



El encuentro entre el espectador/a, la obra de arte y la creación de narrativas visuales

Verónica Osorio Cardona
Eduar David Vásquez Arroyave

Trabajo de grado presentado para optar al título de Licenciado en Literatura y Lengua Castellana

Asesores
Edilberto Hernández González, Doctor (PhD) en Educación
Teresita Ospina Álvarez, Doctor (PhD) en Educación

Universidad de Antioquia
Facultad de Educación
Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana
Medellín, Antioquia, Colombia
2021

Cita	(Osorio Cardona & Vásquez Arroyave, 2021)
Referencia	Osorio Cardona, V. & Vásquez Arroyave, E. D. (2021). <i>El encuentro entre el espectador/a, la obra de arte y la creación de narrativas visuales</i> , [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
Estilo APA 7 (2020)	



Grupo de Investigación Arteducación.

Centro de Investigaciones Educativas y Pedagógicas (CIEP).



Centro de Documentación Educación

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

Rector: Jhon Jairo Arboleda Cespedes

Decano/Director: Wilson Bolívar Buriticá

Jefe departamento: Cartul Valérico Vargas Torres

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Dedicatoria

A la escuela
a las múltiples posibilidades que se hallan dentro de ella.
A todos los maestros y maestras que han soñado con algo distinto
y lo hacen posible.
Al arte como posibilidad infinita que abarca todo lo que somos.
A todas las personas que, como nosotros, ven la utopía en el horizonte
y les sirve para caminar.

Agradecimientos

A Olger y a Claudia, sin quienes nada de esto sería posible.

A Felipe Vélez por estar, escuchar y escribir.

A mamá, que con sus gestos me llenó de voluntad y esperanza

A papá, cuya sabiduría y generosidad llevaré conmigo siempre

A Ella, quien me está esperando

A nuestras mascotas, tiernos adjuntos de nuestras noches de estudio.

A Edilberto y Teresita por acompañar y alentar cada paso.

A nosotros por creer en la educación, en el arte, en la amistad, en la vida.

A todas y todos los que hicieron parte.

Tabla de contenido

Resumen.....	8
Abstract.....	9
Introducción	10
Planteamiento del problema: tensiones y flujos de una investigación en movimiento	12
Antecedentes de la investigación: alrededor del museo, el espectador y la obra de arte	13
Justificación: pliegues de una investigación en potencia	20
Objetivos o puntos de encuentro en nuestra hoja de ruta	22
1. Horizonte conceptual.....	23
1.2. El enigma del espectador/a.....	23
1.3. Lo que evocan los espacios	25
1.4. La obra de arte: un universo sensible.....	27
1.5. Potencia de un encuentro que deviene acontecimiento.....	30
2. Metodología: investigar-crear, un modo de producir encuentros	35
2.2. La creación narrativa: una apuesta por las narrativas visuales	36
2.3. Una apuesta por la formación sensible de espectadores/as ante la obra de arte.....	41
2.4. Recortes y construcciones	41
2.5. Contexto de la investigación.....	43
2.6. Experimentación-creación a la luz del collage y la conversación	44
3. Entre hechos y palabras: conectando retazos de materialidades sensibles	47
3.2. Conversatorio con mediadores museísticos	47
3.2.1. El encuentro entre el espectador y obra: un acontecimiento	47
3.2.2. Voces sobre el acontecer en el espacio.....	49
3.2.3. Las voces de la escuela.....	52
3.3. Taller de encuentro con las obras de arte.....	54

3.3.1.	Un acontecimiento en la escuela.....	54
3.3.2.	El diálogo con los otros y sus posibilidades para el encuentro.....	57
3.3.3.	Enigmas de la obra de arte en la escuela	58
3.3.4.	Acontecer en el espacio	60
3.3.5.	Recortes de una imagen en construcción.....	66
3.3.6.	La imagen-expresión de un acontecimiento	70
3.4.	La narrativa visual: manifestación expandida del poder de los espectadores.....	71
4.	Puntos de fuga: a modo de conclusiones.	78
	Referencias.....	82

Lista de figuras

Figura 1. Esquema de los investigadores. Funciones del espectador/a y la obra de arte según los postulados de Jacques Rancière. 2021.....	24
Figura 2: Invitación a Ciclo de Conversatorios. Creación propia, 2021.	45
Figura 3: Conversatorio número 2: Tensiones y flujos entre el espectador y la obra de arte. Creación propia, 2021.....	49
Figura 4: Conversatorio número 1: Tensiones y flujos entre el espectador y la obra de arte. Creación propia, 2021.....	53
Figura 5: Obra de arte expuesta en la escuela.....	55
Figura 6: Obra de arte expuesta en la escuela.....	56
Figura 7: Obra de arte expuesta en la escuela.....	56
Figura 8. Primer momento: encuentro con la obra de arte	57
Figura 9. Segundo momento: conversatorio	59
Figura 10: Dibujo de un rostro sobre pupitre. Anónimo.	64
Figura 11. Tercer momento: Realización del collage.....	67
Figura 12. Collage, estudiante/espectador, realizado en el taller	68
Figura 13. Tercer momento: Realización del collage.....	69
Figura 14. Cuarto momento: Cierre y exposición de collages.....	71
Figura 15: Collage I, Eduar Vásquez, 2020.....	72
Figura 16: Collage I, Verónica Osorio Cardona, 2020	73
Figura 17: Collage II, Verónica Osorio Cardona, 2021	75
Figura 18: Collage II, Eduar Vásquez, 2021	76
Figura 19: Collages de los/as espectadores/as-estudiantes.....	77

Resumen

Nuestra investigación centra su atención sobre la idea del encuentro entre el espectador/a y la obra de arte y, a su vez, se pregunta qué potencias para la creación narrativa pueden devenir de aquel encuentro. Concebimos al espectador como un agente capaz de ejercer una postura abierta ante la obra de arte y, a esta última, como el elemento que invita al espectador a entrar en su universo sensible. Este trabajo se apoya en una perspectiva de investigación post-cualitativa orientada hacia un método de investigación-creación. Esta elección metodológica se basa en la idea de que más allá de buscar una interpretación, nos encaminamos hacia una construcción de sentidos en la que tanto investigadores-creadores como espectadores son copartícipes de un proceso formativo. Las acciones concretas para esta metodología se proyectaron en dos momentos, la realización de conversatorios con mediadores museísticos y un taller con estudiantes de la I.E Sol de Oriente en el municipio de Medellín en el cual buscamos que, en su posición de espectadores, se acerquen a la obra de arte y posteriormente materialicen su experiencia a través de un collage. Finalmente, hallamos que la naturaleza singular y única del encuentro detona en el espectador/a su capacidad creadora para dar cuenta de sus formas de ver y entender el mundo y a sí mismos. De acuerdo con esto queda en evidencia el potencial de las artes visuales en la escuela en tanto favorecen la formación de espectadores/as sensibles.

Palabras clave: espectador/a, obra de arte, acontecimiento, narrativa visual, investigación-creación.

Abstract

Our research focuses its attention on the idea of the encounter between the viewer and the work of art and, in turn, asks what powers for narrative creation can come from that encounter. We conceive the viewer as an agent capable of exercising an open posture before the work of art and, the latter, as the element that invites the viewer to enter his sensitive universe. This work is supported by a post-qualitative research perspective oriented towards a research-creation method. This methodological choice is based on the idea that beyond seeking an interpretation, we are heading towards a construction of meanings in which both researchers-creators and spectators are co-participants in a training process. The concrete actions for this methodology were projected in two moments, the realization of conversations with museum mediators and a workshop with students of the IE Sol de Oriente in the municipality of Medellín in which we seek that, in their position as spectators, they approach the work of art and later materialize their experience through a collage. Finally, we find that the singular and unique nature of the encounter triggers in the viewer his creative capacity to account for his ways of seeing and understanding the world and himself. In accordance with this, the potential of the visual arts in schools is evident as it favors the formation of sensitive spectators.

