

- Perkins, D. (1995). *La escuela inteligente*. Barcelona: Gedisa.
- Serra, S. (coord.) (2005). *La pedagogía y los imperativos de la época*. Buenos Aires, Novedades Educativas.
- Souto, M. y otros (1999). *Grupos y dispositivos de formación*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires/Novedades Educativas.
- Vigotsky, L. S. (1988). *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*. Barcelona: Grijalbo.
- Walker, R. (1983). *La realización de estudios de caso en educación*. Madrid: Narcea.
- Wassermann, S. (1999). *El estudio de casos como método de enseñanza*. Buenos Aires: Amorrortu.

Arte y tecnología: cambios en los sistemas escópicos

Manuel Carballo

El arte ha desarrollado diferentes tecnologías para constituirse como tal. La perspectiva, tal vez, como regulador perceptivo de todo un edificio escópico, haya devenido en una de las más importantes. La desactivación de este sistema supone la emergencia de otras formas de acceso a lo real y otras pretensiones de acercamiento.

Las nuevas tecnologías y especialmente internet, han habilitado otro tipo de relaciones, usos, implicancias. Procesos donde el arte ha inscripto tanto sus pretensiones tradicionales y clásicas de acercamiento de sus producciones a los espectadores, como formas radicalmente nuevas de concebir toda la dinámica que habita la idea de lo artístico. De esta manera, por ejemplo el concepto de representación de lo real, con el arte digital, pasa a ser necesariamente explicado en otro territorio simbólico.

El arte tiene una larga tradición de convivencia con la tecnología. Digo convivencia, porque la interacción y la cooperación no siempre se han logrado. Cierta parte del arte ha mirado con recelo la tecnología, mientras la fascinación de la otra, la ha adorado hasta la exaltación. Podemos pasar por el Futurismo, la Bahaus, o la Factory de Andy Warhol; la apropiación que se ha hecho de la fotografía, el cine, el video, el ordenador y las redes.

Este vínculo ha sido abordado muchas veces también desde la teoría, el filósofo alemán Walter Benjamin había visto en la reproducibilidad técnica del arte (la posibilidad de copiar en serie una obra) la pérdida de su aura, es decir el mito de la unicidad vulnerado. Igualmente anticipaba todo el nivel de seducción que la tecnología podía tener sobre las audiencias masivas, acercando a ellas un arte reservado antes a un público reducido.

A la vez, si tomamos el concepto de tecnología en su sentido amplio, no podríamos dejar de pasar por un hito en la historia del arte que es la invención de la perspectiva. Cuando Brunelleschi desarrolla esta técnica, estableciendo matemáticamente la relación entre tamaños y distancias, profundidad y puntos de fuga, concibe un sistema de representación de la realidad para la pintura que tardará muchos años en cuestionarse definitivamente. Este radicalmente nuevo acercamiento matemático y científico a la naturaleza se mixturará a la vez con la

imaginación y la creatividad del artista que lo utilizará como herramienta. Es en el mismo momento de la historia del arte, que el artesano formado en el taller se convertirá en un artista en el sentido contemporáneo del término: poseído por un talento supra terrestre que lo gobierna y lo coloca en una condición diferente al resto de los mortales. También es allí, y necesariamente debemos pensar que todo forma parte del mismo proceso de cambio, que el mercado del arte se creará como tal, permitiendo que el artista comience gradualmente a independizarse del gusto temático de los diferentes benefactores que financiaban sus proyectos.

La consolidación de este sistema escópico, se dará asociado a otra tecnología mediante la cual ganará difusión: la imprenta. A través de la técnica de grabado, primero en madera y luego en láminas de bronce, el Renacimiento florentino será copiado para todo el resto de Europa, que lo adoptará como sistema hegemónico, matizándolo con características localistas.

