMA/03
176 fotogramas



TOMA/04
267 fotogramas



TOMA/05
130 fotogramas



TOMA/06
300 fotogramas



TOMA/07
240 fotogramas





ESCENA/03

—
f 5,6
1/10 s
ISO 100
18-55a55mm

TOMA/01
74 fotogramas



TOMA/02
84 fotogramas



TOMA/03
93 fotogramas



TOMA/04
136 fotogramas



TOMA/05
77 fotogramas



TOMA/06
88 fotogramas



TOMA/07
107 fotogramas



ESCENA/04

—
f 5,6
1/8 s
ISO 100
18-55a55mm

TOMA/01
91 fotogramas





TOMA/02
80 fotogramas



TOMA/03
74 fotogramas



TOMA/04
102 fotogramas



TOMA/05
73 fotogramas



TOMA/06
120 fotogramas



TOMA/07
94 fotogramas



TOMA/08
89 fotogramas



TOMA/09
173 fotogramas





ESCENA/05

—
f 5,6
1/25 s
ISO 100
18-55a55mm

TOMA/01
290 fotogramas



TOMA/02
131 fotogramas



TOMA/03
129 fotogramas



TOMA/04
106 fotogramas



TOMA/05
167 fotogramas



TOMA/06
179 fotogramas



TOMA/07
165 fotogramas





ESCENA/06

f 5,6
1/20 s
ISO 100
18-55a55mm

/ invertida

TOMA/01
426 fotogramas

TOMA/02
205 fotogramas



DESCARTES

Éstas tomas las realicé durante la fase de Producción, pero las descarté en Post-producción, en el montaje del video.



ESCENA/01
55 fotogramas



ESCENA/01
23 fotogramas



ESCENA/01
53 fotogramas



ESCENA/02
263 fotogramas



ESCENA/04
70 fotogramas



ESCENA/04
167 fotogramas



ESCENA/04
88 fotogramas



ESCENA/04
77 fotogramas



MAKING OF

PRODUCCIÓN



Coloqué el escenario para realizar las tomas, con una luz lateral que iba moviendo para iluminar según la situación y el enfoque que quería realizar en algunas de las escenas, la mayoría sobre una toalla para que no tuviera problemas con el agua descongelada.



Para que el proceso de descongelación fuera un poco más rápido, utilicé un secador de pelo aplicándole calor al cubito, también en alguna escena utilicé sal para acelerar el proceso y experimentar con el hielo



Dado el lugar donde realicé las fotografías, por la altura del objeto tuve que realizar las fotografías con el trípode cogiendo la cámara boca abajo, para que se pudiera acercar todo lo posible al objeto.



Las fotografías las realicé con la cámara conectada por usb al ordenador desde el que disparaba y controlaba toda la escena, tanto el enfoque como la velocidad de disparo.



En algunas tomas realicé un desenfoque manual tocando el enfoque de la misma cámara y ayudándome de LiveView del mismo ordenador para lograr el efecto que deseaba.



En las escenas que no tienen toalla para empapar el agua descongelada, tuve que utilizar papel para recoger el agua con cuidado de no mover el escenario que era una cartulina negra.



GUIÓN TÉCNICO

ESCENA/01

—
f 5,6
1/13 s
ISO 100
18-55a55mm

TOMA/01
63 fotogramas

TOMA/02
42 fotogramas

TOMA/03
27 fotogramas

TOMA/04
107 fotogramas

TOMA/05
48 fotogramas

TOMA/06
237 fotogramas



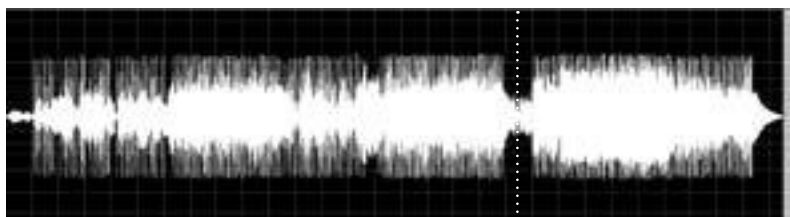


AUDIO



Artista	I'lls
Álbum	A Warm Reception
Tema	Outright*
Sello	Yes Please
Fecha de lanzamiento	17 - 6 - 2013
Género	Electronic, Pop
Componentes	Dan Rutman, guitarra Hamish Mitchell, teclado Simon Lam, voz y batería
Lugar	Melbourne, Australia
Web	http://illsmusic.bandcamp.com

I'LLS – OUTRIGHT*
Duración 4:55.255 (3:14.000)
44100 Hz
Estéreo
MP3 128 Kbps





REFERENCIAS

Costa, N. (2012). Titles for Mad in Spain Festival 2012. by Nando Costa, Production Company: Superfad, 2'15" <https://vimeo.com/40058332>

Dubosc, A. (2010). Food about you. Film de / by Alexandre DUBOSC (France, 1' 37" alexandre-dubosc.com <https://vimeo.com/11497879>

Dubosc, A. (2011). Alimation. Film de / by Alexandre DUBOSC, France, 2' 48", alexandre-dubosc.com <https://vimeo.com/23854203>

Hattler, M. (2008). AANAATT. Film by Max Hattler. www.maxhattler.com, 4' 43" <https://vimeo.com/27808714>

Piero, J., «¡Paren la manivela! ¿Quién inventó el stop-motion?», en Cinecrópolis.

Purves, B. (2011) Stop motion, Editorial Blume, (libro nº3, col. Técnicas de animación)

Thockler, C. (2012). Degiheugi - Un Jour comme un Autre. Film de/by Christophe Thockler christophethockler.com, 4' 33", <https://vimeo.com/52357642>

Thockler, C. (2012) (2011). Cusp, Film de/by Christophe Thockler christophethockler.com, 5'45", <https://vimeo.com/29781924>

Otras referencias:

<https://vimeo.com/16032355>

<https://vimeo.com/42706538>

<https://vimeo.com/42706538>

<https://vimeo.com/35475607>

https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=2oRU3b2t5Xo#at=20

https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=X1Y1AVdxPkE#at=84

<https://www.youtube.com/watch?v=MCavRG9sEYU>

<https://www.youtube.com/watch?v=Zm75ZMqRelE>

Estereotipos: Constitución de la imagen de la sociedad china a través de los medios de masas

Stereotypes: Constitution of the image of Chinese society through the mass media.

María Ma - Rui Ma

Profesora de chino.