Keywords: spectator, work of art, event, visual narrative, creation.

Introducción

Alguien afirmó, sencillamente, que nada se conquista sin sacrificio. Y una misión como la del educador exige el mayor sacrificio que puede hacerse por ella.

Esencia y misión del maestro, Julio Cortázar.

Observar el mundo desde la posición de educadores ha implicado distintas consideraciones sobre las múltiples posibilidades que tiene la educación. Sin embargo, lo hemos asumido desde las reflexiones que a cada paso hemos dado. Desde nuestro campo, el lenguaje y la literatura, la escuela se erige en un escenario en el cual confluyen un sinnúmero de acontecimientos y es por tal motivo que en el presente trabajo hemos buscado las maneras de acontecer de una forma diferente en ella, una forma que se encamine desde el arte para reconocer la sensibilidad de cada uno de los y las estudiantes.

De entrada, distinguimos el escenario del museo como aquel escenario en el cual se hace posible encontrarse con la obra de arte y relacionarse con ella. Además, en la actualidad, gracias a la Nueva Museología, el espectador/a ha pasado a ser un sujeto importante dentro de sus relaciones. Sin embargo, no es solo este espacio el que posibilita dichas interacciones, pues estas también se hacen posibles en otros escenarios menos arquetípicos en los cuales es factible el encuentro con las obras de arte, por ejemplo, en los museos virtuales, en el espacio público y también en la escuela, donde la pregunta por las relaciones con el arte y las imágenes es particular, es cada vez más importante.

En este contexto, como docentes de literatura y lengua castellana, explorar el escenario de las narrativas visuales ha sido nuestra motivación. Nos interesa observar las posibilidades que tiene la narración por sus facultades sensibles y reflexivas, además de encontrar en ella otras formas de nombrar e identificar los procesos educativos. Es por ello que hemos optado por encaminar nuestra investigación a hacia este tipo de narrativa, ya que nos permite detenernos en la imagen y su potencial narrativo, fruto de la problematización que puede tejerse en el encuentro del espectador/a con una obra de arte.

Así pues, nos interesa apreciar aquellas experiencias que ocurren en el encuentro entre el espectador/a y la obra, con el fin de vislumbrar cómo esta relación posibilita la creación de narrativas visuales.

Teniendo en cuenta lo anterior, nuestro trabajo está compuesto por cinco momentos principales. El primero de ellos corresponde al reconocimiento de las tensiones que justifican el presente trabajo y la importancia que conlleva la pregunta por la imagen en el momento actual. El segundo es el escenario conceptual que hemos abordado y que nos ha permitido reconocer los antecedentes e investigaciones necesarias para la consolidación de la investigación. El tercero corresponde a la metodología que, bajo un carácter post-cualitativo en términos investigativos, toma su forma en este caso desde la Investigación-creación con el fin de llevar a cabo cada una de las acciones: Dos conversatorios con mediadores museísticos y un taller de creación con estudiantes de la I.E Sol de Oriente ubicada en la ciudad de Medellín. En el cuarto nos encontramos con la discusión posterior a la realización de las actividades abordadas en la metodología, allí mencionamos cada una de las reflexiones que pudimos establecer gracias a las voces de los participantes y a las interacciones que tuvieron lugar al interior de la escuela. Finalmente, en el quinto apartado, se disponen las conclusiones a las que fue posible llegar gracias a todo el proceso de análisis, en ellas comprendemos los aportes y hallazgos para continuar pensando los procesos artísticos y narrativos en el escenario escolar.

Nuestra investigación supone un ejercicio de constante discusión y construcción, dado que la pregunta por la imagen, los recientes enfoques Museológicos y las formas de escuela se encuentran en constante cambio. Es pertinente entonces preguntarnos y reflexionar alrededor de estos temas que permiten entrever al espectador/a-estudiante desde una posición activa, reflexiva y creativa, además de propiciar diferentes formas narrativas que den cuenta de la capacidad de todos y todas para construir imágenes y otorgarles sentidos.

Planteamiento del problema: tensiones y flujos de una investigación en movimiento

La noción de espectador/a y obra de arte ha suscitado innumerables consideraciones investigativas a lo largo de las últimas décadas, (Everaert 2009, Lammers 2015, Spentsas 2017, Flores 2018); de hecho, decir lo anterior es incluso una delimitación investigativa por nuestra parte, ya que hay quienes consideran que además del espectador/a, y la obra de arte, está también el artista, quien pervive en la obra como un tercer elemento que termina por configurar una especie de triada, (Flores 2018). Y aunque haya voces que en los últimos tiempos perfilan otra figura que es la del mediador artístico, (Peters 2019), en este proyecto hemos convenido delimitar nuestra atención sobre el espectador/a y la obra de arte, ya que es en medio de ellos que en principio se erige un encuentro y es en ese *entre* que nuestra atención, en tanto, investigadores se detiene y se centra.

Las condiciones de encuentro entre el espectador y la obra de arte no suelen ser espontáneas. Cuando hablamos de condiciones nos referimos a circunstancias de momento y lugar. Así las cosas, el espectador/a puede encontrarse con la obra en un momento en el que es más o menos receptivo hacia una determinada experiencia. Por su parte, hablar de lugar es hablar, en principio, de los espacios de exposición que podemos encontrar, por ejemplo, los museos y las galerías, convencionalmente configurados al estudio, conservación y exposición de los objetos de valor artístico. Enunciar estos espacios es el punto de partida y un pretexto para desplazar la mirada hacia otras áreas en las que también pueden disponerse las obras de arte. Teniendo en cuenta lo anterior, la visión por el lugar en el que se dispone la obra adquiere características diversas, desde el encuentro con esta de manera virtual, aquellas que reposan en el espacio urbano, o bien, la adaptación de un salón de clases como escenario de circulación de las obras de arte que se dispone para que se dé este encuentro. Es importante mencionar que en nuestra investigación hemos delimitado este encuentro con las obras visuales ((pintura, fotografía y escultura).

Ahora bien, centrar la atención en el espectador/a y la obra de arte resulta clave para delimitar el tipo de encuentro sobre el que queremos problematizar. Somos conscientes de que lo existente entre espectador/a y la obra de arte es el resultado de fuerzas múltiples y heterogéneas que confluyen entre sí, de hecho, Jacques Rancière en su obra *Espectador emancipado* (2008) afirma que en nuestra experiencia como espectadores/as “por todas partes hay puntos de partida, cruzamientos y nudos que nos permiten aprender algo nuevo (...)” (p.23). A este respecto, resulta esclarecedor que el autor se refiera a este encuentro como una suerte de experiencia singular

insospechada, aquella de la cual puede surgir un nuevo conocimiento que cada espectador/a liga a su propia vida. En este orden de ideas, sospechamos que la experiencia del espectador/a, fruto del encuentro con la obra, puede otorgar indicios que favorezcan la creación de narrativas visuales.

También consideramos conveniente recuperar los planteamientos de Sandra Liliana Daza Cuartas (2009) en su texto *Investigación - creación. Un acercamiento a la investigación en las artes*, en este la autora señala:

Para nuestra época, me atrevería a decir, el arte ya no interesa por lo que representa, o por lo que puede significar sino por las múltiples relaciones, posibilidades y experiencias que puede ofrecer a quien la percibe, o las conexiones que puede tejer el participante a través de ella. (Daza, 2009, p.75).

