
Resumen: El artículo relata y reflexiona la experiencia de trabajo en un curso de maestría sobre los Usos sociales y políticos de la imagen en el año 2012. El trabajo con el grupo de estudiantes, formados en diferentes disciplinas, partió de identificar en la propia historia personal, las huellas o hitos que las imágenes han dejado y que se mantienen como parte importante en el desarrollo personal.

Desde ese marco, se amplió el panorama hacia la indagación por el lugar que las imágenes tienen en otros círculos o ámbitos de la vida como el relacional cercano y el social. Como resultado, cada participante elaboró un montaje de imágenes que se constituye en una nueva huella y da cuenta de la realidad transformada por la autoobservación y la reflexión compartidas.

Palabras clave: curso de maestría - disciplinas - reflexión.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 121]

(*) Artista escénico, docente Universidad Nacional de Colombia: Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura. Mg. Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas. Candidato a Doctorado en Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia.

Introducción

El curso Usos sociales y políticos de la imagen, realizado en junio de 2012 en la Universidad Andina Simón Bolívar de Quito dentro del programa de Maestría en Estudios de la Cultura, estuvo guiado por una propuesta participativa de construcción colectiva alrededor de la presencia de imágenes en las historias de vida y memorias personales de las personas participantes.

Se pretende con este curso partir de la experiencia del grupo para generar una experiencia significativa, una aproximación sensible al mundo de las imágenes y sus implicaciones sociales y políticas.

El propósito de este abordaje es el desarrollo de una integración metodológica entre la investigación participativa, como eje de procesos grupales de investigación-creación y el análisis histórico de la presencia de la imagen mediática.

Se parte de un recorrido que devela los significados que los medios y las imágenes tienen en la historia personal de cada participante; de esta manera se configura un mapa colectivo que da cuenta de la historia desde un punto de vista biográfico y que se plasma en nuevas imágenes y piezas estéticas y mediáticas que dialogan desde lo privado y lo local con las imágenes dominantes del espectro cultural y simbólico.

Lenguajes plásticos

La imagen ha logrado captar gran atención en el mundo contemporáneo y desde los saberes académicos existen múltiples abordajes que pretenden hacer una captura del mundo icónico o crear puntos de enlace y diálogo entre la interpretación *logocéntrica* del mundo y la multiplicidad de imágenes que habitan nuestro entorno.

En el siglo XX el concepto de artes plásticas se amplía hacia las artes visuales, debido a la inclusión de tecnologías audiovisuales, del cuerpo y del tiempo. Es así como dentro de las manifestaciones artísticas se empieza a considerar también el vídeo, el *happening* y el *performance*. Esta ampliación del marco de las manifestaciones plásticas y visuales, hace que el lenguaje que les es propio se emparente con el lenguaje audiovisual, el propio del cine. En la actualidad es muy difícil pensarlos por separado. Al lado de los elementos formales, ya mencionados, los cuales venían de la tradición clásica del arte, es necesario considerar el cuerpo, el tiempo y al público como parte del lenguaje que construye las obras de arte contemporáneo.

No siempre el arte y el lenguaje plástico han tenido este marco amplio; pero siempre la expresión del arte ha estado ligada al contexto en el cual se produce y, por ende, a los desarrollos en el campo científico; la concepción de mundo, guiada por el razonamiento y los métodos científicos, afecta la concepción de arte y la función que se le asigna o reconoce en cada época.

El arte no es un hecho aislado; es producto de una serie de factores socio-culturales, económicos, políticos y religiosos; en cada época se utilizan signos iconográficos diferentes que dan lugar a la historia de los estilos artísticos y a la evolución de las mentalidades. La historia del arte va ligada a la historia de las mentalidades; por eso para poder comprender una obra de arte hay que conocer el contexto histórico-social en el que se gesta la creación artística y así poder valorarla desde nuestra propia época, desde nuestra propia mentalidad contemporánea. (Cruz, 2001)

El lenguaje plástico es una forma de expresión que le da al ser humano la capacidad de comprender, leer, comunicar el arte. Como lenguaje, tiene unas reglas de construcción particulares y complementarias a las de otros ámbitos de la comunicación humana. Para Walter Benjamin, la comprensión del arte y su función tiene que pasar por su asimilación al universo de lo lingüístico.

Para conocer las formas artísticas hay que intentar entenderlas en tanto que lenguajes, para así buscar la conexión que tienen con las lenguas naturales. Un ejemplo en el que es fácil pensar, porque pertenece a la esfera acústica, es el parentesco del canto con el lenguaje de los pájaros. Por otra parte el lenguaje del arte solamente se puede comprender dentro de la más honda relación con la ciencia propia de los signos. Sin ésta, la filosofía del lenguaje se queda meramente fragmentaria, porque la relación entre el lenguaje y el signo (de la cual además la relación entre lenguaje humano y escritura sólo es un ejemplo, aunque muy especial) es fundamental y originaria". (Benjamin, 1971)

La cuestión de la relación del arte con la sociedad y con la técnica es crucial; el tema ya había sido tratado por la filosofía, en la teoría estética; por ejemplo en Hegel y Heidegger: para el primero la belleza es un continuo de la forma en la naturaleza; para el segundo, el arte responde a leyes lógicas y la estética a leyes naturales. En todo el desarrollo de la teoría estética es fundamental tener en cuenta que se habla de la materialidad de las obras de arte, y de cómo la materia y la forma de los objetos producen impresiones y entran en el registro de lo artístico. Este aspecto es una clave importante para desentrañar la complejidad de las relaciones entre arte, ciencia y cultura.