Frelance y Universidad Popular de Jaén. España

toomaria@hotmail.com

Recibido 25/11/2013

Revisado 30/11/2013

Aceptado 01/12/2013

RESUMEN

Presento con este artículo una problemática que surge ante mi reflexión sobre como me ven los españoles. Así he realizado una investigación para llegar a algunas conclusiones. He utilizado la autoetnografía para partir de mis propias vivencias y , recuerdos y conclusiones; y he realizado una encuesta orientativa que me sirva de evidencia para contrastar mi visión con algunos datos que pudo constatar extraídos de la encuesta. En definitiva, con este estudio se ha pretendido indagar si los ciudadanos españoles y con acceso a internet acceden al conocimiento de la cultura China a través de diferentes canales comunicativos, a parte de los medios tradicionales de comunicación de masas. Y si este conocimiento de los mismos les ha permitido una mayor comprensión y entendimiento, en la era de las redes sociales; les ha permitido una inclusión más profunda en la visión de otras formas de entender el mundo fomentando el respeto y la valoración del otro. Estamos en un momento histórico de la Humanidad donde el acceso universal a la información y al conocimiento puede permitir una construcción de un concepto nuevo de ciudadanía global donde los cambios sociales, políticos y culturales tengan lugar en un mismo espacio y en un mismo momento a nivel mundial.

ABSTRACT

The article presents a problematic that appears after my reflection on how the Spaniards look at a Chinese woman that I am . So I have done some research to come to some conclusions . From my own experiences I have used autoethnography as a method , I have also made an indicative survey in order to take this into evidence. In short, this study has sought to investigate whether Spanish citizens with internet access can know Chinese culture through different mass media , new and traditional . And if the knowledge of them has allowed a greater comprehension of other ways of understanding the world , y fostering respect and appreciation for others . We are at a historic moment of humanity where universal access to information and knowledge may allow construction of a new concept of global citizenship where social, political and cultural changes taking place in the same space and at the same time at world.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Cultura China, medios de masas, información, comunicación, cambios sociales, otredad / Chinese culture, mass media, information, communication, social changes, otherness.

Para citar este artículo:

Ma, R. (2013). Estereotipos: Constitución de la imagen de la sociedad china a través de los medios de masas. Tercio Creciente 4, págs. 65 - 78,
<http://www.terciocreciente.com>



Suponemos que la profusión de los medios de masas a través de las redes digitales y otras formas tradicionales contribuyen a ampliar el conocimiento de otras culturas ¿Es este conocimiento más preciso y coherente con la realidad gracias al incremento de información disponible en medios tecnológicos?

Nuestra intención es comprobar si los medios de comunicación de masas, ya sean digitales o no, contribuyen al conocimiento real de una cultura o favorecen los estereotipos.

Por tanto trataremos de

a) Buscar las claves de los estereotipos que se forma la población.

b) Saber si es posible trabajar la mejora del conocimiento de otras culturas.

c) Buscar alternativas a los medios de comunicación de masas para el conocimiento de la cultura de otros pueblos.

d) Saber si es posible optimizar el uso de las tecnologías digitales y de la imagen para la mejora del conocimiento cultural de otros pueblos.

Así al comenzar a leer y a reflexionar sobre estas cuestiones nos hemos encontrado con más preguntas ¿Se puede hablar de la existencia en la actualidad de un nuevo escenario global multicultural, nuevas reglas, incorporación de nuevos agentes o actores secundarios procedentes de los países emergentes a una Sociedad del Conocimiento y de la Información, que se denomina a sí misma plural; que quiere dar cabida a realidades multiculturales que amplíen el concepto de política, sociedad, religión y género? Quizás es tan sólo un espejismo para redefinir los mismos conceptos que se han ido repitiendo a lo largo de estos últimos siglos; sirviéndonos para justificar lo antiguo como contemporáneo.

¿Se han superado las imágenes, clichés y estereotipos románticos impuestos por el colonialismo demoníaco en relación a sociedades no occidentales? ¿Aún pensamos que lo propio es lo mejor? ¿En la superioridad de Oriente u Occidente? ¿En las ideas de raza, cultura, género, religión o ideología?

Es evidente que, gracias a los movimientos migratorios de las últimas décadas del siglo XX y de comienzos de este nuevo milenio, la diversidad cultural en nuestros países se hace más patente y con ella la idea de una sociedad más multicultural que se convierte en uno de los ejes de estudio, en la actualidad, a nivel planetario.

¿Qué imagen tenemos del otro? ¿Es el ciberespacio un lugar de encuentro y acercamiento que permite contemplar o construir la imagen del otro desde la proximidad, la igualdad y el respeto? O por el contrario aún seguimos obteniendo el conocimiento a través de los medios de comunicación masivos que nos imponen una imagen concreta y sesgada del otro.

Con este estudio se pretende efectuar una serie de reflexiones que nos permitan estudiar como Occidente ve a Oriente en la conformación de la percepción simbólica del otro entre usuarios de diferentes realidades culturales. En este caso España y China a través de los medios tradicionales de comunicación de masas y de los nuevos formatos de comunicación que las Nuevas Tecnologías están imponiendo en la Sociedad de la Información y de la Comunicación.

Las nuevos canales de comunicación en internet, canales de videos, blogs, foros,... permiten la creación y el acceso al conocimiento de las personas de una manera asincrónica, donde pueden grabar a través de creaciones audiovisuales, subir sus reflexiones personales y opiniones en relación a sus vidas cotidianas, vivencias, experiencias, sus sorpresas, sus interrogantes, sus opiniones al ciberespacio. Donde se distribuyen de manera libre.

En España el uso generalizado del canal de Youtube, Blogger, Whatsapp y en China el uso de sus equivalentes Youku, Weibo, Weixin constituyen, a priori, unas mismas herramientas de interacción del individuo en la sociedad en la que está inmerso. Pero pueden traspasar barreras culturales o constituyen unas murallas que impiden un intercambio directo y fluido de información. O los medios tradicionales de comunicación de masas son los que siguen distribuyendo la información de una sociedad a otra para conformar y perfilar el conocimiento de los ciudadanos de sociedades con diferentes raíces culturales.

Vamos a seguir el patrón de Lead de las 5 W's de Melville E. Stone o de las cinco preguntas (Gomis, 2008):

Cuándo. En el actual contexto social estudiamos la posibilidad de que los nuevos canales de comunicación creados y disponibles en el ciberespacio, en el que los internautas de diferentes países se han convertido en agentes activos en la creación de contenidos multimedia constituyen un escaparate en primera persona para poder comprender y entender la cultura cotidiana y actual que surge de manera espontánea poniéndonos en contacto directo de las inquietudes de otras personas, siendo un elemento vivo que evoluciona, que influye en la comprensión de los demás y acercar de manera directa a un mejor entendimiento del concepto del "otro".