En este sentido, nuestra investigación busca producir una serie de composiciones y reflexiones en torno a las relaciones entre la obra y el espectador/a, con el fin de que este encuentro, además de emociones, produzca nuevos acontecimientos desde la obra en sí misma como desde la potencia de quien la presencia; esto es, que el espectador/a sea una parte importante de dicho vínculo en el que se manifiestan afecciones, relaciones y experiencias con las que se potencien las creaciones posteriores. Llegados a este punto es oportuno aproximarnos los planteamientos de María Acaso (2012) con su propuesta de pedagogías invisibles, en la que al pensar la pedagogía como algo que sucede entre y en las mediaciones brinda una noción de la pedagogía como algo efímero.

Lo anteriormente expuesto nos conduce a plantear la siguiente pregunta: ¿Qué potencias para la creación de narrativas visuales pueden desplegarse a partir del encuentro entre el espectador/a y la obra de arte?

Antecedentes de la investigación: alrededor del museo, el espectador y la obra de arte

Ahora bien, para reconocer aquellos cuestionamientos que se han dado alrededor del espectador/a y la obra de arte, se hace necesario iniciar un recorrido por aquellas experiencias que han implicado su estudio. Es por ello que nombraremos algunos antecedentes que han marcado nuestro transitar y nos han permitido comprender las naciones alrededor de nuestro interés: el espectador/a y la obra de arte.

Este primer antecedente que podemos rastrear en un sentido cercano a nuestra investigación corresponde a una tesis de maestría de Gerardo Pérez Lammers (2015) llamado *Los espectadores ante la obra de Luis Camnitzer. Un análisis de interpretación en las artes visuales*. Allí se propone responder la pregunta de si puede la interpretación de una obra artística estar relacionada con algún proceso eventual de empoderamiento o emancipación. Estos dos últimos conceptos funcionan como ejes de su análisis investigativo sobre la figura de los espectadores con la obra conceptualista de Luis Camnitzer. En este escenario Pérez considera importante la figura del espectador porque cree que no hay arte sin espectadores, por más extraordinaria que pueda ser una obra en concreto.

Esta tesis de Pérez se relaciona con nuestra investigación ya que plantea un análisis sobre lo que subyace de cierto vínculo entre el espectador/a y la obra de arte, en este caso, de Luis Camnitzer. De dicha investigación vale la pena destacar la atención que se le ha otorgado a las nociones de empoderamiento y emancipación, pues de alguna manera estos dos aspectos pueden representar una mirada pedagógica de lo que nosotros planteamos en términos del encuentro obra-espectador/a.

El segundo antecedente que vale la pena reseñar es *El arte: una ventana didáctica* de Omar Parra (2015), quien plantea en su tesis que gracias a la neurodidáctica se puede indicar que es igualmente válido que el espectador se fije en el mensaje integral de una obra como en la selección de un detalle para el ejercicio de interpretación. En este sentido se termina por concluir que el ser humano se vale de diversos instrumentos racionales y sensoriales para acceder o acercarse al conocimiento y al arte. De este artículo nos resulta significativo especialmente la figura del espectador, que es entendido como alguien que, independientemente de si es un observador desprevenido o un crítico de arte, trata de explicarse a sí mismo como creador y como receptor. Así las cosas, con esta investigación inscrita en los aportes de la neurodidáctica se plantea la figura del docente y del artista como aquel que abre la puerta a las posibilidades del arte en el aula, en el museo o en el diario vivir, lo que sin duda es una idea importante en el marco de las consideraciones pedagógicas que pretendemos para nuestro trabajo.

El artículo de José de Jesús Flores (2018) llamado *Definición, funciones y papel del espectador frente a la obra creativa* constituye nuestro tercer antecedente en la línea de lo que constituye la relación entre el espectador/a y la obra. Este artículo pone su foco de atención sobre la figura del espectador ante una obra creativa. En su análisis el investigador afirma que no se ha llegado a una definición que explique la complejidad actual de dicho concepto ya que no se le ha

definido metódicamente y se suele conceptualizar al espectador como un elemento marginal en los procesos de arte. De esta manera el artículo se aproxima a la noción de espectador bajo la idea de que este no es solo alguien que espera u observa, sino como alguien que asiste a un espectáculo, ya sea público o privado y contempla un producto creativo. Posteriormente el investigador continúa reflexionando sobre las funciones del espectador, su papel, su evolución y su conciencia como tal.

Alrededor de la noción de espectador/a hay muchas ideas que permiten entrever la importancia de este sujeto como parte de la obra de arte, una característica que ha venido emergiendo en los últimos años. Otro de los antecedentes que encontramos para abordar ampliamente este término corresponde a un trabajo de Aris Spentsas titulado *Siendo espectador (II). La experiencia del espectador como forma de participación no reglada* publicado en el 2017. Este trabajo se piensa sobre el papel del espectador en los procesos artísticos, su participación y la interacción que tiene con la obra, tanto desde la experiencia estética como la participación que tienen en la creación de esta. A partir de la práctica artística contemporánea, el texto pretende exponer la intención de que tanto la producción como la exhibición vayan juntas y dialoguen para la creación de nuevos conocimientos a partir de la obra. Spentsas expone aquellos proyectos en los cuales la creación artística está relacionada con el público o con una comunidad concreta, convirtiendo así la participación del espectador en una estrategia de instituciones y artistas que buscan el acercamiento a nuevos públicos. Así las cosas, al sujeto no se le trata como un usuario que complementa la obra a través de la mirada, sino que se busca generar relaciones que vayan más allá de lo que se expone en el acto de observar. Finalmente, este trabajo permite conceptualizar la participación del espectador como una forma de acontecimiento a partir del diálogo con el artista y el consumo que realiza de la obra con la que interactúa.

Para concluir esta primera serie de antecedentes que se refieren principalmente al espectador/a, consideramos necesario nombrar un último trabajo que recoge varios de los conceptos que buscamos desarrollar a lo largo de nuestra investigación tales como: la obra de arte, la producción artística y los circuitos expositivos. Este trabajo es *Arte y conocimiento. La dimensión epistémica del proceso artístico en la contemporaneidad* realizado por Paola Sabrina Belén (2019). La autora busca reflexionar sobre la enseñanza de la estética artística como un proceso que no se encuentra aislado de las prácticas educativas, por ello aborda el criterio teórico de las artes como un trabajo relacional y situacional que puede ser analizado desde la experiencia perceptiva e interpretativa. Busca, además, relacionar el pensamiento y la acción de manera que

aquellos estudiantes de arte o partícipes de él reconozcan la producción artística como un estudio desde el hacer y el pensar.

Este estudio se conecta con nuestra investigación ya que su foco investigativo es la obra de arte, los procesos artísticos que llevan a su producción y el mundo en el que el arte es vivido por los sujetos, sin dejar de lado que todo encuentro con el arte conlleva a una práctica estética en la cual diferentes situaciones forman parte del ejercicio interpretativo. Esta interpretación va de la mano con lo que proponemos desde la posición del espectador/a ya que este ejercicio relacional pone en movimiento el mundo artístico, generando en él múltiples procesos de aprendizaje.

Los antecedentes que estamos por abordar enmarcan una perspectiva que podemos destacar como importante para nuestro trabajo. Veremos que ambos antecedentes contienen y desarrollan no solo los elementos de obra y espectador/a, sino que introducen la perspectiva de un elemento más que busca intervenir activamente en el vínculo entre la obra y el espectador/a.

Por un lado, está el artículo de Tomás Peters (2019) llamado *¿Qué es la mediación artística? Un estado del arte de un debate en curso*. En este artículo el autor centra su atención sobre la idea de *mediación artística* y expone algunas consideraciones críticas en las que se considera que en esta se implica el actuar, no solo del espectador y la obra, sino de otros agentes como el mediador y la institución, que también participan de dicho ejercicio. Con esta mirada, se plantea un horizonte de posibilidades que contempla centros culturales, museos y espacios artísticos en general como espacios de aplicación para la práctica de la mediación.