Lenguaje objetivo-racional

En la tradición más convencional de la Modernidad, el lenguaje por medio del cual se comunica lo científico es racional, instrumental y objetivo; a primera vista, riñe con el lenguaje creativo, emocional y complejo propio de los procesos de creación artística, poética y audiovisual.

Esta concepción parte de una perspectiva de conocimiento que concibe al ser humano desde el dualismo: mente / cuerpo; razón / emoción. El ámbito científico, para ser válido y objetivo debe centrarse en lo comprobable y razonable y alejarse del mundo emocional. Los seres humanos tendrían dos cerebros: uno más orientado a la razón y el pensamiento lógico-matemático y otro, más a la emoción y el pensamiento creativo. De esta manera la estética y el intelecto estarían separados. La estética se basa en la forma, en la relación y percepción que los seres humanos tienen de ésta; por lo tanto radica en la apreciación sobre los objetos en general y en la del arte en particular.

Tanto en la ciencia como en el arte de la actualidad, estas fronteras se presentan cada vez más difusas y lo humano escapa de la definición dualista. De la misma manera, la realidad escapa de la pretensión de objetividad y se muestra con mayor vehemencia la necesidad de construir el conocimiento en la complejidad, en la frontera entre lo emocional y lo racional. Pero desde el ámbito científico más convencional y positivista esta frontera se considera una barrera infranqueable y cualquier asomo del mundo de los sentidos subjetivos, de la individualidad o de la imaginación le resta objetividad a la mirada que pretende comprender el mundo de los humanos como si los humanos no viviésemos en él; es decir mirarlo desde *fuera*. Así mismo, la escisión entre lo sensible y lo espiritual tiene otra raíz en la tra-

dición judeo-cristiana, que considera al universo de lo corporal una fuente de tentaciones pecaminosas y sobrevalora lo espiritual.

Es frecuente que sea desde el ámbito de las prácticas educativas de donde nace una perspectiva integradora que considera las dimensiones del ser humano de una manera completa. Para autores como John Dewey, lo racional y lo estético son los extremos de un continuo que compone la experiencia humana:

La diferencia entre lo estético y lo intelectual radica, pues, en los distintos puntos que se elige enfatizar o en el constante ritmo que marca la interacción de la criatura viviente con su entorno. La materia última de ambos énfasis en la experiencia es la misma, como lo es también su forma general. (Dewey, 2008)

El reconocimiento de esta continuidad puede ser visto como un retorno a la visión del Renacimiento.

Arte, ciencia y tecnología

La relación de las ciencias y las tecnologías con el campo artístico no está exenta de conflictos. No puede ser entendida de manera simple y ha ido cambiando de acuerdo con los desarrollos de cada campo y la apropiación mutua de los diferentes componentes por parte del uno o del otro.

En el mundo Antiguo, la ciencia y el arte estuvieron unidos y el Renacimiento, retoma esta unión con su centro en el humanismo al promover la formación artística para los científicos y la científica para los artistas. Es así como personalidades como Leonardo Da Vinci o Galileo Galilei construyen sus sistemas de pensamiento y creación al beber de ambas fuentes.

Una de las formas privilegiadas de expresión de la individualidad durante el Renacimiento es el arte. El individuo, poniendo en juego los recursos de su imaginación y de su voluntad, puede además moldear, como lo sugiere Pico, su propia vida como si fuera una obra de arte. Podría decirse que el arte acompaña a la cultura italiana del Renacimiento en todas sus manifestaciones. En la pintura y en la arquitectura, se da un retorno a los ideales estéticos del clasicismo antiguo: armonía, equilibrio, coherencia en el diseño y en la composición de la obra de arte. Pero se produce también un enriquecimiento conceptual y técnico del clasicismo. El espacio del cuadro se matematiza, se introduce la medida y se geometriza el espacio; se inventa la perspectiva como técnica geométrica para crear la ilusión de profundidad. El arte y la ciencia se acercan y se apoyan mutuamente. El clasicismo se enriquece y se reinterpreta. (Granés, 2005)

La modernidad se funda sobre el paradigma de dominio de la naturaleza y por lo tanto de la superioridad humana. Se privilegia la razón y el ideal de ser humano es el “docto”.

Se vuelve a separar el pensamiento de lo emocional-sensible y se considera que el conocimiento del mundo sólo es posible por medio de la razón instrumental.

Este conocimiento lógico-científico no considera válida la experiencia subjetiva e individual sino la objetiva, la que ve al mundo como objeto o sistema de objetos que se pueden clasificar y archivar; de esta manera se pretende descubrir leyes universales que validan el conocimiento y lo independizan de los contextos en los cuales se produce. Se eliminan las diferencias y se tiende a homogenizar a todos los seres y sus entornos vitales. Tal forma de conocimiento deja por fuera las otras aproximaciones humanas al entendimiento del mundo; aquellas que reivindican las experiencias vitales en las narraciones y en las maneras de interactuar con los objetos y seres del entorno. La lógica racional huye de la incertidumbre y el pensamiento estético sólo existe en la complejidad de los terrenos inseguros. Desde la teoría crítica, Adorno y Horkheimer también analizan esta separación tajante con la cual el pensamiento científico encontró una manera de institucionalizarse; para ellos, la *Ilustración* que produce la razón de la modernidad se alejó de los objetos y los instrumentalizó. Esta cosificación de la realidad ocurre a la par con el surgimiento de la industria cultural, la cual tendría consecuencias desafortunadas para el arte al producir una masificación de los procesos y productos creativos. “En su itinerario hacia la nueva ciencia, los hombres renuncian al significado. Sustituyen el concepto por la fórmula, la causa por la regla y la probabilidad”. (Adorno y Horkheimer, 1987)

El lenguaje en las manifestaciones artísticas

Así como la ciencia transforma la realidad a través de la tecnología, el arte tiene su manera de intervenirla. En la época actual el papel, la función y la visibilidad del arte y de los artistas se han ido ampliando y desplazando cada vez más hacia otros espacios. Las manifestaciones artísticas ya no están circunscritas a la contemplación en el museo o la galería como espacios de culto, sino que se mezclan e interactúan con espacios del acontecer social y de las prácticas culturales en general; buscan la creación y recreación de *experiencias*. Ha habido un desplazamiento de los espacios de representación; este factor ha vuelto más compleja la definición del lenguaje plástico, entre otras cosas porque las producciones artísticas toman elementos de diferentes campos, como el de las artes escénicas.