Crisis y proliferación

Sin duda los turbulentos cambios de la Revolución Industrial, la omnipresencia de las máquinas, el acortamiento de los espacios, y obviamente la fotografía, resquebrajaron el sistema realista basado en la perspectiva. La fotografía venía a concretar el sueño naturalista de siglos de pintura, por lo cual ya gran parte de la fantasía asible sobre la realidad, su documentación insuperable, quedaba en el absurdo de matizarla con una práctica manual e irremediablemente imperfecta. La fragmentación creciente: social, política, espacial, tuvo su correlato en las distintas formas en las que el sistema de representación fue deviniendo simultáneamente. Munch, Kandinsky, Mondrian, Klee etc., prolifera el regodeo sobre el árbol caído, las fogatas se multiplican con la madera que había permanecido en pie desde el siglo XV. Si antes había sido la sujeción de la iglesia la que contenía, para trasladarse ésta, al academicismo de escuelas y críticos, en ese momento las reglas formales tienden a dar la impresión de borrarse como única regla: todo se experimenta; todo está permitido: esa es la nueva ilusión.

La idea de lo nuevo se acelera hasta perseguirse a sí misma como nunca antes. Es todo tan libre que es necesario apurarse para no perder la libertad creativa, inventar, ver, conocer, siempre lo último. La originalidad como norma y como promesa de movimiento, como nueva fantasía contenedora y legitimadora del arte.

En un momento se interpela el receptáculo del cuadro, se busca prescindir de él, y comienzan las primeras instalaciones, y allí el arte plástico tradicional pierde uno de sus preceptos básicos estructurantes, tanto es así, que comienza a cuestionarse las bases mismas del concepto de lo artístico. Con esto, no solamente se recurren a las tecnologías, sino a anclajes y relevos en toda serie de artes y lenguajes. Se incorpora la misma fotografía que había atentado contra el régimen, el cine y luego el video. El límite entre la ingeniería y el arte ya se había vuelto confuso al incorporarse obras que utilizaban principios electromagnéticos, hidráulicos, etc. Con el nacimiento de la electrónica y los ordenadores, esta frontera se hace aún más difusa.

Nuevas formas de arte: la red como vidriera

El arte empieza a dotarse de divisiones con nombres escalofriantes como el arte electrónico, el *net art*, arte multimedia, arte virtual, bio arte, etc. Todos buscan explorar nuevas formas de encuentro con el público, implicaciones de sentido más sociales y en este sentido internet ha sido una herramienta tecnológica de máximo interés.

Igualmente, el uso más extendido que se le ha dado a la red en lo que respecta a experiencias estéticas ha sido la “vidriera”. Los museos, instituciones y diversos artistas utilizan la red como una verdadera galería de exposición de obras. Las obras en *thumbnails* (imagen reducida) pueden mediante un *click* ser encuadradas en toda la superficie de la pantalla. Obra por obra podemos contemplar todo el resto de la galería, con todos los detalles convencionalmente exhibidos: su nombre, técnica, autor, medida, etc.

Las imágenes se presentan de manera estática, sin movimiento alguno, para ser exploradas, recorridas, al igual que en los pasillos de una galería, aunque en este caso se trate de las páginas de un sitio.

Las pretensiones en cuanto al desarrollo de lo digital relacionado con el arte son aquí limitadas. La red es entendida como un nuevo medio de difusión de la obra física, uno nuevo, uno más, con características específicas, pero que no son demasiado exploradas. Preocupa lo digital solamente como “soporte protocolar”, es decir, como forma de procurar el correcto acceso al sitio a través de la red, de mantener un recorrido conveniente y un cómodo acceso a la obra, tal vez un diseño acorde a la estética de lo mostrado, pero no mucho más. Incluso el servicio de la construcción digital de la plataforma de difusión de la obra está en la mayoría de los casos tercerizada en este punto. El autor del sitio o portal no coincide con el artista, es más existen ejemplos donde el artista digital y el físico ni siquiera se encuentran, ni conocen, ni tienen vinculación de ningún tipo. En una página de arte puede ocurrir que se incluya la obra de determinado artista sin elementos que conecten la producción de una y otra obra. Esto es justamente así ya que están entendidas como obras independientes, alguien que pinta y alguien que digitalmente lo difunde en la red.

Mediante la red entendida como vidriera se puede acceder a un público bastante incierto pero potencialmente mayor al de las muestras convencionales. La utilización difusionista de la red en este caso es evidente, no hay una necesidad que fuerce las posibilidades de lo digital más allá de poner una obra al alcance de mucha gente durante determinado tiempo. El público no es concebido de una forma particular, es más bien un receptor genérico y potencial, la red es tan vasta que alguien seguramente recogerá esa obra a la deriva.