Dónde. Este estudio pretende averiguar si existe la posibilidad de conocer al otro. Si tenemos, conocemos y comprendemos las herramientas necesarias para la reflexión y crítica de otras culturas a través de las Nuevas Tecnologías, aparte de los medios de comunicación tradicionales. Como vías de comunicación más fluidas, más directas y fuera de los medios de comunicación de masas que pueden intentar imponer una imagen concreta sobre un colectivo o cultura determinada. Y si este espacio en la red permite un acercamiento para entender el punto de vista del otro. A pesar de los obstáculos ideológicos, culturales y lingüísticos por preservar un determinado punto de vista sobre el entendimiento y comprensión del otro.

Qué. Existe realmente un interés por parte de los cibernautas de profundizar en el conocimiento crítico y reflexivo del otro, de otras culturas alejadas de la propia, a través de los nuevos canales de comunicación que en principio permiten una selección libre de contenidos a la carta siguiendo el gusto de sus propios intereses particulares. O en definitiva, estos canales no hacen más que a contribuir a perpetuar una visión estigmatizada de los prejuicios y estereotipos de un colectivo sobre otro.

Cómo. Influyen los contenidos de estos canales comunicativos en una mayor comprensión del otro. Permiten valorar de una manera más objetiva cómo es el otro. Conocemos las posibilidades reales que nos permiten estos medios para entender a una persona ajena a nuestra cultura. Existe un control exhaustivo por parte de los gobiernos o de las grandes empresas audiovisuales por controlar los contenidos de estos medios con el fin de establecer una imagen controlada entorno a unos prejuicios y estereotipos que interesan a sus intereses particulares. Permiten que haya una libre distribución de contenidos creativos que permitan un mayor conocimiento y comprensión del otro.

Quién. Las personas que acceden diariamente a internet creando contenidos de diversa índole (entradas en blog, opiniones en foros, videos, música,...) están utilizando este medio para crear una revolución global que permita acercarnos a la comprensión, entendimiento y respecto a otra cultura. Estos contenidos pueden ser vistos por cualquier persona, pueden interesar, se conocen, existe un interés real. Los gobiernos propician la creación de canales propios para controlar a las personas y los contenidos que en ella habitan. Un ciudadano español, conoce la manera en que los chinos distribuyen sus contenidos multimedia, a través de canales como Youku, Weibo, QQ,... Este conocimiento le permitiría comprender mejor la cultura china. ¿Es la lengua un obstáculo para entendernos y acercarnos al otro? ¿Se están generando posibilidades para que podamos acceder de manera di-

recta a estos contenidos? ¿Los gobiernos o estados de manera indirecta tratan de controlar estos medios, se está produciendo un control o una censura, de alguna manera, de los contenidos?

En definitiva. En el contexto actual donde internet nos permite interactuar de una manera directa con contenidos multimedia intentamos saber si existe un interés por profundizar en el conocimiento de otras culturas de países emergentes no occidentales; permitiéndonos hacernos una imagen más objetiva libre de prejuicios y estereotipos en los que el ciudadano se transforma de agente pasivo, influenciado por los grandes medios de comunicación de masas, pasando a ser un agente activo que busca y reflexiona sobre un entorno más global.

CAMBIOS SOCIALES EMERGENTES

La división tradicional, predominante de la segunda mitad siglo XX, secciona el mundo en dos, capitalismo frente a comunismo. Ambos trataban de conocer cuál de los dos modelos respondían mejor a las necesidades del ser humano, como individuo o colectivo. Este hecho era suficiente para articular el pensamiento hegemónico del uno frente al otro. Sirviendo para justificar la creación de modelos económicos, sociales y culturales predominantes en culturas que se aislaban y no se reconocían.

El desplome del bloque comunista, a partir de la caída del Muro de Berlín en 1989, contribuyó momentáneamente a fracturar barreras y fronteras levantadas en torno a esta dualidad. La expansión del acceso por parte de la población a internet y a la información vislumbró la posibilidad de un conocimiento del otro más igualitario, libre de prejuicios y estereotipos.

Con la caída de las Torres Gemelas, en el atentado del 11 de septiembre, hace que de nuevo un muro invisible e intangible vuelva a alzarse para convertir a la religión como forma de separar, distorsionar, excluir y no reconocer al otro. Convirtiéndose en la nueva causa de conflictividad del nuevo siglo XXI, viniéndose a denominar “choque de civilizaciones”. Arraigando, de nuevo, el viejo concepto de supremacía del uno sobre el otro.

A niveles económicos la incorporación de los países emergentes o hasta ese momento llamado subdesarrollados, ha permitido una deslocalización de la economía a escala mundial. Trasladando los centros de producción, allí donde la mano de obra y los recursos eran más baratos.



La economía global e internet marcan las variables más significativas de estos últimos años. Los cuales están creando puentes de convergencia y de divergencia a su vez.

Se ha producido una universalización y homogeneización cultural. Las industrias culturales están fomentando el mismo tipo de consumo de la cultura y de productos comerciales; traspasando fronteras, estados, naciones, religiones e ideas. Instrumentos culturales como la música, el cine, la publicidad o las series de televisión configuran referentes audiovisuales de las nuevas generaciones que consumen casi simultáneamente los mismos productos en el mismo espacio y tiempo.



Fotografía tomada por la autora

Tomando la idea de “comunidad imaginaria” planteada por B. Anderson (1993), la nación es una comunidad política imaginada porque aunque los miembros de las naciones no se conocen entre ellos, aún así tienen en sus mentes una cierta imagen de su comunión. Y también plantea como los medios de comunicación, en especial la prensa, consolidan la identidad de los nacionalismos. En la actualidad inclusión y exclusión son dos fuerzas en tensión en las políticas de identidad en este mundo globalizado que van conformando la definición del otro y la dinámica de identidad. En este sentido, el consumo de productos culturales a través de las redes

sociales con la creación de contenidos multimedia en la Web 2.0, y de cómo percibimos al otro son fundamentales para la creación de mecanismos de integración o exclusión que facilitan la pertenencia a una comunidad o aldea global.

La globalización y la geodeslocalización de las grandes compañías, de la música, del cine, de los programas televisivos y demás productos culturales fomentan el espejismo de la construcción artificial de una comunidad imaginaria a nivel global y de referentes culturales aparentemente universales en el marco de un proyecto económico único en un mundo globalizado de desiguales en recursos económicos y culturales. Así mismo Internet ha fomentado la creación de una idea de cultura universal en la actualidad.

Pero ante esta aparente homogeneización cultural, fuerzas antagónicas hacen que surjan movimientos que proclaman la diversidad religiosa, política, estética, étnica y de género. Desde esta perspectiva, como señala Mary Nash, “la diversidad cultural se manifiesta como expresión dinámica de significados que se construyen de forma diversa en contextos específicos” (2001:17).