Las obras de arte se politizan en el sentido de que comienzan a habitar el espacio de maneras diversas y a interpelar la realidad social con sus formas y lenguajes. Esto no implica que se cambien los lenguajes del arte o que desaparezcan los códigos y técnicas tradicionales y clásicas; simplemente se da lugar a la aparición de nuevas manifestaciones que dialogan, interpelean e interpretan de manera particular los cambios sociales y tecnológicos.

En cada disciplina artística se mantiene lo clásico pero existe la innovación; es así como en la plástica emergen el vídeo, la videoescultura y el arte de acción o *performance*; en la música, lo electroacústico y electrónico; en la literatura, las narrativas digitales y en las artes escénicas se dan interacciones e hibridaciones de todas las anteriores.

En esencia el lenguaje básico de las distintas manifestaciones sigue siendo el mismo; se agregan unas nuevas formas de transmisión que se sirven de los desarrollos tecnológicos. Es decir, las artes plásticas siguen trabajando con las formas; la música, con el sonido; la

literatura con la palabra y las artes escénicas con el cuerpo y el espacio; pero con nuevos elementos como la digitalización, la transmisión en línea y el uso de soportes digitales.

Como consecuencia de ese uso integrador, los nuevos soportes posibilitan interacciones diversas; como la construcción de esculturas sonoras o de obras plásticas donde el cuerpo digitalizado es la materia esencial. Un efecto de las tecnologías es el emborronamiento de las fronteras entre las disciplinas. Podemos hablar entonces de paisajes acústicos, narraciones visuales, escenas virtuales y de todo tipo de interacciones entre las diferentes materialidades de las artes.

Otro aspecto de la mayor relevancia es el cambio de postura del arte; el arte clásico estaba pensado para durar y ser conservado como objeto de culto. En la era de la información, se inaugura el arte efímero, la inmediatez, las obras hechas para sitios y momentos específicos. Se pone en cuestión también, la idea de original y copia. Las obras realizadas en soportes digitales no tienen un original físico tan claro como un cuadro pintado en el Barroco. Es decir que la imagen de autoría también se transforma. Esta transformación comenzó con la era industrial y con las posibilidades de reproducción técnica y aún en nuestra época se mantiene la discusión sobre este tópico. También se reaviva la discusión sobre la semejanza o realismo de las obras, sobre todo en los lenguajes plásticos, en donde las representaciones abstractas o la inclusión de presentaciones¹ también han creado conflicto en el mundo de arte.

Todas estas transformaciones implican actitudes de la sociedad hacia las obras de arte y estas actitudes se dan en diferentes niveles de clase que se diferencian por su capital cultural y simbólico.

El conservadurismo estético que lleva a las fracciones de la clase dominante más alejadas del polo artístico a rechazar todas las formas de arte liberadas de los cánones estéticos del pasado se basa por lo tanto, como el gusto de las clases populares por el 'realismo', en el rechazo (o en la imposibilidad) de romper con los códigos sentidos, ya sean artísticos o no, para abandonarse a las exigencias internas de la obra. El gusto 'académico' por representaciones conocidas y reconocidas coincide con el gusto 'popular' por exigir una representación acorde con los cánones de un estilo ya dominado, y por rechazar el arte moderno que, al afirmar sin concesiones la autonomía absoluta del modo de *representación* (es decir del estilo), tiende a vedar la interpretación asimiladora que autorizaba la multifuncionalidad de la pintura tradicional y exigir ser contemplado únicamente en sus propiedades formales. (Bourdieu, 2000)

La relación entre arte, ciencia y tecnología alimenta en el mundo contemporáneo las discusiones y clasificaciones sobre lo que es arte o no, sobre el papel del arte en la sociedad y sobre su función en la construcción del conocimiento. Bourdieu muestra que existe una tendencia, tanto en los espectadores académicos como en los no doctos, a apearse a las formas más dominantes y levantar fronteras que otorgan códigos diferentes de valor a diversas manifestaciones artísticas. Mientras tanto los puentes entre arte, tecnología y sociedad siguen haciendo presión con producciones que procuran la ampliación de los

marcos de la representación y reconfiguran día a día los lenguajes plásticos, al realizar hibridaciones con todas las disciplinas del saber².

Todas las manifestaciones del arte, interpelan los cánones establecidos. Esto se hace cada vez más patente en la interacción entre lenguaje estético y ámbito científico. Al referirse al arte experimental, Gombrich afirma: “El secreto del artista es que realice su obra tan superlativamente bien que todos olvidemos preguntar qué significa, para admirar tan sólo su modo de realizarla”. (Gombrich, 1992)

Mi punto de partida

Desde mi experiencia en la academia, la producción de medios y el teatro, me ha llamado la atención la manera como las representaciones dominantes sobre la sociedad parecen dejar poco lugar a la crítica y a la presentación de los pensamientos y emociones de cada persona. En la producción de medios audiovisuales y en el estudio de su papel como reproductores de estas dinámicas de ocultamiento, esta inquietud ha ido configurando una necesidad de construir espacios de comunicación para hacer evidentes posturas e interpretaciones diversas del contexto en el que convivimos con la imagen.