La red como contenedor de imágenes

La red es el mayor archivo común de la historia de la humanidad, aquel que hubiese hecho a los bibliotecarios de la biblioteca de Alejandría quemarla inmersos en la vergüenza y la envidia, a Gutenberg temblar entre la culpa y el terror, a McLuhan sonrojarse por haberse adelantado tan poco, por haber sido mezquino en su

fantasía. Internet todo no lo tiene, pero siempre cumple con un “casi”. Contiene imágenes de las más importantes obras de arte de la historia, y la mayoría de ellas en calidades accesibles para ser mostradas y analizadas. ¿Qué hubiese dicho Leonardo Da Vinci sobre internet? Hoy la mayoría de su obra se encuentra en línea y puede ser accesible con poca pericia técnica sobre el manejo de la red y *software* para imágenes. Aunque haya tenido una capacidad inventiva y creativa extraordinaria, seguramente le hubiese sido muy dificultosa la idea siquiera de pensar la existencia de algo remotamente parecido a este magma informativo. Recién cuatro siglos más tarde, en el siglo XIX, se concebiría la idea de un museo público, abierto a las personas para que experimentaran el goce estético, pero sobre todo con el ideal iluminístico de que el arte instruye esa parte huidiza a la ciencia médica que es el alma.

Burbules, N., Callister, T. (2001), explican que las nuevas tecnologías: [...] modifican las percepciones que las personas tienen de sí mismas como agentes, sus relaciones mutuas, sus interpretaciones del tiempo y de la velocidad [...]; en suma, todas las dimensiones del cambio en la forma de pensar medios y fines, objetivos y eficacia. (p.29).

El mundo de Leonardo no estaba ni política ni simbólicamente preparado para fantasear con una modificación perceptiva del tiempo y el espacio (Bauman, Z., 1999) tal como la que hoy vivimos. Podríamos decir también que muchas veces la tecnología y la adaptación de sus usuarios humanos a ella es inclusive hoy compleja por no decir violenta. Nuestra percepción, basada en la práctica, a veces queda un tanto desfasada de la celeridad tecnológica. Si bien como explican Burbules, N., Callister, T. (2001), cuando usamos tecnologías, éstas nos usan a nosotros, este intercambio a veces parece plantearnos tantas dudas sobre los fines, funciones, implicancias, que nuestra capacidad de pensar a la técnica se ve sobrepasada, razonando siempre con cierto retardo. Parecería ser que la tecnología y el mercado no esperan. No se detienen a aguardar a que nos adecuemos, a que su existencia se naturalice o se asimile.

El rastreo de las imágenes en internet

Internet requiere, en su función de suministrador de información, en este caso de imágenes para poder ser catalogadas y exhibidas como documentación de periodos estéticos o de determinado autor, de la aplicación de criterios de selección y evaluación de los sitios de dónde se descargan estas imágenes. Ya que si bien muchas son conocidas previamente, lo que permite la red es llegar a encontrar fotos de cuadros, escultura y arquitectura casi imposible de hallar en los catálogos-libros-papel. Por lo cual esta ventaja supone un riesgo –como toda tecnología expresarían Burbules, N., Callister, T. (2001)–, ya que hay verificar que la información sobre la obra sea correcta: autor, año, título de la obra. Y obviamente la calidad de la imagen, ya se trate de una fotografía o de un escaneado de original o reproducción, ciertos parámetros de color y textura de la pincelada deben encontrarse respetados, para que se consideren correctas expresiones de sus originales y de lo que éstos implicaron en sus singularidades. Es decir, de

nada sirve obtener una imagen de Tiziano y hablar de su excelente –y novedoso hasta allí para la historia de la pintura– manejo del color, si la imagen se encuentra opaca, o fuera de foco.

En el momento de realizar esto sería muy útil tener en cuenta además los criterios establecidos por el portal educativo Educ.ar, VV. AA. (s. f.). Fundamentalmente “autoridad” y “legibilidad”. La “autoridad” requiere cierto reconocimiento o prestigio de la fuente consultada. Muchas veces la autoridad no puede garantizarse, pero hay que buscar la manera de contrastar esa información o imagen con otros sitios web, con los libros, o con catálogos museísticos. La “legibilidad” supone la elección de material al que pueda accederse sin dificultades de lectura, que la imagen no esté estirada o pixelada por ejemplo.