Un nuevo escenario, nuevas reglas y la incorporación de ciudadanos de países emergentes a la globalidad plural en un entramado de realidades multiculturales que amplían los conceptos de política, sociedad, religión y género. ¿Se superan las imágenes coloniales, románticas y estereotipadas del siglo XIX? ¿Aún pensamos que lo propio es lo mejor? ¿Es la superioridad de Occidente u Oriente? ¿En complejos de superioridad de raza, cultura, género o ideología? Es evidente que las corrientes migratorias, la diversidad cultural y el multiculturalismo constituyen uno de los temas de debate abierto en la actualidad a nivel global. ¿Qué imagen tenemos del otro? ¿Qué es el multiculturalismo?

DIFERENCIAS CULTURALES Y REPRESENTACIONES DE LA OTREDAD

El concepto de diferencia cultural se crea a partir de circunstancias políticas, sociales y culturales. El multiculturalismo se construye a partir de los ejes estado-nación, la religión y la etnicidad (Baumann, 1999). Las representaciones culturales de los otros se fundamentan en estos ejes para construir nuestro propio concepto a partir de la evocación de pautas de inclusión y exclusión en la comunidad imaginaria que sirve de base de la identidad asumida.



Fotografía tomada por la autora

La imagen del otro se consolida a partir de una representación mental, de un imaginario colectivo, mediante imágenes, ritos y múltiples dispositivos simbólicos, de manera que estos registros culturales no sólo enuncien, sino que, a la vez, reafirmen las diferencias. Se ha puesto de relieve a menudo que las identidades étnicas y de colectivos de inmigrantes o de mujeres son fruto de una construcción cultural. En este sentido el imaginario colectivo que se construye desde la subjetividad política y desde la mira del otro implica a toda la sociedad en la construcción diaria de la imagen de ese otro/a y en la creación de la diferencia respecto de él/ella. (Nash, 1995)

Stuart Hall (1997) destacó el gran impacto del sistema de representaciones en la configuración de la sociedad actual. Bajo su perspectiva, estas representaciones tienen que ver con lo cultural, pero, sobre todo, con el significado que dan a la cultura porque transmiten valores que son colectivos, compartidos, que constituyen imágenes, nociones y mentalidades, respecto a otros colectivos. A lo largo de la historia del ser humano estas representaciones han constituido un proceso dinámico. No se trata de elementos estáticos ni inmutables sino de sistemas de representaciones que cambian y se reelaboran en forma de imágenes, modelos, creencias y valores en cada contexto y tiempo (Nash, 2001).

Como señalan estos autores las representaciones culturales y la imágenes de alteridad son un proceso dinámico que configura la sociedad cultural que se quiere definir, así misma, como diversa y multicultural. Y en internet cómo se está atribuyendo los significados compartidos a las cosas, los procesos y a las personas; y cómo están influyendo en el desarrollo de nuevas prácticas sociales. Se está cimentando una identidad colectiva global con una dinámica procesal y relacional en constante proceso de construcción, readaptación o negación; sostenida, además, por bases que pueden ser plurales y contestadas

en el foro abierto que constituye el espacio que posibilita internet.

Internet es un espacio abierto a la diversidad cultural actual y permite la pluralidad de las personas expresando sus diferencias, tanto de clase social, de raza, edad, de territorio, de género o de formación cultural y educativa permitiendo abarcar toda la complejidad social y cultural que se está produciendo en la sociedad de nuestros días. A su vez, permite detectar las diferencias que construyen distintos colectivos sociales a partir de sus experiencias vividas. Frente a la idea homogeneizadora construida en torno al mercado y al consumo, facilita la identificación en cada momento y contexto de las iniciativas de subjetividad colectiva que se impulsan desde el reconocimiento de identidades específicas.

EL MULTICULTURALISMO EN LA RED

Podemos cuestionarnos como internet construye el multiculturalismo actual. Permite una construcción de la identidad del otro libre de condicionamientos culturales, políticos y sociales.

Como dice Huntington (2005), en su obra “El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial”, donde defiende la tesis de que las sociedades actuales se enfrentan unas a otras en nombre de unos valores para afirmar una identidad y cultura, y no ya sólo para defender sus intereses.

Y como Asia y el Islam suponen una amenaza para el mundo Occidental que va perdiendo su influencia hegemónica de estos últimos siglos.

Los países asiáticos, con un gran desarrollo económico, político y cultural en estas últimas décadas también desarrollan y transmiten sus propios valores que se contraponen con los modelos universalistas occidentales. Sin entrar en detalle de la cuestión del Islam.

¿Se produce un intercambio real de valores culturales? O por el contrario ¿Se intentan imponer modelos culturales propios?

Nye en su libro “The future power” (2011) pone de relieve las interdependencias complejas de las naciones en la era de la globalización y ha acuñado el concepto de soft power, la idea de que para influir en los asuntos internacionales y mejorar su imagen los EE.UU deben utilizar su cultura y no su fuerza militar, económica o industrial, a las cuales denominan hard power. Siendo el soft power la atracción y no la coacción. Pero el soft power también es la influencia a través de los valores, como la libertad, la democracia, el individualismo, el pluralismo de la prensa, la movilidad social, la economía de mercado y el modelo



de integración de las minorías. Aunque también señala en este libro la posibilidad de un conflicto de Occidente, sobre todo con los países asiáticos y el Islám, debido a la emergencia de los mismos en el terreno político, económico y cultural.

La influencia occidental se ve reforzada por internet a través de las redes sociales, Facebook, Twitter, Google, Youtube,... Pero los países emergentes también crean sus propios canales de comunicación en internet, en el caso de China, Youku, Weixin, Baidu,...

¿Las civilizaciones han entrado inexorablemente en una guerra mundial por lo contenidos o dialogan tal vez más de lo que la gente cree? ¿Por qué domina en el mundo el modelo de los EE.UU del entretenimiento de masas? ¿Este modelo se puede reproducir en otras sociedades no occidentales? ¿Cuáles son los contramodelos emergentes? ¿Cómo se construye la circulación de contenidos por todo el mundo?

¿Se ha superado el viejo concepto de industrias culturales a favor de industrias creativas o de industrias de contenidos que incluyen los medios y lo digital? Ya no sólo se producen productos sino también servicios culturales.



Cultura mainstream, significa literalmente dominante o de gran público, dirigida a una gran audiencia. Es lo contrario de la contracultura, subcultura de los nichos de mercados, para muchos es lo contrario al arte. Puede tener una connotación positiva, cultura para todos, o negativa, cultura barata.