Otro antecedente de este tipo es el artículo de Ignacio Vásquez (2015) llamado *La interactividad como arte*. En él el estudio se centra sobre la idea de interactividad como un elemento fundamental de la obra de arte en relación con el espectador. Esta relación se plantea en el marco de la era digital, en la que la tecnología ha influido en la actividad artística y la expresión creativa. En el contexto de estas reflexiones un aspecto clave es que en la relación entre la obra de arte y el espectador se traslada a este último la actividad y el ejercicio de sentido.

Vemos entonces que mediación e interactividad se vinculan nociones que alimentan la relación entre el espectador/a y la obra. Esto puede ser importante para nuestra investigación pues tener en perspectiva estos dos conceptos serviría para pensar en un futuro caminos posibles hacia nuevas dimensiones del encuentro como experiencia pedagógica que proponemos en nuestros planteamientos.

Acorde con lo anterior, algunos de los referentes más enfocados a nuestro trabajo investigativo se enmarcan alrededor de la pedagogía y el museo. Estos referentes son trabajos realizados desde las ideas del *museísmo* pedagógico o la pedagogía museística, estudios que han ido emergiendo en los últimos años enfocados en la relación entre museo y educación, y bajo la creencia de que un museo debe desempeñar la función de apoyar las acciones de la historia y la cultura, pero sin dejar de lado la tarea educativa para y con los miembros de una comunidad.

El primero de estos trabajos se llama *Museísmo pedagógico*. Este documento es un trabajo de grado realizado por Miguel Ángel Jiménez Jiménez en la Universidad de Salamanca en el año 2015. En él se hace un recorrido histórico por el devenir de los museos pedagógicos en España como espacios de investigación educativa y recuperación del patrimonio escolar. También realiza una investigación a partir de lo que expone el *museísmo* pedagógico como tendencia a futuro, citando los principales planteamientos de nuevas tendencias como Nueva Museología y Museología Crítica, así como por las actuales tecnologías de la información y la comunicación.

Para Jiménez la Nueva Museología y la cultura escolar contribuyen a afirmar la importancia del patrimonio material en la escuela y por ello potencian la creación de nuevos museos pedagógicos. Estas corrientes cuentan con diferentes perspectivas a futuro que buscan orientar las nuevas prácticas educativas desde la cotidianidad y las tecnologías actuales, además de buscar concebir al museo de una manera distinta a como ha sido concebido hasta el día de hoy; como ese espacio cerrado y reservado para unos cuantos conocedores de arte.

Este trabajo nos permite cuestionarnos la clase de museo que buscamos investigar y nos posiciona en uno que se aleja de la idea tradicional de museo. El museo, visto a partir de la Nueva Museología, es un espacio multidisciplinar, abierto a la democracia cultural, reflexivo, crítico ante la comunidad y abierto a la interactividad y con iniciativa de realizar actividades, descubrir nuevos elementos y establecer diferentes relaciones entre patrimonio, conocimiento, obras de arte, contexto, entorno y las personas.

El segundo de estos trabajos se llama *Pedagogía museística: reflexión sobre el lenguaje pedagógico como herramienta del comunicador educativo desde las experiencias en la Casa Museo Quinta de Bolívar* de Leidy Solange Saboyá Osorio; María Del Pilar Valle Frías. Este trabajo de grado, presentado para la Universidad Pedagógica Nacional en el año 2017, pretende realizar una reflexión en torno a la Pedagogía Museística y el Lenguaje Pedagógico, buscando la relación existente entre las dinámicas que se dan al interior de un museo y los aspectos propios de

la educación. Así las cosas, se desarrolla un análisis reflexivo que da cuenta de la relación entre las categorías planteadas permitiendo apreciar que la Pedagogía Museística es un medio que permite darle continuidad a nuevos procesos de enseñanza y aprendizaje.

Para estas autoras hablar de museos actualmente significa relacionar diferentes conceptos como historia, patrimonio, sociedad y cultura; todos dentro de una idea social que va de la mano con la educación como fin de estas instituciones (Saboyá; Valle, 2017). Este es uno de los apartados que más nos interesan a la hora de abordar la pedagogía y la educación. El museo entonces pasa a tener un lugar importante para la enseñanza y el aprendizaje y se enfrenta a nuevos retos educativos. La pedagogía museística brinda espacios de interacción en los cuales se puede concebir el conocimiento y las diferentes culturas de múltiples formas. El papel de la educación no es un componente más del trabajo al interior del museo, sino que ambos se complementan para generar nuevos espacios de aprendizaje en los cuales la interacción entre sujeto y obra de arte sea el foco central.

Otro de los trabajos que conversan con esta idea de museo y educación es *Museísmo Pedagógico, contexto y ciudadanía* de José María Hernández Díaz (2016). Este trabajo responde al sentido social del museo en torno a la educación. En él se abordan temas como el museo concebido desde su aspecto investigativo en cuanto a la historia de la educación, pero sin dejar de lado la tarea creativa que tienen todos aquellos que visitan un museo. También aborda el museo pedagógico como un espacio abierto a la comunidad en el cual se pueda gozar de todos sus servicios sin importar su edad o formación. Finalmente, este texto busca que el museo pedagógico sea un espacio en el cual exista el valor social y posea un recurso patrimonial.

Además, este estudio nos permite concebir el museo de educación como un espacio que congrega desde expertos en educación o en el arte hasta ciudadanos comunes que buscan acercarse a la cultura con el fin de explorar y apropiarse de una lectura de la realidad más estética, más llamativa, más educada y formada desde lo que permiten las interacciones al interior del museo. La formación desde el *museísmo* pedagógico no deja de lado los criterios técnicos, expositivos y estéticos, lo toman como eje para el disfrute y el aprendizaje de los visitantes, pero parte también de esa relación entre sujeto y conocimiento para darle continuidad a sus actividades. El museo pedagógico se inscribe entonces como un espacio orientado a la educación y a la formación de los ciudadanos que está en constante relación con el arte y los proyectos pedagógicos y comunitarios, con el fin de ser enriquecido culturalmente.

En suma, los antecedentes que hemos abordado hasta el momento permiten dimensionar un panorama general de lo investigado hasta el momento en los términos de nuestra propuesta. Es evidente que existen trabajos numerosos sobre aspectos como espectador/a, obra de arte, pedagogía museística, interactividad, e incluso la mediación entre estos elementos. Lo dicho hasta el momento da cuenta de una corriente investigativa que se preocupa por las relaciones entre la obra de arte y los espectadores/as que visitan un museo. Podemos aventurarnos a expresar entonces la necesidad de un trabajo que refuerce y actualice lo planteado por investigaciones de este tipo, pero en términos de aquello que, fruto del encuentro entre el espectador/a y la obra, puede dar pistas para la formación de narrativas visuales en el contexto de la escuela.

Justificación: pliegues de una investigación en potencia

Una de las primeras consideraciones sobre el para qué de una investigación sobre el espectador/a, la obra de arte y la creación de narrativas visuales implica, en primera instancia, ahondar en las tensiones que genera, actualmente, nuestras relaciones con las imágenes. De hecho, el devenir de este aspecto a lo largo del tiempo ha despertado el interés de algunos autores por elucubrar al respecto. Ya en su momento, Rancière (2011), sin pretender augurar un destino trágico de las imágenes, consideraba de soslayo la idea de una realidad consumida por las imágenes en la que el arte estaba dedicado a los monitores. La anterior estimación podría resultar actualmente casi una declaración profética porque para todos es común este tiempo en el que una emergencia sanitaria ha supuesto la configuración de formas distintas de habitar y de relacionarnos con el entorno, hecho que inevitablemente ha influido en los modos de vincularnos con las imágenes ahora mucho más mediadas por un formato de pantalla digital. De cualquier manera, esto no es sino la invitación a mantener abierta la pregunta sobre la idea de la imagen, no es gratuito que el mismo Rancière afirme que “La imagen nunca es una realidad sencilla” (2011, p.27).