Es más que hacerlo fácil

Internet es más, mucho más que un facilitador de la tarea en la búsqueda de imágenes de obras. No es solamente un medio con el cual el proceso de catalogación se puede lograr más rápidamente, sino que lo hace inexplicablemente más rico, más profundo. El acceso de los catálogos, a las imágenes del pintor francés del siglo XIX, Gustave Courbet, por ejemplo, es siempre parecido, dos o tres fotos de los cuadros siempre citados; Courbet parece infantil, mientras que Edouard Manet inexplicablemente irreverente. Excepto algún dato que suele escaparse en los libros porque es comentada al pasar, que menciona una pintura llamada “El origen del mundo”, poco sabemos de su atrevida elección temática. A través de internet podemos ver muchos más cuadros de este autor, y ver en todo su esplendor aquel que fascinó a Jacques Lacan –tanto que de hecho terminó adquiriéndolo–, y que muestra un primer plano de una entrepierna femenina hasta el abdomen, desnuda, realista, conservando su vello púbico y los pliegues de la vulva. Nunca antes en la historia de la pintura se había mostrado así el sexo femenino. Y lo importante es, para dimensionar algo que podemos llamar la “potencia museística” de internet, que ha habido muestras de Courbet en donde inclusive este cuadro no se ha incluido por una especie de absurdo pudor. Así que la red puede hacer estas cosas también, saltar la manera clásica, rápida y encasillada con la que se accede al recorrido pictórico de un autor, esquivando los motivos económicos sobre la cantidad de imágenes en un libro sobre pintura, o el facilismo que ubica al fundador del “Realismo”, con una imagen de tratamiento más maleable y prefijado. Manet fue el que tuvo resonancia en aquellos momentos siendo rechazado en los salones, y por lo tanto siendo tomado como modelo por los jóvenes rebeldes que iniciarían el Impresionismo. Esa historia cerrada, tabicada, que promueve la mayoría de los libros de arte, es derruida por la red. Cuidado que no estoy refiriéndome a ésta como una tecnología libertaria, sino como una tecnología donde al exceptuarse ciertas variables de costos, puede dar cuenta de una mostración diferente.

Superación de la vidriera

Se encuentran igualmente muchos ejemplos que supe-

ran en distintas medidas las caracterizaciones fijadas en la idea de “vidriera”. Muchas de ellas tienen que ver con la utilización de programas-herramientas propios de lo digital para la creación de obras con diferentes niveles de complejidad, de utilización de lo técnico. Estas obras ya no se tratan de una digitalización de su otra física, sino que tienen existencia en sí mismas, independientes de cualquier “original”. En forma concluyente Debray (1994) explica: “Con la concepción asistida por ordenador, la imagen reproducida ya no es copia secundaria de un objeto anterior, sino lo contrario. Al eludir la oposición del ser y el parecer, de lo parecido y lo real, la imagen infográfica ya no tiene por qué seguir imitando una realidad exterior, pues es el producto real el que deberá imitarla a ella para existir. Toda la relación ontológica que devaluaba y dramatizaba a la vez nuestro diálogo con las apariencias desde los griegos se ha visto invertida. El “re” de representación salta en el punto de conclusión de la larga metamorfosis donde las cosas ya parecían cada vez más como pálidas copias de las imágenes.” (p. 238)

Esta “revolución en la mirada”¹, consiste en nuevos registros de percepción en donde la referencia a un objeto real puede desaparecer. Las nuevas tecnologías posibilitan un nuevo acceso a lo real donde, paradójicamente, lo real se construye desde la simulación de los elementos gráficos sobre una pantalla. El espíritu se ha liberado de la mano, el cuerpo entero se hace cálculo. Dice Gubern (1996): “La gran novedad cultural de la imagen digital radica en que no es una tecnología de la reproducción, sino de la producción [...] Su fractura histórica revolucionaria reside en que combina y hace compatibles la imaginación ilimitada del pintor, su libérrima invención subjetiva, con la perfección preformativa y autenticadora propia de la máquina. La infografía, por lo tanto, automatiza el imaginario del artista con un gran poder de autenticación” (p. 147)

No son solamente programas de diseño y animación los que pueden constituir las bases de un nuevo proceso artístico en la red, sino todo un hábitat tecnológico que lleve a la fermentación coevolutiva de una forma estética, perceptiva, lógica e imaginativa diferente. Como explica Rosnay (1996): “El hombre está ahora inmerso en una coevolución con su entorno animal, vegetal, ecológico en un sentido amplio, pero también con las máquinas, los sistemas y las redes que ha creado para sobrevivir y garantizar su crecimiento y su desarrollo. [...] Las máquinas se harán cada vez más inteligentes, pero los seres vivos van a estar también sometidos a modificaciones biológicas profundas gracias a las biotecnologías.”