Para empezar a transitar hacia dicha construcción, se propone un recorrido que parte desde el modelo de la *mediación*, entendida como tensión permanente que ayuda a la comprensión de la dinámica de cambio-transformación de toda práctica social. Existen varias tensiones entre el acontecer social y su representación en los relatos e imágenes que circulan a través de los medios y formas de comunicación.

Para Serrano (1997) estas tensiones se evidencian en dos dimensiones principales: la primera es la presión que ejerce el flujo de relatos de los medios sobre la imagen que las personas crean de la realidad; esta se llama la mediación cognitiva. La segunda se refiere al énfasis que el medio imprime a los contenidos de la información y la manera como esos contenidos se ajustan a los soportes comunicativos; esta es la mediación estructural. La dimensión cognitiva cumple una función mítica; es decir, construye realidades, y la estructural cumple una función ritual: regulariza las prácticas referidas a esas realidades. Es posible acercarse a una explicación de la relación entre la representación y la puesta en escena y producir nuevos relatos dentro de una poética del sujeto social cotidiano, como protagonista de la historia no-oficial. Se toma como referente la Investigación Acción Participativa (IAP) como una estrategia de reivindicación de la propia historia y las propias necesidades de los actores sociales, quienes deben decidir sobre las acciones colectivas y sobre el futuro de sus comunidades.

Fals-Borda (2003) propone estrategias de creación de sentido que dibujan salidas del imaginario del subdesarrollo:

Allí en el terreno, en nuestros maravillosos trópicos y subtrópicos inéditos, en la universidad del contexto local en nuestro propio mundo, podrá estar la síntesis creadora de nuestras disciplinas, inspiradas en que crezca con toda su plenitud y sin glifosatos ni venenos, la flor de la vida.

Como derivación de lo anterior, Marco Raúl Mejía ha trabajado la metodología de *deconstrucción*, la cual se basa en el desentrañamiento de las raíces de la relación de los sujetos con los diferentes fenómenos sociales.

Según Mejía (1997):

(...) es necesario iniciar un análisis que permita descubrir el conjunto de factores que establecen la nueva dinámica del poder dominante en la época, y que cada vez más depende de numerosas combinaciones que se dan en lo social. Por ello, no nos equivocamos al afirmar que emerge una nueva forma social del control, y que surge una red de dominio con otra lógica que ha sido posibilitada por los cambios de final de siglo, estableciendo su dominio e imponiendo otra racionalidad aún no develada ni controlada.

La metodología para crear nuevas imágenes que generen procesos de cambio centrados en la historia de los sujetos, parte de dos pasos esenciales: deconstruir la verdad y cuestionar las certezas; construir un mundo a la medida de nuestras aspiraciones. Por esto, se parte de ubicar la realidad de los sujetos (actores); detectar sus necesidades e intereses, y construir la *huella personal* que determinado fenómeno, práctica o acción ha dejado en la historia de cada quien. Con este elemento de rememoración biográfica, se propone dibujar un mapa colectivo de relaciones entre entorno y sujetos.

Este recorrido tiene como meta descentrar la producción cultural de los referentes hegemónicos tradicionales y ubicar puntos de enunciación distintos, que no olviden el lugar de origen. Glissant propone pensar la práctica cultural y la acción social desde la *criollización*, entendida como la recomposición de la identidad que altera la forma hegemónica de entender el mundo y crea una nueva cultura basada en identidades que no son exclusivas ni excluyentes.

Afirma Glissant (2002):

Los fenómenos de criollización son fenómenos de enorme importancia porque permiten hacer efectivo un nuevo enfoque de la dimensión espiritual de la humanidad en su diversidad. Un enfoque que consiste en una reconstrucción del paisaje mental de estas humanidades actuales. Y esto porque la criollización comporta que los elementos culturales que concurren deben obligatoriamente ser <<equivalentes en valor>>, a fin de que esta criollización se efectúe realmente.

De este concepto de criollización se desprende la noción central de *poética de la relación*, la cual consiste en considerar el ser como fruto de una red de relaciones espaciales e históricas que contradicen la noción de identidad de raíz única, para pasar a una identidad en contacto con muchas raíces.

Es, entonces, en la relación donde se ubica el horizonte de búsqueda de las dimensiones sociales y políticas de la imagen, posible aporte a la reconfiguración de un campo de estudios que indaga sobre las prácticas culturales en una perspectiva de desentrañamiento de las raíces sobre las que se han construido identidades, subjetividades y relaciones con el

entorno en las cuales las imágenes, los medios y la representación juegan un papel constructivo crucial.

El abordaje relacional lleva a construir caminos que muestran, en este micro sistema que es el grupo, el paso de los lazos afectivos por la imagen. La imagen como testigo de lo que nos une, nos relaciona o nos distancia.

Información y espectáculo

La sobrevaloración de la información en la actualidad es el resultado de una época en la que se le ha dado mayor importancia al flujo e intercambio de mensajes y contenidos que al análisis de sus significaciones.

Desde finales del siglo XX comenzó a darse una utilización de las tecnologías para relacionar la información con la acumulación e intercambio económico. Los grandes negocios mundiales que se han creado desde esta época son justo los que desarrollan productos y herramientas tecnológicas para este fin.

El audiovisual forma parte de esta lógica de mercado y el éxito de sus producciones se mide por los índices de audiencia. El éxito de muchos los programas de televisión, por ejemplo, depende de la cantidad de personas que los ven y también de los montos de inversión de capital en publicidad.