MEDIOS DE COMUNICACIÓN EN LA CONFORMACIÓN DE LA IMAGEN CULTURAL

Las Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación, en sí mismas, han implicado cambios so-

ciales en la maneras que los ciudadanos interactuamos en la Sociedad de la Información y del Conocimiento. Siguiendo a Breton (2000), el hecho en sí de comunicarnos activamente hace que la sociedad se vaya liberando, a no ser de que se caiga en un proceso de pérdida de información en el proceso comunicativo. Este avance de la nueva forma en que empezamos a comunicarnos es que el progreso de la tecnología, sus bondades y limitaciones requieren un análisis minucioso para entender cómo afecta a la comprensión y el reconocimiento del otro. Y ver, por otro lado, si lo que hace es favorecer un aislamiento de las sociedades en defensa de sus propios intereses particulares.

Verdaderamente las Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación, están consiguiendo romper los límites fronterizos de la sociedad global y como dice Villalobos (2012:6) “somos arte y parte del proceso comunicacional como lectores, usuarios, televidentes, blogueros, receptores, tuiteros o audiencia”. En este estudio planteamos comparar el análisis de conocimiento a través de las posibilidades tecnológicas de nuestro tiempo para comprender y entender otras culturas. Las NN.TT están permitiendo una mejor comunicación y que sus contenidos contribuyan a la utopía de construir mejores escenarios globales de entendimiento y comprensión del otro. Intentando fomentar la creación de una construcción de una ciudadanía universal en un mundo globalizado que haga fluir el diálogo entre culturas diversas y diferentes, en la que intervienen presiones y tensiones, que complican este nuevo reto de la Humanidad en la era de las NN.TT en la Sociedad del Conocimiento y la Información. Como dice Villalobos “la ciudadanía en la era de las redes sociales se expresa en la búsqueda de inclusión y en la posibilidad de ejercer derechos” (2012:7).

Una ciudadanía en la red supone que los creadores son protagonistas que crean los contenidos a través de las NN.TT dando una visión veraz, cercana y cotidiana de los acontecimientos que sus vivencias que observan en su entorno social; logrando promover el conocimiento y la comprensión de diferentes puntos de vista de grupos sociales de las diferentes sociedades actuales que habitan este mundo globalizado.

YOUTUBE, YOUKU Y LA NARRATIVA DEL “YO”

El poder socializador de los medios de comunicación y su impacto en nuestra sociedad ha derivado en la adquisición de una serie de hábitos de comportamiento que en los últimos años ha comenzado a girar en torno a la teoría del “yo” como protagonista y generador de contenidos frente al estatus anterior de receptor o consumi-



dor de estos. El tradicional receptor pasa a ser el emisor del mensaje. Este intercambio de roles es más evidente gracias a las redes sociales; que favorecen que cada vez haya más actores en el proceso de comunicación social que pueden hacer oír su voz y sus creaciones.

En el marco de las plataformas sociales audiovisuales que se incluyen dentro de las redes sociales, existen multitud de ellas para compartir videos en Internet en las que quienes suben videos son, a su vez, el principal emisor del mensaje, sobre todo por la libertad de subir videos personalmente y el ser el protagonista de su propio contenido.

En Occidente se encuentran las plataformas audiovisuales como Yahoo, MySpace, Vimeo, aunque las más importante es Youtube. En China las principales plataformas son Youku y Sohu entre las más utilizadas por su población

Youtube es una empresa creada en 2005 por Chad Hurley, Steve Chen y Jawed Karim. Su nombre es una evocación y habla de la referencia del “yo”: broadcast yourself (difúndete a ti mismo). Su éxito y expansión entre el público fue inmediato. Google adquirió esta plataforma en 2006. En ese mismo año fue nombrada por la prestigiosa revista americana Time como el mejor invento del año. Se estima que en la actualidad cada minuto se están subiendo 35 horas de video proveniente de su comunidad de usuarios.

Youku es una empresa creada en 2006 por Victor Koo, es la página de referencia para los chinos donde distribuyen sus creaciones. En China Youtube por problemas políticos está restringida.

Ambas plataformas comparten las mismas características de estructura permitiendo a los usuarios:

- Subir videos (upload)
- Clasificar (tag)
- Salvar los favoritos (no guardarlos)
- Compartir (share), enviar enlaces con recomendaciones por el correo electrónico
- Responder con un video (post video)
- Enviar comentarios (post text comment)
- Calificar con estrellas (rated)
- Bloquear a un usuario.
- Notificar sobre la violación de derechos de autor (copyright notice)
- Aceptar o rechazar comentarios (kinda)
- Buscar con varios criterios: Mos recent (más reciente), Most viewed (más visto), Top rated (más calificado), Most discussed (más discutido), Top favorites (más preferidos), Most linked (más pinchado), Most re-

cently (más reciente), Mosft featured (más recomendado), Most responde (más respondido), Watch on mobile (visto en un móvil).

Un estudio de la Universidad Simon Fraser revela que la principal categoría de videos más vista es la música, seguida por el entretenimiento y el humor. Los videos más vistos en 2010 confirman esta afirmación. De entre ellos, cuatro tienen a la música como característica principal, mezclada con el humor.

Pero la característica fundamental de estas plataformas, sin duda, es más que la capacidad de poder subir videos, la de que cualquier persona puede difundir su vida y ser el protagonista de su propio video. Convirtiéndose el emisor en actor de su propia historia, siendo un escaparate a la autopromoción del creador del video en la que expresa de manera directa su vida, si lo desea, e incluso puede teatralizar su propia existencia con solo la ayuda una webcam.

Miles de usuarios anónimos se convierten en fenómenos sociales en estas plataformas audiovisuales. En los que suelen destacar su propia extravagancia o rareza. Lo que se ha venido a denominar cultura Friky.

¿Hay un intercambio cultural real o sólo se produce una globalización financiera?

¿Contribuyen las redes sociales (Youtube, Youku, Blogger, Weibo....) en el marco de la era de internet a acercar a ciudadanos de diferentes países a un conocimiento más directo sobre el “otro”, eliminando estereotipos preestablecidos?

¿La creación de videos, blogs,... ayudan a transmitir, percibir e indagar sobre el otro y dar un conocimiento más exacto de su cultura, que lo transmitido a través de los medios masivos de comunicación dirigidos y condicionados por estructuras gubernamentales o privadas.

En definitiva, se trata de valorar si las Nuevas Tecnologías en un mundo globalizado favorecen y fomentan una comprensión de otra cultura no predominante en España u Occidente que favorezca la eliminación de estereotipos y prejuicios.

Una Narración y una encuesta

La experiencia autoetnográfica, la narración, pretende recoger la vivencia de la investigadora desde su llegada España, y la encuesta es una cata puntual en el momento actual.