El autor y el receptor

La imagen digital ha devuelto la libertad de imaginación del pintor al ciudadano de la era fotográfica, es decir, de la era de las tecnologías icónicas del mimetismo naturalista, que son la fotografía, el cine y la televisión, técnicas que documentan más que inventan, porque su función es la de registrar la luz reflejada por los objetos materiales. Con la imagen infográfica, ese naturalismo se ha volatilizado y ha sido reemplazado por una imagen autosuficiente.

Con la infografía, se rescata la condición visionaria de la producción imaginística haciendo posible la creación de semánticas antes imposibles. El autor como productor original alejándose de la mimesis re-productiva es fundamental en la reconfiguración del arte a través de lo tecnológico.

Podemos argumentar igualmente que la apropiación digital del mundo físico, su rarificación, el redimensionamiento de lo material, no es mecánico ni naturalista, al igual que podemos argumentar que la fotografía en su impresión en la película no traduce estrictamente lo real. Es decir, median técnicas, y herramientas que imprimen a “lo real” características únicas que lo alejan de cierta pretensión transpositiva.

Por supuesto que todo esto es tenido en cuenta, pero distan entre uno y otro tipo de creación niveles de acercamiento de lo real, al igual que en la caverna platónica nos acercamos más a lo real mediante la copia que por medio del ícono, que es la representación de esa copia. La obra digital permite una fácil apropiación, su inmediata reutilización, su inclusión en nuevas intenciones digitales, un autor diferente a cada momento. Su sentido puede fluctuar, girar bruscamente de un sitio a otro. El autor en la red se diluye, se pierde en la inmensidad de lo digital, tiende a desaparecer. Levy (1999) dice: “Los dispositivos hipertextuales en las redes digitales han desterritorializado el texto, han hecho emerger un texto sin fronteras claras, sin interioridad definible.”

El verdadero creador parece ser la propia red, quien expone y garantiza la existencia de la obra. De igual manera, al fluctuante autor, no lo continúa un receptor pasivo, por lo menos en la manera que podía serlo frente a un libro; al circular por los hipervínculos, al intercambiar información con distintos servidores o con otros usuarios, su nivel de intromisión en los circuitos de sentido de la red y de los textos que ésta contiene está dotado de muchas formas creativas. Levy (1999): “El lector de la pantalla es, en principio, más activo que el lector del papel: leer sobre la pantalla es dar la instrucción a un ordenador [...] el texto en papel (o el film en película) ya está, forzosamente completado. La pantalla informática es una nueva ‘máquina de leer’, el lugar donde una reserva de información posible se realiza a través de la selección, aquí y ahora de un lector particular. Toda lectura en ordenador es una edición, un montaje singular.”

Aunque este pasaje es elocuente es necesario hacer algún tipo de adaptación a estos conceptos. Tanto Levy (1999) como Landow (1995) tienden a dejar de lado cierta actividad del receptor frente a los textos impresos tradicionales. Esto supone ignorar teorías (o aplicarlas sólo al texto digital en su construcción hipervincular y desecharlas para el libro finito y acabado) como la polifonía bajtiniana, la resignificación permanente de Jauss, o el “levantar la cabeza” de Roland Barthes. Es por esto que tanto Landow como Levy serán útiles en el plano de lo digital si es que no tenemos en cuenta sus aseveraciones respecto de los textos impresos, ya que si entendiéramos de esa forma al texto tradicional estaríamos impedidos de comprender también el texto digitalizado y vinculado. Sólo nos servirán entonces esos autores si cada vez que hablan de actividad del lector-receptor,

nosotros entendemos esa actividad como la necesaria para relacionar bloques textuales, es decir, una actividad más bien física (el *click* del *mouse*, el *scroll* de pantalla, etc.), ya que la actividad mental, la que se da en la cabeza del lector siempre ha sido y será un movimiento de creación y producción.