Por esto, aparte de la información, la televisión es movida por el negocio del espectáculo. Este factor, también hace que, en apariencia, las lógicas de la escuela y de la televisión entren en contradicción.

La sociedad del espectáculo se basa fundamentalmente en la vía emotiva, mientras que la escuela prepara a los alumnos en la vía racional. La televisión basa su fuerza en la capacidad de seducir, mientras la escuela prepara sobre todo a sus alumnos para la capacidad de argumentar. Pero esta primacía de lo espectacular en la sociedad lleva a la educación a la doble responsabilidad de educar para el espectáculo, es decir, conciliar la formación racional y argumentativa con el privilegio de lo concreto y sensible propio de los medios audiovisuales, y educar desde el espectáculo: “partir de lo sensitivo para llegar la racionalidad”. (Ferres, 1995)

Si el terreno de lo audiovisual es lo sensitivo, estamos ante un medio que se aproxima de manera diferente al mismo objeto de estudio de la estética. Un aspecto de la mayor relevancia en este campo es el análisis de las estrategias de mercado que convierten a las producciones artísticas en objetos de culto y en mercancías. Así, el mundo estético adquiere una representación de algo lejano a las personas.

De la información a la comunicación

Gran parte de la huella de la imagen en las historias de vida proviene de la televisión. La información transmitida por el medio televisivo llega al ámbito privado donde se mueven las personas. Los medios masivos son una mediación entre el acontecer social público y los hogares, que es donde primordialmente se reciben.

Sin embargo, el hecho de que medios como la televisión privilegian el flujo de información los aleja de la posibilidad de enriquecer la experiencia de los sujetos y de la construcción de sentidos.

La información tiene interés tan sólo en el breve instante en el que es nueva. Sólo está viva durante ese instante, y a él se entrega por completo sin tener ningún tiempo que perder. Pero la narración jamás se entrega, sino que, al contrario, concentra sus fuerzas, y, aún mucho después, sigue siendo capaz de desplegarse. (Benjamin, 2007)

Para Benjamin, la información nos aleja de lo que tiene real valor en la comunicación: el intercambio de experiencias. En la medida en que los relatos de la televisión sean más generales y concretos, se alejarán de esa posibilidad de narrar y se quedarán en el ámbito superficial de la información. Es posible que la mayoría de los contactos entre sujetos sociales y televisión sean una experiencia del vacío, por la tendencia a la homogenización del gusto y la construcción de estereotipos.

Toda vez que los medios se limitan a repetir y reproducir productos estereotipados (en ficción, en las imágenes de la cobertura periodística), y rechaza los productos culturales que trazan visiones y lenguajes diferentes, está forzando actitudes y comportamientos prejuiciosos futuros, principalmente cuando son dirigidos a niños y adolescentes. En términos de la teoría de la comunicación, podríamos decir que, entre más redundante el mensaje, (más estereotipado, por lo tanto), más prejuiciado será, más cargado ideológicamente en el mantenimiento de clichés. Y viceversa, cuanto mayor sea la carga de información, más nueva, más inesperada menos conformista será, menos prejuiciosa. Una vez más, vale recordar algo que estoy diciendo con otras palabras: los medios buscan la homogeneidad y tienden a la hegemonía y al monopolio. Es natural, y propio de su carácter, pues buscan una distribución y un consumo masivo, grandes números, gusto medio, consumo uniformizado que permita economía de gran escala y abaratamiento de costos. (Machado, 2004)

En oposición, la creación artística privilegia la individualidad y las diferencias; por lo tanto una manera de aprovechar la presencia de la imagen audiovisual en la vida educativa puede ser poner en diálogo estas dos lógicas con el fin de seleccionar los aspectos de ambas visiones que permitan aportar a una formación integral. La televisión se puede llenar de experiencia si el hecho educativo pone el énfasis no en el medio y sus características sino

en la calidad de las relaciones entre medio y audiencias y la posibilidad de construcción de vínculos de comunicación entre las personas a partir de esa interacción.

De la comunicación a la experiencia

Las características del lenguaje televisivo plantean una paradoja: por una parte, es un lenguaje que se dirige a lo sensible y no racional; por otra, su tendencia es concreta y estereotipada. Además, la televisión forma parte de la experiencia de los niños y jóvenes y por lo tanto debe ser abordada en la educación estética; pues ha tenido una influencia en sus preferencias y gustos, y en la forma como se aproximan al mundo.

El reto para la educación actual es generar mecanismos que permitan descubrir la experiencia que está oculta en la mediación televisiva y audiovisual. Es decir, abordar los lenguajes masivos en las prácticas educativas para poder extraer de ellos una nueva vivencia y utilizarlos para construir una situación novedosa enriquecida.

La unión de lo nuevo y lo viejo no es una simple composición de fuerzas, sino una recreación en la que la impulsión presente toma forma y solidez; mientras que lo viejo, lo «almacenado» es literalmente revivido, se le da nueva vida y alma al encontrarse con una nueva situación. (Dewey, 2008)

La coexistencia actual de múltiples pantallas y el acceso cada vez más generalizado a dispositivos de grabación y edición hace posible que se produzcan contenidos propios y se incida en la conformación del universo audiovisual.

De esta manera, se fomenta el desarrollo de competencias comunicativas que permitan a los estudiantes usar los recursos del lenguaje audiovisual y televisivo para el desarrollo de sus propios procesos creativos y crear relaciones entre comunicación, estética y las diferentes áreas del saber.