LA NARRACIÓN

LXXXV

El espejo de mi tocador es un gato jorobado

*El espejo de mi tocador es un gato
Jorobado. Mi imagen cambia
Continuamente como en un agua
Que corre. Un gato jorobado.
Un gato mudo. Un gato solitario.
El espejo de mi tocador. Un
Ojo que mira, redondo, asustado.
Un sueño sin jamás despertar
Tiembra en su interior. ¿Tiempo?
¿Destello? ¿Pena? El espejo
De mi tocador es un gato del sino,
Como una cara tiránica que
Encierra mi profusa belleza en
Su monotonía, mi discreta
Virtud en su ordinariez. Pasos,
Gestos, indolentes como
Un largo verano, se alejan de sus
Melódicos pasos, enclaustrados
Aquí, en el espejo de mi tocador—
Un gato agachado. Un gato.
Un sueño confuso. Sin luz. Sin
Sombra. Ni una sola vez
El reflejo de mi imagen verdadera.*

Jung Tzu

Tengo dos nombres. Tengo la oportunidad de conocer dos mundos. Oriente y Occidente. Al nacer me pusieron el nombre de Ma Rui, al cambiar de sitio mi nombre se transformó en María. Cuál de las dos soy yo. En qué tierra se adentran mis raíces, dónde habita mi cuerpo, qué sombra proyecto sobre mis pasos, cómo me reconozco ante el espejo y para quién tiene sentido mi existencia.

Miró, atrás, nací en la provincia de Gansu, lugar evocador y una de las principales caminos del a famosa Ruta de la Seda. Lugar alejado, desierto y montañas, budismo e islamismo, han, hui y tibetanos. Mis primeros recuerdos flotan río abajo en las aguas características del río Amarillo.

Soy china, soy han, soy mujer y ahora soy inmigrante.

En mi cultura hay un dicho popular “Si a un árbol lo trasplantas muere, si una persona cambia de lugar, vive”. En

nuestro carácter está el deseo de conocer otros lugares, de buscar nuevos retos, somos viajeros incansables por naturaleza.

Llegué a España en 2002. Había tenido la oportunidad gracias a mi trabajo de funcionaria, de aprender otro idioma, además del inglés, para poder recibir a los extranjeros que por aquella época llegaban a China para emprender negocios. Mi destino fue la Universidad de Jaén. En esta institución aprendí la lengua en la que ahora habito.

Me diplomé en Magisterio Lengua Extranjera: inglés. Tras casarme con un ciudadano español y formar una familia en España, decidí enfocar mi vida a la enseñanza de la lengua y la cultura China. Decidí completar mi formación con el Máster de Profesorado de Educación..., enfocando mi trabajo fin de Máster “Teaching China to Western Students through English” en el estudio sobre los estereotipos a los que hace referencia los libros de textos de lengua inglesa que utilizan los alumnos en las diferentes etapas de enseñanza.

Desde mi llegada a España encontré como las personas que me rodeaban me vestían de tópicos con los cuales no me sentía identificada como mujer china. Atributos que me hacían sentir incomprendida como persona y como miembro perteneciente a una cultura ajena para los españoles.

¿Por qué los chinos no os integráis?

¿Por qué los chinos son tan tímidos?

¿Por qué los chinos coméis perro?

¿Por qué no me enseñas Kunfu?

¿Por qué no amáis a vuestras hijas?

¿Por qué los chinos no pagan impuestos en España?

Al acercarme a las personas españolas, casi siempre interponían ante mí un muro de prejuicios y estereotipos. Yo intentaba explicarles que la realidad era otra, pero siempre me encontraba que sus convicciones eran fuertes. Y no escuchaban cuando ya intentaba explicarles mi perspectiva.

Quizás la experiencia más desagradable, fue acompañando a su hotel a la artista Leu Meu Ping, que expuso su obra en la Exposición Mater, que organizó la Universidad de Jaén en 2008. Alguien nos preguntó “¿Qué hacíamos en España? ¿Por qué veníamos a quitarles el trabajo a los españoles? ¿En China no estábamos a gusto?” Le expliqué que ella era una artista conocida de Hong Kong que pensaba volver a dar clases a su Universidad en unos días, que no se preocupará, que tenía billete de vuelta.



La parte positiva de todo esto, es que cada vez hay más personas españolas que buscan acercarse a mi cultura. Deseos de abrir sus mentes al conocimiento de una cultura milenaria ajena a la suya propia.

1) *Poco a poco van conociendo creadores, directores y escritores chinos. El pueblo chino quiere dar a conocer que no es sólo un país de fábricas sino un país con cultura y tradiciones.*

2) *Empiezan a entender que China es más que películas de artes marciales, de rollitos de primavera, de tiendas baratas y de productos de escasa calidad. Una sociedad que está en proceso de transformación en un mundo globalizado.*

3) *Aprenden a que una imagen puede corresponder a la realidad o no. Que la imagen es un conjunto de creencias que cada persona tiene y de las asociaciones que efectúa en su propia interioridad, son personales, intrínsecas de cada individuo. Por lo tanto, pueden ser negativas o positivas, de acuerdo a experiencias anteriores y vivencias favorables o desfavorables.*

4) *Entienden que la diferencia de la mentalidad se determina cómo se recibe y comprende la otra cultura.*

5) *Que los medios de comunicación en España, muchas veces, distorsionan la imagen de China. Que no es un país de conquistadores, sino un país que se quiere abrir al mundo moderno, con sus luces y con sus sombras. Pero que está hecho de personas con las mismas perspectivas de vida que los occidentales.*

Me gustaría que los españoles conociesen mejor la cultura china. Por su historia, su literatura, por sus gentes, por las aportaciones que puede hacer en el futuro. Aprender de sus experiencias, colaborar conjuntamente por el bien de la Humanidad, luchar por un mundo más justo, preservar el ecosistema de nuestra madre Tierra. En definitiva como proclama el artículo 1 de la Declaración de los Derechos Humanos "Todos los seres humanos nacen libres e iguales en dignidad y derechos y, dotados como están de razón y conciencia, deben comportarse fraternalmente los unos con los otros".

Yo Ma Rui/María, no soy, un gato jorobado. El reflejo de mi imagen verdadera se hace con dos culturas.



LA ENCUESTA

La encuesta pretende recoger información para el objeto concreto de saber del conocimiento a priori que las personas tienen sobre cultura china como país emergente y nuevo agente político-económico a nivel mundial; y si la irrupción de las nuevas tecnologías permiten un conocimiento más fluido y directo sobre la cultura de sociedades "emergentes", que libere de prejuicios y estereotipos.