Ahora, el autor digital, creador original, no elabora su obra desde una nada material. Su soporte es un software, él trabaja sobre herramientas complejas compuestas por autores anteriores. La diferencia no radicaría en la utilización de herramientas, el pincel, el aerógrafo, son mediaciones técnicas importantes que configuran un tipo de obra distintivo. Lo diferente reside aquí en la elaboración de las herramientas. Dice Debray (1994): “El *software* no es una obra; es una herramienta que genera una propiedad industrial (registro de patente), no artística, derechos de autor. Un *software* puede tener muchas aplicaciones: es evolutivo. La obra está acabada y es definitiva. [...] ¿Quién es el autor de un film numérico [digital] el ingeniero o el infografista? [...] En realidad y todos están de acuerdo en ello, en la fabricación de un software hay trabajo de creación y en una creación numérica hay mucho software. La interacción de la ciencia y el arte acelera afortunadamente la mezcla de viejas y perezosas categorías mentales (autor, *bricoleur*, artista, productor, espectador, empresario, etc.) heredadas del régimen “arte” [...]” (p. 243)

Esto necesariamente nos invita a plantearnos el problema de la concepción de la obra.

La mano por el mouse

Es evidente que el continuo *mouse*-mano es diferente al conformado por pincel-mano.

Ahora este cambio de interfase con la obra no resiste comparaciones con el operado por el aerógrafo u otras herramientas, el *mouse* en forma mucho más radical, trastoca el enlace con el soporte. Ya no tenemos movimientos a lo largo de un lienzo sino pequeños desplazamientos del *mouse* y la posibilidad de recorrer mediante *scroll* una gran superficie.

El soporte también, obviamente, ha dejado de ser físico y la “virtualidad” que devuelve la pantalla tiene una distancia respecto al siempre asible lienzo. Presenta un cierto alejamiento aurático, una vinculación diferente con su ámbito, cierta fragmentación respecto de lo representado, en la mayoría de los casos es imposible tener toda la obra en la pantalla.

Por otra parte no se trata de reemplazar definitivamente lo digital por lo analógico, se puede ubicar al autor como núcleo de todo un sistema expresivo que está a su disposición, y que le impone la necesidad de contar con conocimientos específicos sobre tecnología para no perder autonomía sobre su obra. Y eso evidentemente requiere la ductilidad de un nuevo tipo de artista. Así como lo multimedial, resume en sí la idea del acceso a muchos medios expresivos, las herramientas del autor y él mismo deben estar acordes a la diversidad de medios con los que puede construir su obra.

Evidentemente la relación del arte con la tecnología y puntualmente del arte con internet supone la emergencia de nuevos lenguajes, del que por ahora sólo seguimos aprendiendo y explorando su sintaxis. Como indica

Debray (1994): “Cada nuevo material o soporte ha generado una innovación artística, la pintura al óleo ha sido siempre distinta de la realizada al temple, la que utiliza la tela distinta a la hecha sobre papel y está distinta del modelado en yeso. No es, pues absurdo esperar de la pantalla del ordenador un estilo y un género propios.”

Notas

¹ Este concepto corresponde al desarrollo que hace Debray al referirse a las tres edades de la mirada, que según el autor dominaron la mirada occidental: logósfera, grafósfera y videósfera.

Referencias bibliográficas

- Bauman, Zygmunt (1999). *La globalización. Consecuencias humanas*. Buenos Aires-México: FCE.
- Burbules, N., Callister, T. (2001). *Educación: riesgos y promesas de las nuevas tecnologías de la información*. Madrid: Granica.
- Debray, Régis (1994). *Vida y muerte de la imagen*. Buenos Aires: Paidós.
- Gubern, Roman (1996). *Del bisonte a la realidad virtual*. Barcelona: Anagrama.
- Landow, George (1995). *Hipertexto*. Barcelona: Paidós.
- Levy, Pierre (1999). *¿Qué es lo virtual?* Barcelona: Paidós.
- Rosnay, Joel (1996). *El hombre simbiótico*. Madrid: Cátedra.
- VV. AA. (s. f.). *Cómo evaluar sitios y recursos educativos de Internet*. Ficha de lectura N° 3 de Introducción a las tecnologías educativas.