Desde la óptica anterior, nuestra atención delimita un poco más la pregunta por la imagen y sitúa la inquietud sobre su relación con la escuela, espacio en el que la imagen suele ser usada de acuerdo a determinadas intenciones de los sujetos en el acto educativo. Dentro de este contexto, reconocemos que la relación imagen-escuela perfila el marco ideal y de partida de nuestro estudio sobre el encuentro del espectador/a y la imagen, o bien, el espectador/a y la obra de arte.

En este punto es oportuno aguzar la mirada sobre un tipo de espectador/a, que por su índole múltiple, diversa y floreciente merece especial atención en un estudio como el nuestro. Es el caso de las y los jóvenes estudiantes de instituciones educativas que están en la recta final de su educación media. La atención sobre estos espectadores/as es fundamental dado que su experiencia de encuentro con la obra puede resultar significativa en relación a las formas en las que las nuevas generaciones se vinculan con la imagen.

Con todo lo anterior, la justificación de esta investigación se fundamenta en dos pilares importantes. El primero de ellos refiere a la conveniencia de la investigación. Al respecto, creemos que, en un mundo agitado por la *hipercomunicación*, por la sobreestimulación de los sentidos y por la pasividad creativa, se hace necesario una apuesta que invite al espectador/a-estudiante a un ejercicio íntimo y activo en el que se propicie su encuentro con una obra de arte y, de paso, le facilite apertura hacia campos de manifestación artística. En otras palabras, creemos que resulta

oportuno que el rumbo de esta investigación exponga la experiencia del espectador/a con la obra y lo movilice hacia una creación en la que prime la sensibilidad, la intuición y la imaginación, procurando con ello “no desactivar lo paradójico, lo difuso, y lo heterogéneo de la experiencia” (Farina, 2005, p.366).

El segundo pilar que justifica nuestra investigación tiene que ver con el alcance social de la misma, en este sentido, consideramos que este proyecto cuenta con el potencial necesario para aportar al ámbito educativo, específicamente en el área de lenguaje, ya que el proyecto puede ayudar a movilizar procesos de enseñanza relacionados con el lenguaje, la creación literaria, la producción de narrativas visuales, el fortalecimiento del ejercicio lector en su sentido más amplio, y, además, el fortalecimiento de procesos de escritura, en tanto la investigación, muestra como trabajar a partir de la experiencia de los y las estudiantes.

Por su parte, en el ámbito artístico destaca la posibilidad de facilitar a los y las estudiantes-espectadores/as el encuentro con una experiencia estética que les ayude a poner en práctica su capacidad de percepción hacia las posibilidades creativas de una obra de arte y su habilidad para emplear su saber en favor de la creación artística. En el ámbito cultural, es factible pensar que esta investigación puede ayudar a avivar la pregunta por las fuerzas que componen la experiencia del encuentro del espectador/a con la obra de arte y, de paso, las posibilidades que existen allí para la creación de nuevas y heterogéneas formas de producción artísticas.

Objetivos o puntos de encuentro en nuestra hoja de ruta

Objetivo general

Problematizar las experiencias que se producen en el encuentro entre el espectador/a y la obra de arte desde la perspectiva de creación de narrativas visuales

Objetivos específicos

- Propiciar experiencias de experimentación-creación a través de un taller en el ámbito escolar que posibilite aproximaciones al encuentro entre el espectador/a y la obra.
- Componer narrativas visuales a partir de la experiencia sensible que acontece entre el espectador/a-estudiante y la obra de arte.
- Poner en tensión en diversos escenarios los movimientos que aparecen cuando el espectador/a se encuentra frente de una obra de arte, con miras a aportar pistas a la creación de narrativas visuales.

1. Horizonte conceptual

Para situar teóricamente el presente proyecto de investigación, se hace necesario precisar los conceptos que nos posibilitan comprender, ampliar y desarrollar sus propósitos. En párrafos anteriores expusimos algunas ideas preliminares; en torno al espectador/a; a la mediación y la interacción en el arte; el museo y el *museísmo* pedagógico. Ahora, buscaremos conceptualizar estas nociones a partir de distintos referentes conceptuales. Así las cosas, expondremos la manera como son abordados estos conceptos para establecer relaciones entre ellos y nuestra investigación.

1.2. El enigma del espectador/a

Aris Spentsas (2017) en su texto *La experiencia del espectador como forma de participación no reglada* se refiere al espectador de la siguiente manera:

La persona que puede causar sorpresa por el modo de interpretar una propuesta artística, no es su creador y tampoco un grupo de expertos en la misma materia. Esta persona es un asistente cualquiera que puede generar nuevas relaciones a partir de lo que él trae consigo. Un asistente que simplemente pasa por delante, mira y decide entrar (p. 205).

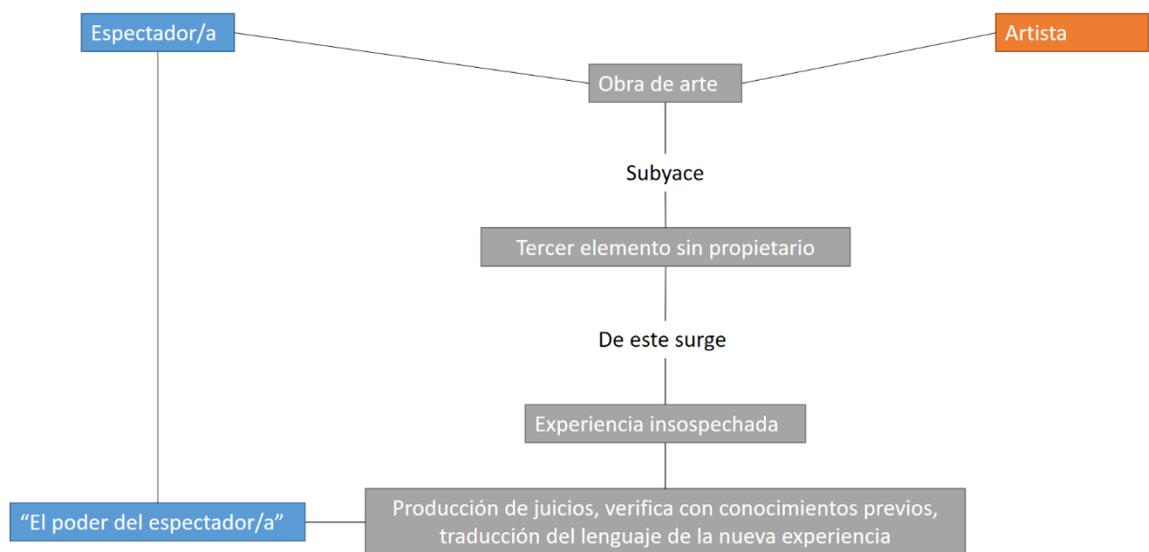
De este modo, el espectador/a no solo es concebido como aquella persona conocedora del arte que puede opinar de él porque sus estudios se lo permiten, sino que nos referimos a una persona cualquiera que accede al museo a partir de los conocimientos que ya tiene, sean cuales sean, y a partir de ellos interpreta una obra. El espectador/a es un asistente que se ve tentado por lo que puede encontrar dentro de un museo, en una obra, en un espacio en específico y decide ingresar a él para averiguarlo. Es en esa decisión cuando se inicia el encuentro. La noción de experiencia cobra aquí especial sentido pues el encuentro es experiencia en una acción poética de apertura, como lo expresa Fernando Bárcena (2005). Esta visión que puede reconocerse igualmente en trabajos como “La experiencia de la lectura” de Jorge Larrosa y en *Educación: (sobre)impresiones estéticas* de Graciela Frigerio y Gabriela Diker.