En un principio la población objeto de estudio a la que se envía la encuesta está dentro del grupo de sujetos previstos desde el principio y con los que la investigadora ha previsto ya algunas conclusiones, y era de 100 personas elegidas utilizando la técnica de muestreo aleatorio por bola de nieve, y que se pensaba que a priori participarían mayoritariamente en la realización de la mima. A través de un email se le solicitaba la participación en la encuesta, desconociéndose a priori su conocimiento personal sobre el tema a investigar. El único requisito para realizarla era ser mayor de edad y tener acceso a internet. Del total enviado, la muestra productora fue de sólo 30 personas.

Se ha elaborado un guión de e-encuesta para la recogida de la información entorno a los objetivos del estudio. El guión de la misma se ajusta en gran medida en la búsqueda de información cualitativa; pudiendo hablar de una encuesta estructura con dos preguntas de carácter abierto y una cerrada entorno a que el sujeto valore, por si mismo, qué grado cree que posee de conocimiento sobre China.

Los criterios para la elaboración de las preguntas han estado sujetos a las pre conclusiones que la investigadora tenía desde su experiencia autoetnográfica y de los que necesitaba alguna evidencia.



El guión de la e-encuesta se estructura entorno a un primer bloque de datos personales y académicos, para clasificar a la persona, y un segundo bloque relativo a información sobre el conocimiento de la cultura china que nos apoye en las conclusiones extraídas por las otras técnicas.

Análisis de los resultados de la encuesta:

A continuación, se exponen los resultados obtenidos en la investigación:

1) ¿Qué aspectos conoces sobre China, sus costumbres, cómo viven los chinos actualmente? ¿Qué hace un/a chino/a medio/ a largo del día en China.

Con esta pregunta se pretende profundizar el grado de conocimiento que la población encuestada tiene sobre la sociedad china, sus ciudadanos, y conocer que piensan que puede hacer un chino en su vida cotidiana, pretendiendo saber si creen que son semejantes a ellos, o por el contrario su forma de vida difiere significativamente con los de ellos.

En esta pregunta abierta hay respuestas muy similares que destacan como respuesta más repetida que se trata de un régimen político comunista, la gran muralla y la política del hijo único. Como rasgo fundamental que atribuyen a la personalidad de los chinos es que son muy trabajadores.

Analizando las respuestas en ninguna aparecen referencias de algún personaje histórico o artista chino. Lo más destacado de las mismas es que describen los estereotipos con lo que se asocia a la cultura china (gastronomía, personas de estatura baja, comer con palillos, arroz...)

2) ¿Cómo lo sabes?

La mayoría de las respuestas señalan como fuente principal de conocimiento de la información sobre el mundo chino a través de los medios de comunicación masivos (tv y prensa), seguido por internet y, por último, de contacto con algún conocido chino.

Destaca en la mayoría de respuestas que el contacto para la conformación de la imagen de la cultura china se hace de una manera indirecta a través de la opinión y vivencia de otras personas o medios de comunicación.

3) Valora tus conocimientos sobre la cultura china.

En esta pregunta es de tipo cuantitativo. Y se le pide a la persona que valore el nivel que cree que tiene sobre la cultura china. Hallar la media.

Todo lo analizado anteriormente indica que no hay un gran desconocimiento sobre China, su cultura, sus costumbres, sus habitantes y que la imagen que los entrevistados tienen está salpicada de estereotipos que son transmitidos por los medios de comunicación masivos. Los cuales no transmiten una visión más profunda de su cultura a través de la difusión de artistas o personajes históricos que pongan en valor el aporte de China en la conformación la cultura global actual. Lo cual puede servir para una posterior investigación en la que analizar la manera adecuada de transmitir una imagen positiva, crítica y reflexiva sobre otra cultura alejada de la tradición occidental que permita conformar una imagen más real y libre de prejuicios que la transmitida por los grandes medios de comunicación. En la nueva Sociedad del Conocimiento las nuevas tecnologías pueden fomentar un acercamiento más directo a la comprensión de otra cultura saltando las barreras idiomáticas y geográficas que separan a países alejados históricamente entre sí.

Para una próxima Investigación de Campo será más interesante diseñar una técnica cualitativa basada en la entrevista cara a cara.

Al ser la entrevista cualitativa una técnica para el acercamiento al objeto de estudio muy utilizada en la investigación social. Oxman la define como “una interacción verbal, cara a cara constituida por preguntas y respuestas, orientadas a una temática u objetivos específicos” (Oxman, 1998:9). Báez la considera como una “herramienta de investigación muy útil, ya que en ella se da la máxima interacción posible entre un informante y un investigador” (2007:95).

De los distintos tipos de entrevistas a utilizar la entrevista enfocada, aporta importantes ventajas a la investigación de campo. Sierra (1988) señala que la entrevista cualitativa engloba dos tipos de técnicas de investigación: la entrevista en profundidad, y la entrevista enfocada. Indica que las dos tienen la misma estructura instrumental, pero que se diferencia en la estrategia de diseño; ya que en la entrevista enfocada “existe predeterminado de antemano un tema o foco de interés, hacia el que se orienta la conversación, y mediante el cual hemos seleccionado a la persona objeto de la entrevista” (Sierra 1998:299).

Patton considera que la “entrevista estandariza abierta” es una técnica en la que “se define por adelantado la misma redacción y secuencia para todas las entrevistas; todos los entrevistados responden a las mismas cuestio-



nes básicas en el mismo orden; pero las preguntas están redactadas en un formato completamente abierto”. Por lo que tiene la ventaja de aumentar las posibilidades de comparación entre las respuestas, y la capacidad de facilitar la organización y análisis de los datos. (Patton, 1990:349)

CONCLUSIONES GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN

Las conclusiones que se derivan de este estudio, comienzan por dejar bien definida la situación que se buscaba con el objetivo general y que nos conduce a concretar la idea a comprobar:

- Estereotipos prevalecen.

Tal como planteaba en el objetivo general, hemos comprobado que los medios de comunicación de masas, ya sean digitales o no, contribuyen a un conocimiento no real de una cultura y favorecen los estereotipos.

La realidad es que esta conclusión ya lo era antes de comenzar con la investigación. La investigadora venía observando en su relación con las personas españolas de su entorno (los nativos de la etnografía) que los estereotipos prevalecen. Nuestra idea a comprobar pretendía que la profusión de los medios de masas a través de las redes digitales y otras formas tradicionales contribuyen a ampliar el conocimiento de otras culturas. Nos preguntábamos si este conocimiento es más preciso y coherente con la realidad gracias al inmenso aumento de medios tecnológicos

La encuesta ha venido a suplir la ausencia de las notas directas que se podían haber tomado a lo largo de todos estos años y que no se hizo debido a que en un principio no se estaba planteando la vivencia como una etnografía. En la encuesta hemos reafirmado que sigue habiendo un desconocimiento cultural sobre la cultura china, tanto en su vertiente histórica como en la actualidad. La construcción simbólica que se realiza del pueblo chino no se hace exclusivamente a través de las nuevas tecnologías. No se produce un intercambio de ideas, pensamientos u opiniones que se hayan generado a través del conocimiento y la información que se pueda encontrar en la red.