Ahora tenemos que practicar la multiplicidad de pantallas. Y comenzar a buscar cómo es que narra cada pantalla, cuáles son los criterios de temporalidad, imagen, sonido, ritmo, duración, género y formato. Se debe buscar las especificidades narrativas de cada dispositivo audiovisual y de cada contador. Debemos comenzar a pensar en cada pantalla y cómo cada una trae consigo una narrativa y un discurso. (Rincón, 2011)

De la experiencia a la mediación

La mediación, se entiende como la tensión permanente que ayuda a la comprensión de la dinámica de cambio-transformación de toda práctica social. Según este enfoque, existen varias tensiones entre el acontecer social y su representación en los relatos que circulan a través de los medios y formas de comunicación. Existen unos efectos de los medios sobre los sujetos pero también una influencia de los sujetos y del acontecer social sobre la es-

estructura de los medios. Es en esta función estructural en donde se da la posibilidad de una mirada crítica y transformadora encaminada a producir relatos que involucren la diversidad y las diferencias dentro de una poética del sujeto social cotidiano, como protagonista de la historia no-oficial.

Mientras el cine catalizaba la “experiencia de la multitud” en la calle, pues era en multitud que los ciudadanos ejercían su derecho a la ciudad, lo que ahora cataliza la televisión es por el contrario la “experiencia doméstica” y domesticada: es *desde la casa* que la gente ejerce ahora cotidianamente su conexión con la ciudad. Mientras del *pueblo* que se tomaba la calle al *público* que iba al cine la transición era transitiva, y conservaba el carácter colectivo de la experiencia, de los públicos de cine a las *audiencias* de televisión el desplazamiento señala una profunda transformación: la pluralidad social sometida a la lógica de la desagregación hace de la diferencia una mera estrategia del rating: es de ese cambio que la televisión es la principal mediación. (Martin-Barbero, 2002)

Es cierto que la televisión y las tecnologías de la información nos alejan de la experiencia colectiva y producen cada vez más interacciones en solitario con los medios audiovisuales. Lo que se impone para la educación en general es enriquecer en el contacto personal dentro del ecosistema comunicativo escolar la posibilidad de la construcción colectiva. En cuanto a la educación estética en particular, se deben buscar las posibilidades de reflexión y construcción sobre la sensibilidad en este ámbito.

Posibilidades

Las imágenes, vistas desde el punto de vista de la televisión siempre ha estado presente en la formación de nuestra sociedad. Es habitual para la mayoría de las personas ver televisión, pero no es tan habitual ver a la televisión, mirarla de una manera crítica y tratar de descubrir la manera como ella ha influido en la formación de nuestro campo vital. Este sentido de ver, implica tanto la mirada global sobre la presencia del medio en la esfera de lo íntimo y lo cotidiano como el seguimiento de las tramas que se configuran en el proceso de emisión, difusión y asimilación de sus contenidos y mensajes por parte de las audiencias.

Es tener la visión panorámica como si hubiéramos subido a un alto cerro para ver las vías por las que transitan los significados, y al tiempo pudiésemos recorrerlas a pie o en automóvil para tener conciencia de los altibajos, accidentes y características del paisaje.

Conocimiento y estética

El aula de la clase puede ser el espacio comunicativo en donde se fomente un punto de vista objetivo sobre las estéticas de los medios masivos y la imagen audiovisual en sentido

amplio. Si bien, en la cultura occidental se ha dado primacía a lo visual y auditivo, este estudio de lo sensible puede extenderse también a los otros sentidos.

El conocimiento de lo estético entonces no se limita a las manifestaciones de lo sensible, o sea las creaciones artísticas, sino al origen del sentimiento puro, según la propuesta de Kant en la *Crítica del juicio*.

Según una visión convencional, podría haber oposición entre imagen de los medios masivos y estética. Pero si nos atenemos a una visión amplia de la estética, como la que aquí se propone, la experiencia sensible del mundo no puede apartarse de los medios y tecnologías de información y comunicación. La percepción y sensibilidad de los niños y jóvenes actuales está permeada por las múltiples pantallas. En muchas ocasiones esa visión estará llena de estereotipos, pero sobre ellos se puede construir la visión alternativa.

La diferencia entre lo artificial, lo artificioso y lo artístico está en la superficie. En lo primero hay una brecha entre lo abiertamente hecho y la intención. La apariencia es de cordialidad, la intención es la de obtener favor. Donde quiera que exista esta distancia entre lo que se hace y su propósito no hay sinceridad, sino ardid, simulación de un acto que intrínsecamente tiene otro efecto. Cuando lo natural y lo cultivado se funden, los actos de trato social son obras de arte. (Dewey, 2008)

En la propuesta de John Dewey, la impulsión es el impulso guiado por la voluntad, el cual se construye desde la experiencia compartida. En lugar de ignorar la experiencia estética que los estudiantes tienen en su contacto con las imágenes masivas, se puede mirar este mundo para la construcción de una mirada crítica que sospeche de las representaciones transmitidas de forma espectacular y de las propuestas rígidas y unívocas de modos de ser en esta sociedad.

En otra dirección, dado que el lenguaje audiovisual se dirige a lo emocional y sensible, es posible complementar estos análisis con la formación en procesos de creación en los que se evidencie la riqueza del mundo interior de las personas y su capacidad para conectarse con la experiencia sensible y dotarla de significación.

Los medios audiovisuales son condensadores de experiencias y el papel de la educación no se puede limitar a utilizar el universo audiovisual como una mera herramienta sino a desentrañar el valor del contacto comunicativo que se da en la mediación, en la relación entre las personas y los medios, porque es allí en donde la pobreza de experiencia del medio se enriquece.