El final: esa serie de eventos desafortunados

María Noelia Cardoso

El contexto

La instancia de evaluación es la culminación del proceso de aprendizaje, el punto de inflexión donde el alumno demuestra a un otro evaluador y a sí mismo, los conocimientos alcanzados durante la cursada. Es común escuchar a los estudiantes y recordar también nosotros, anécdotas donde este momento de la carrera se vio truncado por algún factor inesperado. A los fines analíticos, estas determinaciones que influyen al momento de rendir, pueden ser agrupadas bajo tres categorías: la “situacional”, que incluye problemas administrativos, horarios y espacio en el que se rinde, condiciones climáticas y físicas como cansancio, nervios, malestar, etc; “relacional”: problemas de empatía o temor al profesor, problemas con los compañeros -si es que se rinde en grupo- y con la propia capacidad de expresar los conocimientos o algún suceso personal que influya en el estado de ánimo y la concentración; de “contenido”: falencias por desconocimiento de metodologías de estudio, comprensión durante la cursada, al momento de preparar el examen o simple desinterés. Cada una de estas variables mencionadas, construyen el escenario general y particular de la situación concreta de examen

e influyen su desenlace. En el presente escrito, serán utilizados como indicadores de un problema que subyace a todo este proceso evaluatorio -que entiendo es la verdadera causa- cuestionando así, la importancia en demasía que se les atribuye al momento de explicar la falla del alumno. La intención no es nada más ni nada menos que poder reflexionar y pensar posibles mejoras en el desempeño académico, no sólo de los estudiantes sino también de los docentes, frente al aumento del abandono escolar por temor a enfrentar un final.

Los orígenes

Los estudiantes por cada materia, cursan durante una cierta cantidad de horas que les posibilita establecer una relación con el profesor y con el conocimiento; en todos esos días de asistencia, de compartir experiencias, aciertos y errores. Son varios los factores que determinan su aprendizaje y que tranquilamente podrían emularse a los mencionados en el párrafo anterior, por lo cual cabe preguntarnos: ¿En qué difiere la cursada del examen? ¿Por qué se produce un hiato en la percepción afectiva del alumno que parece desconectar todo lo construido en el aula? Según las modernas corrientes pedagógicas, todo el tiempo se evalúa el aprendizaje, en cada tarea del devenir cotidiano de la clase, en la participación, escucha, etc. Sin embargo, el final sigue siendo por excelencia el momento de mayor carga emotiva: reducido a un sólo objetivo, evaluar. Reducida también la distancia física profesor-alumno, el aula se vacía de estudiantes y queda sólo aquel que va a ser examinado, produciéndose una situación de cierto modo confesional: el maestro escucha, asiente, disiente, el alumno argumenta.

Resulta interesante consultar la definición que da la Real Academia Española y recuperar el significado etimológico, en tanto que “evaluación”, refiere a la condición de “estimar el valor de algo”. Si reconstruimos el trayecto de la acción de “tomar examen”, tenemos dos partes de la relación: por un lado, hay un otro que aprecia, que juzga de acuerdo a un patrón propio, dado por su profesión y dado también por la institución a la que representa y quien lo reviste de la autoridad máxima; esto implica que no existe negociación de los contenidos ni derecho a réplica o explicación posible, ya que esos momentos fueron propios de una instancia anterior, áulica; por otro lado, la segunda parte del significado, donde por valor se entiende lo que está en juego, el objeto en disputa, y por tanto se debe probar que se es acreedor y poseedor de ese valor. Por último, el círculo se cierra con la aceptación o no de la demostración de valor por parte de quien evalúa.

El eje del conflicto

A partir de esta reconstrucción llegamos a lo que interesa en el presente análisis: las relaciones de poder que se establecen en el proceso examinador.

Tal como se dijo anteriormente, quien evalúa certifica el acceso o no al objeto de deseo, conocimiento, y la posibilidad de dar continuidad a su crecimiento, al paso de una etapa superior; de ahí deviene una parte de su dominio, decisional, que el docente posee y mantiene desde el primer día de clases, en tanto guardián del capital a alcanzar. La otra parte de la potestad, es negociada