Tampoco podemos olvidar lo expuesto por el filósofo francés Jacques Rancière (2008), quien se aproxima a una visión de la obra de arte como un elemento autónomo, cuya existencia puede separarse en determinados momentos de la idea del creador y el espectador/a; él se referirá a la obra de arte como un tercer elemento con el cual el espectador/a podrá vivir una experiencia imprevisible. Así las cosas, la emancipación del espectador/a radica en el poder de este/a para

vincularse activamente con la obra de arte y con ello poder “traducir a su manera lo que él o ella percibe y de ligarlo a una aventura intelectual singular” (p.23).

El siguiente esquema, busca ilustrar de manera sucinta los roles y las funciones que ocupan el espectador/a y la obra de arte en los postulados de Jacques Rancière en su texto *Espectador emancipado* (2008).

Figura 1. Esquema de los investigadores. Funciones del espectador/a y la obra de arte según los postulados de Jacques Rancière. 2021.



Para desarrollar más el anterior planteamiento sobre la idea del espectador/a resulta fundamental comentar la necesidad de un modo de ver particular que acentúe la experiencia singular del encuentro. Al respecto, José Gil (2011) agudiza la idea de una mirada en cuya sencillez radica su complejidad, y es que al expresar que “simplemente hay que ver. O mejor aún: basta con ver” (p.206) se pone en evidencia la necesidad de una mirada desnuda y desprovista de grandes especulaciones sobre lo observado. En esta misma línea, para Gil (2011) “Hay que callar la especulación filosófica, situarse en un punto de silencio (del que brota la visión) para comprender de qué modo la «existencia» es a la vez ese «sentido»” (p.214). Así, resulta primordial la dimensión de un espectador/a que obedece una intuición primitiva de la mirada bajo la cual es probable adentrarse en una obra de arte con la mente abierta y flexible ante lo que puede acontecer.

Posterior a este acercamiento a la idea de espectador/a, consideramos necesario detenernos por un momento en aquello que vive el sujeto visitante en el lugar en el que hace su papel de

espectador/a. Así las cosas, decidimos llamar a este suceso una experiencia que tiene el visitante con la obra que decide observar. Dicho de este modo Leidy Solange Saboyá Osorio y María Del Pilar Valle Frías (2017), en su texto *Pedagogía museística: reflexión sobre el lenguaje pedagógico como herramienta del comunicador educativo desde las experiencias en la Casa Museo Quinta de Bolívar* definen la experiencia como un momento en el cual no se presenta simplemente aquel suceso que podemos vivir, sino que la situación nos invita a tomar un lugar dentro de ella (p. 211). En este sentido, la experiencia no es aquel suceso aislado que pasa lejos del espectador/a, sino que es aquello que lo invita a tomar una posición y a actuar a partir de ella.

1.3. Lo que evocan los espacios

Ahora bien, espectador/a y experiencia son dos términos que se entrelazan en esta investigación, sin embargo, al referirnos a ellos, es importante tener presente el contexto, es decir, esos lugares en los cuales se produce aquel entrelazamiento; es por ello por lo que procedemos a abordar el museo, en tanto, espacio donde convencionalmente se ha situado y estudiado tal relación. Al respecto, Miguel Ángel Jiménez Jiménez (2015) en su texto *Museísmo Pedagógico*, citando a Hernández Hernández (2006), nombra al museo:

Como un lugar de encuentro y aprendizaje, que se convierte en el instrumento más apropiado para que la población descubra su identidad, la asuma responsablemente y se comprometa a desarrollarla en el futuro dentro de su propio territorio o comunidad. (p. 274).

De acuerdo con esto, podemos reconocer el museo como un espacio que se suma a aquellos en los que las comunidades pueden educarse, dejando de lado la idea de que la escuela es el único lugar en el que podemos descubrir lo que somos y podemos; de manera que existen otros espacios, entre ellos, los museos en los cuales se puede acceder a experiencias de aprendizaje.

Por otro lado, Saboyá y Valle (2017), se refieren al museo desde la definición formulada por el Consejo Internacional de Museos, en los siguientes términos:

El Consejo Internacional de Museos o ICOM por sus iniciales en inglés The International Council of Museums, desde 2007 en sus Estatutos dice que: “El museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público que adquiere, conserva, estudia, expone y transmite el patrimonio material e

inmaterial de la humanidad y de su medio ambiente con fines de educación y deleite” (ICOM, 2010-2012, p. 485).

De este modo reconocemos el museo como aquel espacio en el cual se guardan grandes obras, pero su función no es solo salvaguardarlas sino permitir y potenciar el acceso del público a ellas. En este sentido, no se trata solo de lo que el museo pueda hacer con las obras, sino lo que, como institución, permite que hagan los usuarios con ellas. El museo está al servicio de la sociedad en el sentido de que las actividades que puedan realizarse en su interior van encaminadas a las formas cómo todo lo allí realizado conversa con el contexto, lo educa, lo transforma y le permite emocionarse y divertirse.

Ahora bien, teniendo en cuenta que la noción del museo es aquel punto de referencia que marca la pauta sobre las dinámicas habituales que establece el espectador/a con la obra de arte es oportuno explorar la idea de los espacios en una dimensión más amplia. Para alguien como José Luis Pardo (1991) el espacio invita al espectador/a a una ingenua familiaridad con el mismo, según él este acontecimiento se asemeja a “(...) esa especie de indiferencia con la que captamos un lugar antes de experimentarlo (...)” (p.148). En las ideas de este autor podemos considerar que habitar el espacio no es el resultado de un ejercicio impositivo en el que se pueda pretender, por ejemplo, que el espectador/a se adueñe o aprese el espacio. La relación de este con el espacio ha de ser incluso a la manera de un encuentro en el que se nombra y se describe lo hallado.

Siguiendo las ideas de Pardo (1991) la relación que un espectador/a puede establecer con el espacio de circulación de las obras de arte bien puede no entenderse solo bajo la idea de un lugar, sino como “un acontecimiento espacial” (p.149). En lo singular que puede resultar la experiencia de un espectador/a en su encuentro con la obra de arte el espacio adquiere bajo esta perspectiva una dimensión de apertura que de forma sutil y constante se presenta ante el mismo espectador/a. En Pardo (1991), el sujeto está ligado a determinaciones como los colores, los movimientos y los sonidos, por lo cual podemos comprender que el espacio tiempo es recreado por la presencia de los habitantes que “geológicamente” comparten allí un lugar. De aquí que incluso los sentidos ocupen un papel trascendental en las formas de habitar que puede emplear un sujeto para habitar el espacio. Al respecto, es indicado recuperar la estela de los planteamientos de David Howes (2014) quien se afina en la idea de que los sentidos están en todas partes pues para él “Ellos median en la relación

entre la idea y el objeto, la mente y el cuerpo, el yo y la so-ciedad, la cultura y el medio ambiente” (p. 22).

Elucubrar sobre el espacio del museo o el espacio de la escuela implica comprender en un inicio que la naturaleza de ambos es distinta. En el primero reposa el patrimonio artístico y cultural, en el segundo tiene lugar un ejercicio eminentemente formativo. Con esta simple distinción aprovechamos para comprender que ambos espacios no son completamente distintos uno de otro. En palabras de Pardo (1991) es lo que supone “la frágil solidez de los Espacios” (p.154) pues nos invita a entender que los ojos del espectador/a:

(...) no son entonces la mirada de Dios hacia la que todos los mundos posibles convergen como hacia su foco unificado, sino, al contrario, el punto de fuga en el que todos los Espacios divergen y se comunican a través de su divergencia, es un foco de divergencia o un *centro de giro* (p. 154).