El diálogo de este mundo de sensaciones con los procesos de investigación y creación estética seguramente redundará en un entorno educativo mucho más acorde con el mundo y las formas que los estudiantes perciben en su entorno.

Esto implica una posición abierta al diálogo entre lo global y lo local y receptiva ante formas de pensamiento y lenguaje que se basan en lógicas distintas a la racionalidad, el discurso y la argumentación.

El lenguaje audiovisual y la creación

A simple vista puede parecer que el camino de la creación artística va en contravía con las tendencias marcadas por las imágenes transmitidas a través de medios masivos como la televisión o internet.

Los medios tienden a una homogenización creciente y reductora, mientras el camino del arte valoriza lo original, lo diferente, lo heterogéneo, lo otro. Uno busca fortalecer lo que muchos podemos tener en común. Otro procura preservar lo que cada cual tiene de único y diferente. (Machado, 2004)

Sin embargo, con la intención de diálogo propuesta más arriba, es posible realizar un recorrido desde las percepciones, gustos e intereses de los estudiantes sobre los medios hasta la propuesta conjunta de algunos usos creativos y alternativos de los mismos. En esta propuesta creativa, prima el reconocimiento de los factores de mantenimiento y homogenización de los medios de comunicación de masas y el establecimiento de actividades y prácticas que resaltan lo original y permiten la expresión y creación de nuevas formas expresivas. El desarrollo de esta mirada sensitiva hacia el mundo es una de las metas educativas que se pueden lograr al considerar la educación estética y a la comunicación como parte fundamental de la formación en el mundo contemporáneo.

Historias e inquietudes

Los participantes en el curso de 2012 son personas con intereses en el campo de la comunicación y de las artes visuales. En cuanto a la reconstrucción histórica de la relación con la imagen como factor en la configuración de lo que cada persona es en la actualidad, las respuestas y reflexiones se dirigen a dimensiones específicas.

El proceso comienza con la exposición de objetos que cada persona selecciona en su espacio privado y trae a la mesa para compartirlo. Se comparte una historia asociada al objeto que es un relato emanado de una imagen.

Siguiendo la propuesta de deconstrucción de Mejía, (1997) el proceso parte de huellas individuales y se construyen mapas colectivos:

Pasos para un ejercicio de De-construcción

1. Ubicación de la realidad de los actores que participan de la actividad.
2. Detección de las necesidades/intereses por los actores para seleccionar el aspecto que va a ser deconstruido. Deconstruir no es incorporar una nueva teoría y manejarla, sino tomar la propia acción y establecer la relación reflexiva permanente con ella.
3. Construcción de la huella personal. El/la protagonista de la acción es quien hace la opción ética de cambiar o no. Es una actividad individual. Por ello, debe reconocer en su historia la manera como el aspecto o elemento deconstruido se ha conformado en su historia personal.
4. Construcción del mapa colectivo, el de las relaciones. Implica que se construye el mundo en las relaciones con el otro, la otra, en relación con el conocimiento, con los/las otras

protagonistas con quienes comparto la práctica. Es hacer el mapa de cómo es el ser social en las relaciones que se construyen (individuación), haciendo que el aspecto particular tenga una unidad de concepción y de sentido por los diferentes actores que comparten el ejercicio desde la acción.

5. Contexto histórico del aspecto trabajado. El momento del encuentro entre lo local y lo universal. El/la protagonista debe buscar su manera unir lo local y lo universal de su práctica. Allí se entrega, mediante reflexión o lecturas, los elementos históricos y actuales de constitución del aspecto que es deconstruido en sus diferentes concepciones. Cada actor del proceso de deconstrucción reflexiona acerca de su práctica, de su ser, de su institución, contrastadas con la conformación histórica de la práctica analizada, de las implicaciones que trae el cambio, y le aporta elementos para ir tomando decisiones.

6. El desmontaje/desaprendizaje. Las necesidades/intereses individuales, el mapa personal y el contexto deben ser analizados a la luz de los nuevos escenarios locales y globales, implicando las opciones que realiza quien desarrolla la práctica de deconstrucción señalada, qué aspectos no sirven para la reconstrucción que se debe realizar, cuáles sí, cuáles sí pero reconstruidos, y qué elementos nuevos se debe incluir.

7. Reconstrucción. Momento en el cual se retoma lo desmontado, el horizonte de desaprendizajes hecho por cada quien, y se coloca en un sentido práxico: “¿cuáles son esas acciones mediante las cuales encuentro sentido para reorganizar mi práctica, tomando en mis propias manos el sentido de la acción?” produciendo un control práxico capaz de enunciar esa unidad contradictoria de acción específica sobre el nicho seleccionado.

8. Planeación de la praxis transformada. Busca hacer real el desaprendizaje en la práctica, construyendo la posibilidad de salir con una agenda de corto, mediano y largo plazo, donde cada persona identifica las acciones transformadoras necesarias para hacer efectivo el desaprendizaje. Es la posibilidad de ir concretando en la vida cotidiana de los/las actores un proceso iniciado, en el cual se movieron muchas fibras individuales, grupales, institucionales que van a ser colocados en un lugar específico: la práctica.

9. Elaboración de Proyectos específicos y posibles de realizar con las acciones señaladas como de corto plazo. Allí es muy importante hacer visible la práctica que se busca transformar, los elementos nuevos que se introducen para renovarlos, y la manera como los diferentes actores se implican en su transformación.

10. Organización de los Proyectos y las acciones. Se pregunta por el qué, el cómo, quiénes van a hacer posible esa modificación de la realidad, generando procesos de continuidad y en ocasiones construyendo las estructuras organizativas que hagan posible que los cambios se efectúen.