No se ve que se esté produciendo una comunicación intercultural entre la sociedad española y la sociedad china. Aunque si se consumen productos de masas que son organizados por las grandes empresas multinacionales de la comunicación, sobre todo del cine y la música.

Es necesario adquirir una mirada multicultural que nos permita distanciarnos de la cultura en que hemos sido socializados para, por un lado, ser autoreflexivos en relación a la propia cultura y, por otro lado, llegar a comprender el punto de vista de otras culturas (Rodrigo, 1999). Para hacer un juicio sobre lo propio es mejor tomar una cierta distancia. Del mismo modo Rodrigo establece que quizás los obstáculos que se encuentra la sociedad globalizada sean la sobregeneralización, la ignorancia, el sobredimensionar las diferencias y el universalizar a partir de lo propio.

Y tal vez Internet no hace que estos obstáculos de comunicación intercultural se diluyan en post de una mejor comprensión y conocimiento, sino que continúa levantando barreras intangibles. Y dejar sólo a este medio de comunicación como fuente de generación de la cultura no sea tan idónea como se podría pensar a priori. Sino que el fomento desde la Universidades, las Editoriales, los festivales de cine,... en conseguir una mayor difusión de artistas y creadores de ambas latitudes ayuden a llegar sus productos y manifestaciones culturales que permitan un mayor abanico de posibilidades de donde tomar ese conocimiento. Darle la palabra a los creadores chinos, previamente traducida, y viceversa con los creadores hispanos. En post de una mayor y fiable comunicación.

En cuanto a los otros objetivos planteados al comienzo, a) Buscar las claves de los estereotipos que se forma la población; b) Saber si es posible trabajar la mejora del conocimiento de otras culturas; c) Buscar alternativas a los medios de comunicación de masas para el conocimiento de la cultura de otros pueblos; d) Optimizar el uso de las tecnologías digitales y de la imagen para la mejora del conocimiento cultural de otros pueblos.

Los estereotipos siguen predominando en la concepción y percepción de las personas. A pesar de que se puede pensar a priori que Internet favorece el poder construir la imagen de otra persona, sin tanto prejuicios ni estereotipos al poder contar con una información de primera mano. A tenor de los datos obtenidos en la encuesta podemos ver como se sigue asociando al pueblo chino bajo los mismos estereotipos.

Philipp Lenssen, un informático afincado en Alemania y autor de un conocido blog llamado Google Blogscoped, ha identificado los estereotipos más frecuentes en la Red según el país de origen colocando sistemáticamente en el popular buscador frases como “Germans are known for” (A los alemanes se los conoce por...), “English are known for” (A los ingleses se los conoce por...) y ha recopilado los resultados. Las respuestas han dado lugar a un curioso gráfico que ha titulado “The



- Huntington, S. P. (2005). El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial. Barcelona: Paidós.
- Nash, M. (1995). "Identidades, representación cultural y discurso de género en la España . Salamanca.
- Nash, M. (2001). Diversidad, multiculturalismos e identidades: perspectivas de género. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Nye, J. (2011). The future power. PublicAffairs.
- Oxman, C. (1998). La entrevista de investigación en ciencias sociales. Buenos Aires. Eudeba.
- Patton, M.Q. (1990). Qualitative evaluation and research methods. Newbury Park, CA
- Sanz, & Elena. (2012). El mapa de los estereotipos en Internet. REvista "Muy Interesante".
- Sierra, F. (1998). "Función y sentido de la entrevista cualitativa en investigación social." En Galindo, J-Coor. Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación. Pearson, Méjico, 277-345.
- Villalobos, O. (2012). Comunicación y ciudadanía en la era de las redes sociales. Venezuela: Quórum Académico, Vol 9, Nº 1.



AVATARES: Exposición en clave 2.0

AVATARS: Exhibition 2.0

Ángeles Saura Pérez

Universidad Autónoma de Madrid-España

Facultad Formación del Profesorado

<http://artistaangelessaura.blogspot.com.es/>

www.arteweb.ning.com

angelessaura@gmail.com

Recibido 16/08/2013

Revisado 09/10/2013

Aceptado 21/10/2013

RESUMEN

Esta exposición nació en 2010 coordinada por Ángeles Saura Pérez. Un centenar de profesores-artistas de Argentina, Brasil, Bulgaria, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, EEUU, España, Irán, México, Portugal y Venezuela; conectados a través de la red social NING Educación artística en clave 2.0 (<http://arteweb.ning.com>, que cuenta con más de 500 miembros, en su mayoría artistas iberoamericanos) han colaborado a través de la Red para organizar -sin intermediarios- una exposición de autorretratos que les permitiese hablar de arte y conocerse mejor. El arte ha sido la excusa perfecta para aprender a trabajar en red y el diseño de AVATARES, una excelente ocasión para practicar el uso de todo tipo de herramientas digitales de creación.

ABSTRACT

This exhibition was born in 2010 coordinated by Saura Angeles Pérez. One hundred teachers-artists from Argentina, Brazil, Bulgaria, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, USA, Spain, Iran, Mexico, Portugal and Venezuela; connected through the social network NING art education 2.0 (<http://arteweb.ning.com>, which has over 500 members, mostly Latin American artists) have collaborated through the Red-without intermediaries- to organize an exhibition of self-portraits that allowed them to talk about art and know each other better. Art has been the perfect excuse to learn to network, and design AVATARS has been an excellent opportunity to practice using all types of digital authoring tools.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Investigación, creación, avatar, Avatares, arte, educación artística, red, exposición, web 2.0 / Research, creation, avatar, Avatares, art, art education, network, exhibition, web 2.0.

Para citar este artículo:

Saura Pérez A.. (2013). Avatares: Exposición en clave 2.0. Tercio Creciente 4, págs. 79 - 80 más 4' 36", <http://www.terciocreciente.com>



Para ver el video pulsar imagen



TERCIOCRECIENTE



ESAGEC
Estudios en Sociedad,
Artes y Gestión Cultural

Nº 4, DIC 2013

Revista de Estudios en Sociedad, Artes y Gestión
Cultural.

www.terciocrecente.com

—



ESAGEC
Estudios en Sociedad,
Artes y Gestión Cultural