Con todo, aquello que pueden parecer dos o más espacios de características distintas, como lo pueden ser un museo, una galería, un parque, o en el caso de nuestra investigación, un aula de clases, terminan por adquirir formas comunes a las de un espacio expositivo bajo las cuales puede darse la experiencia del encuentro en condiciones de apertura.

1.4. La obra de arte: un universo sensible

Es oportuno ahora detenernos sobre la dimensión artística de este trabajo, pues ayudará a introducir lo que entenderemos como obra de arte y sentará las bases para dimensionar las posibilidades creativas que se exploren en la investigación. Así las cosas, debemos decir que entendemos el plano de lo artístico como aquel potencial expresivo, comunicativo, perceptivo y sensible que según el contexto puede situar al individuo como espectador/a o como creador/a. Bajo esta perspectiva, complementada por los postulados de Ricoeur (1990), podemos dimensionar el concepto de creación como una manifestación viva del ser, pues se entiende que el ejercicio de creación es un saber relativo a la pedagogía fruto de la materialización del lenguaje. De tal forma, es factible pensar que al momento en el que los espectadores/as realicen ejercicios de creación en clave de narrativa están dando lugar a la experiencia personal que se potencia en el contexto en el que se encuentran.

Llegados a este punto, es inevitable no poner la lupa sobre la idea de obra de arte. Como punto de partida para adentrarnos en esta definición tomaremos lo postulado por autores como Panofsky y Heidegger (1955 y 1935; citados por Guzmán, 2009). Para ellos, la obra de arte es entendida como “una cosa que posee significación estética” (p.287). Si bien es lejana en el tiempo, podemos estar de acuerdo en que esta definición plantea un punto de partida no definitivo que puede situarnos, en principio, en una idea común sobre qué entender al hablar de obra de arte. Eventualmente no caeremos en el error de asumir lo estético como sinónimo de lo bello, más bien entendemos el primer término como una forma de aproximación al conocimiento sensible.

Ahora bien, para efectos de nuestra investigación la idea de obra de arte no conviene ni debe ser entendida en su individualidad sino en relación con otros dos elementos que terminan por configurar una triada artística: autor, obra y espectador. Creemos, al igual que Flores (2018) que cada uno de estos tres elementos tiene el mismo peso, dado que “no puede existir un autor sin obra ni espectador, ni una obra sin autor ni creador, como tampoco es posible pensar en un espectador sin autor ni obra” (p.133). Así las cosas, en la relación recíproca de esta triada es impensable pensar un elemento sin otro.

Es justo a la luz de lo anteriormente expuesto que entenderemos la obra de arte para este ejercicio investigativo. En resumidas cuentas, no hay obra de arte si no hay espectadores/as que puedan darle vida gracias a su ejercicio contemplativo. No en vano De Azúa (1995) afirma:

La obra de arte, así por decirlo, se presenta a sí misma ante el sujeto y se mantiene como tal obra de arte mientras dura su relación con el sujeto. Sólo en la relación hay obra de arte y sujeto de experiencia estética. Pero nunca nos enteraremos, como no sea a través del espectáculo mediático. (p.240-241).

Consideraciones como esta no son exclusivas de autores como De Azúa. Para María José Alcaraz (2006), en su tesis *La teoría del arte de Arthur Danto* afirma que la interpretación es un principio constitutivo de la naturaleza artística pues toda obra es un objeto interpretado de acuerdo con el contexto en el que ha sido producido. En dicho sentido, Alcaraz se apoya en Danto cuando expresa: “Mi tesis es que las interpretaciones constituyen las obras de arte, de manera que no puedes tener, como si dijéramos, la obra de arte en un lado y la interpretación en el otro”. (p.116).

El pensamiento sobre la obra de arte visual es de cierto modo el pensamiento por la imagen. Si algo se ha dicho sobre esta es que “la imagen nunca es una realidad sencilla” (Rancière, 2011, p.27). Para Rancière la reflexión sobre la imagen supone preguntarse por sus funciones, que dicho sea de paso constituyen la tarea del arte. Así las cosas, en una paráfrasis de los planteamientos de este autor en lo expuesto en “el destino de las imágenes” (2011) podemos afirmar que el arte está hecho de imágenes bajo un régimen común que pone en relación lo decible con lo visible (p.28). Esta aproximación a la idea del arte y de las imágenes resulta ilustrativa para la investigación en tanto brinda un punto de referencia para entender entre otras cosas los efectos de la imagen. Asimismo, comprender que la imagen es un elemento complejo de abordar favorece la reflexión sobre lo vital del mismo concepto y de paso, invita a estimar la composición de la obra artística en aquella relación dual de lo decible y lo visible. Esta relación sirve para poner de manifiesto dos funciones que comprenden la naturaleza de la creación artística en tanto suponen formas de jugar con lo que se percibe y con lo que logra ponerse en escena al momento de generar algo nuevo. En Rancière el devenir de las imágenes es producto de lo que hacemos con las mismas. Resulta entonces crucial el acercamiento hacia la obra de arte visual que puede desarrollarse cuando se centra la mirada sobre un tipo de espectador/a concreto.

Dar contexto a los postulados sobre la imagen entendiendo que es uno de los elementos constitutivos del arte amerita también asumir las críticas a las que se le ha sometido a lo largo de los años. Uno de los reproches más recurrentes y que se agiganta con creciente regularidad es el de la sobreabundancia de las imágenes. Bajo esta idea es que se ha naturalizado asumir que vivimos en un mundo agobiado y anestesiado por la imagen (Rancière, 2008). Como investigadores convenimos en que hoy por hoy la revolución digital ha acrecentado la presencia de las imágenes y no es inocuo estimar que ante este hecho vale la pena edificar una discusión que se pregunte por la relación con las imágenes que establecen hoy los espectadores/as jóvenes en el contexto escolar.

Atendiendo a la necesidad de problematizar la discusión sobre el exceso de imágenes es probable que exista quienes consideren que lo más oportuno es reducir y suprimir el número de imágenes. Sin embargo, este pensamiento resulta improductivo en la reflexión sobre la imagen en tanto solo la descarta. Es en este orden de ideas en el que puede erigirse el lugar del artista con su obra. En palabras de Rancière (2008) el ejercicio del artista “no consiste, entonces, en reducir el número de imágenes, sino de oponerles otro modo de reducción, otro modo de ver que se toma en cuenta” (p.72). En este rumbo se justifica nuestra apuesta por acercar obras de arte al escenario

escolar ya que pone en circulación las intenciones de un tipo de imagen que habitualmente no se dispone en dicho contexto.

Subyace en lo dicho hasta ahora la idea de que las imágenes inciden en los espectadores/as, por eso resulta oportuno en este punto tener en cuenta la capacidad de agencia que puede ejercer un determinado objeto artístico. Al respecto los postulados de Alfred Gell (1998) resultan ilustrativos cuando comenta que “(...) no es una paradoja considerar la agencia un factor del ambiente en su totalidad, una característica global del mundo de los humanos y las cosas que habitamos, y no una propiedad exclusiva de la psique humana” (p.52). Gracias a esta perspectiva podemos pensar que la agencia no es un estado exclusivo de los seres humanos, sino que hace parte de un espectro más amplio en el que las personas, los ambientes y las cosas operan en las mentes y en los cuerpos de los otros de manera singular.

Al considerar la agencia de la obra de arte, Gell (1998) propone una red de relaciones que orienta el análisis del vínculo entre agente-paciente que puede establecerse en el tiempo y en el espacio. En resonancia con lo que adoptamos en nuestra investigación, aquella en la que nos acercamos a la idea del espectador/a ante la obra de arte, la relación que propone el autor es de *índice A* → *destinatario P* en la que el primero es agente y el segundo es paciente. Para Gell (1998) el caso de la obra de arte puede agenciar de diversas maneras. En sus palabras “Quienquiera que permita que un índice cautive su atención y se someta a su poder, atractivo o fascinación es un paciente que responde a la agencia intrínseca del índice, que puede ser física, espiritual, política, etc., así como «estética»” (p.64). En términos del autor podemos decir que alguien que se somete al poder atractivo de la obra de arte será participe de la emoción que objetiva la misma. Dicho sea de paso, esta actividad sutil no implica necesariamente identificación positiva con la obra, también comprende la posibilidad que el espectador/a se muestre indiferente ante la misma.