11. Seguimiento: las fuerzas institucionales vinculadas al proceso calendarizan la manera cómo van a garantizar la organización de los proyectos, las acciones, las tareas, los momentos de avance, de evaluación, de planeación, que garanticen la deconstrucción como una estrategia permanente.

12. Realidad 2. En cuanto no se vuelve a la misma que se partió, sino a otra, que fruto del proceso generado por la deconstrucción tiene claramente fijados unos derroteros para su acción, por la praxis de los actores que están implicados en ella, y que, al iniciar su práctica, es ya diferente.

13. Selección de un nuevo aspecto a ser deconstruido, que muestra y abre el camino a que la deconstrucción sea una estrategia permanente. Esto significa ir siempre hacia adelante, buscando construir procesos, entidades, individualidades, institucionalidades transformadas para esta época. Allí se inicia un nuevo proceso que llegará nuevamente a la Realidad 3, que volverá a repotenciar el proceso de deconstrucción.

Trato de ser consecuente con la propuesta de generar experiencias y no cedo a la tentación de interpretar de manera racional la imagen producida desde el mapa colectivo que se creó, invito entonces a quienes hayan seguido este texto a visitar una muestra de algunos de los resultados de la experiencia en <http://uspiuab.blogspot.com>.

Notas

1. O segmentos de lo real investidos del carácter de objetos artísticos como los objetos encontrados o ya listos. Véase el ejemplo la fuente (orinal) de Marcel Duchamp en esta reseña del diario ABC: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-02-12-2004/abc/Cultura/el-orinal-de-marcel-duchamp-la-obra-de-arte-mas-influyente-del-siglo-xx_963750809674.html
2. Para un ejemplo actual, véase la obra de Ryojilkeda http://www.divulgacion.unal.edu.co/museo_de_arte/2011/ryoji_ikeda.html

Referencias

- Adorno, T, y Horkheimer, M. (1987). *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires. Sudamericana.
- Bourdieu, P. (2000). Disposición estética y competencia artística. En: Revista Lapiz Año XIX, N° 166.
- Benjamin, W. (2007). “El narrador”. En: *Obras completas*. Libro II, Vol. 2. Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (1971). “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres”. En: *AngelusNovus*. Barcelona. Sur.
- Cruz, R. (2001). “Cómo enseñar arte a través de los medios”. En: *Comunicar. Revista científica de comunicación y educación*. Vol. IX, No. 17. Huelva. Grupo Comunicar.
- Dewey, J. (2008). “El arte como experiencia”. Barcelona. Paidós.
- Fals Borda, O. (2003). “Ciencias sociales y comunicación”. Conferencia de Orlando en le IV Congreso Internacional de Comunicación Social. Universidad del Norte. Barranquilla.
- Ferres, J. (1995). “Televisión, espectáculo y educación”. En: *Comunicar*: Vol. II, nº 4, 1º semestre, marzo. Huelva: Grupo Comunicar.
- Glissant, E. (2002). *Introducción a una poética de lo diverso*. Barcelona: Planeta.
- Gombrich, E. (1992). *Historia del arte*. Barcelona. Garriga. España.
- Granés, J. (2005). *Isaac Newton: Obra y contexto. Una introducción*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Machado, A. (2004). “Muchas voces y todos los ecos en el jardín –identidad y multiculturalismo”, Conferencia en 4ª Cumbre Mundial de Medios para la Infancia y la Adolescencia

- cia. Río de Janeiro, en La iniciativa de Comunicación. [citado 2013-05-19] (<http://www.comminit.com/la/node/150514>)
- Martín-Barbero, J. (2002): “Jóvenes: comunicación e identidad”, en: *Pensar Iberoamérica. Revista de Cultura*. OEI [citado 2013-05-19] (<http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric00a03.htm>)
- Mejía, M. (1997) “La deconstrucción: una herramienta formativa”. Ponencia presentada al VIII Congreso Mundial de Investigación-Acción Participante, en su mesa de IV Congreso Mundial de Aprendizaje-Acción. Cartagena de Indias, 1 al 5 de junio de 1997.
- Rincón, O. (2011) “Nuevas narrativas televisivas: relajar, entretener, contar, ciudadanizar, experimentar”. En: *Revista Comunicar*. Vol. XVIII, nº 36, 1º semestre, marzo. Huelva: Grupo Comunicar.
- Serrano, M. (1997). “La mediación de los medios”. En: *Proyectar la comunicación*. Bogotá: Tercer Mundo.
-

Summary: The article exposes and reflects about the experience in a master’s course on social and political uses of the image in 2012. The work with a group of students, trained in different disciplines, started with the identification on the personal history of those fingerprints or milestones that have been left by images that remain as an important part in personal development.

From this framework, the picture was extended to the inquiry about the place that images have in other circles or spheres of life as the close relational and social ones. As a result, each participant created a montage of images that constitutes a new track and realize the reality transformed by self-observation and shared reflection.

Key words: master course - disciplines - reflection.

Resumo: O artigo relata e reflete a experiência de trabalho num curso de mestría sobre os usos sociais e políticos da imagem no ano 2012. O trabalho com o grupo de estudantes, formados em diferentes disciplinas, partiu da identificação, na própria história pessoal, os rastros ou marcos que as imagens deixaram e que se mantém como parte importante no desenvolvimento pessoal. Desde este quadro, foi ampliado o panorama até a indagação pelo lugar que as imagens têm em outros âmbitos da vida como o relacional perto e o social. Como resultado, cada participante fez uma montagem de imagens que se constitui um novo rastro e da conta da realidade transformada pela auto-observação e a reflexão compartilhadas.

Palavras chave: curso de mestría - disciplinas - reflexão.