1.5. Potencia de un encuentro que deviene acontecimiento

La noción de encuentro, central en nuestras consideraciones, puede entenderse a partir de lo planteado por Jauregui Balenciaga (2006) en su artículo *La metáfora del encuentro: epistemología de una psicología fenomenológica*, en este la autora plantea que para comprender el mundo y lo que allí sucede, incluidos los sujetos y los fenómenos psicológicos, es necesario encontrarse con ellos; a este respecto la autora indica que, “habitar el mundo, umbral, anfitrión e invitado, conversación, encuentro, son metáforas que permiten visualizar la atmósfera en la que

esa comprensión (encuentro) es posible.” (p.5); planteamientos que nos abren a interesantes perspectivas respecto a lo que acontece en la experiencia del encuentro entre el espectador/a y la obra de arte.

Para Balenciaga, (2006) el lugar de estas metáforas es importante en tanto ayudan a establecer un tipo relación en las que uno y otro se encuentran mediados por unas leyes de hospitalidad que darán una connotación especial al encuentro. Para la autora encuentro y diálogo son los dos elementos que configuran la creación de una morada en donde habitar el mundo. En otras palabras, la perspectiva fenomenológica del encuentro que propone la autora es la posibilidad de un espacio en el que lo humano pueda emerger.

Ahora bien, ¿cómo posibilitar el encuentro? Esta misma autora contempla que como seres humanos nos aferramos a un universo sensible y que por tanto necesitamos espacios en los que los encuentros sean posibles. Al respecto expresa:

Estos espacios habitables son modelados sobre la base de la imagen metafórica de una casa con ventanas y puertas que comunican exterior e interior, unos habitantes con otros. Tanto la casa en sí como estos lugares de encuentro representan umbrales que nos ayudan a pasar de un habitáculo a otro, de una dimensión privada a una pública, de anfitrión a invitado, de una actividad a otra. (Balenciaga, 2006, p.11)

Así pues, el espacio del encuentro, entrañado en última instancia, en la figura metafórica de los umbrales, invitan a establecer una dimensión de lo privado a lo público, donde uno y otro puede pasar del lugar de anfitrión al de invitado. Hablamos entonces de espacios y roles que bien pueden albergar al otro.

Ahora bien, los conceptos esbozados hasta ahora nos dan pie para configurar la idea de museo y pedagogía museística; para ello, partimos de la noción de pedagogía reseñada por el Ministerio de Educación Nacional la cual plantea que la pedagogía es: “El saber propio de las maestras y los maestros, ese saber que les permite orientar los procesos de formación de los y las estudiantes” (párr. 1). Consideramos importante tener presente esta definición ya que no se trata sólo de abordar la pedagogía como un conjunto de técnicas o procedimientos (Díaz 2019), sino como aquella reflexión que surge a partir de la práctica educativa y permite la configuración de un discurso que da cuenta del conocimiento que posee quien enseña. Consideramos entonces la

pedagogía como aquel saber que tienen los docentes y que les permite dirigir actividades para la promoción de los aprendizajes, además es construida a través de la práctica en el aula, el diálogo con los y las estudiantes y tiene en cuenta su cotidianidad escolar.

Lo anterior nos lleva a la pregunta, ¿cómo se aborda la pedagogía en un contexto como el museo? Ya habíamos dicho que el museo es aquel espacio en el cual se posibilita la interacción del público con el conocimiento y pone en movimiento la educación, la formación y la transformación del contexto en el cual se encuentra. Esta idea guarda relación con la pedagogía ya que es esta la que potencia cada una de estas interacciones y les da un fin: la formación. Por lo anterior, encontramos que la pedagogía guarda relación con las interacciones que tienen las personas al interior de un museo. Una idea más clara de esto nos la brinda Santos Zunzunegui (1990; citado por José María Hernández Díaz, 2016) en el texto *Museísmo Pedagógico, contexto y ciudadanía*. Para los autores, el museo debe ser concebido como un espacio de sentido y, si adopta el adjetivo de pedagógico, el museo debe lograr alcanzar sentido educativo, formativo para quien se aproxime a su disfrute (p.160). El museo, en su sentido pedagógico, no deja de lado la noción de enseñar y formar, por ello sus dinámicas se encaminan a fortalecer la interacción directa con el público y, en particular la interacción del público con las obras en él contenidas.

Por su parte, Saboyá y, Valle (2017), definen la pedagogía museística de la siguiente manera:

Para poder comprender qué es la Pedagogía Museística es necesario desglosar cada término que la compone. Pues aún no es un concepto plenamente definido, por el contrario, es una construcción teórica en proceso, con un avance bastante importante por parte de académicos como museólogos y pedagogos que basan sus estudios en la comprensión y análisis de la educación en museos. (p.43)

Consideramos necesaria esta apreciación ya que hablamos de dos conceptos que no son muy comunes de abordar en un mismo contexto, por tanto, su unión es considerada como algo reciente. En este sentido, no existe aún un consenso claro sobre la forma como se vive la formación al interior de un museo y al abordar los dos términos en su singularidad logramos reconocer una construcción teórica en proceso.

Más adelante estas dos autoras, a través de la lectura que realizan de Campos (2016) nos comparten una definición más completa de lo que vendría siendo la idea de pedagogía en el interior de un museo y, con ella, la creación de la pedagogía museística.

En este sentido, desde la idea de museo la pedagogía es una herramienta que media entre el museo y cualquier tipo de visitantes, sean niños, jóvenes, adultos, extranjeros, en procura de cubrir todos los intereses que ellos puedan tener. La pedagogía museística permite que se pueda hablar de Bolívar con un niño de cinco años, uno de diez o uno de doce, creando un ambiente de reflexión que se adecue a la edad del niño. Así mismo se puede hablar del libertador con un venezolano, un argentino, un europeo o un español, creando espacios para el debate y la participación del público. Son esos contrastes los que permiten tener elementos conceptuales y apropiación temática. La Pedagogía museística es el conjunto de experiencias, errores y equivocaciones, es un todo. (Campos, 2016, p.60)

En suma, las relaciones del museo con la pedagogía se encuentran articuladas desde las prácticas que este pone en circulación, lo que permite que dentro de este espacio se agencien actividades no solo encaminadas a la experiencia estética, sino a la formación que puede generarse desde esa interacción, en este sentido el museo es un importante agente educativo.

Preguntarse por los espacios de encuentro que se generan entre el espectador/a y la obra de arte en función de una posible creación de narrativas visuales es preguntar por los asuntos formativos que involucran a quienes participan de tal encuentro. En este sentido, entendemos que esta investigación fluye por espacios de formación como los que plantea Cynthia Farina (2005) quien realiza la propuesta de una pedagogía de las afecciones.

Se destaca de ella -Pedagogía de las afecciones- que se articula con una política de la percepción, como manera de problematizar, experimentar y cuidar los estados intensivos de los territorios subjetivos con los que contacta. Esta pedagogía buscaría producir una estética que favoreciera el proceso de ficción de figuras (proceso de subjetivación), favoreciendo el encuentro con imágenes (experiencias estéticas), a través de dispositivos pedagógicos coyunturales, producidos a partir de las alteraciones sufridas en el espacio de formación (p.397)

Para la autora, hablar de pedagogía de las afecciones es hablar de una actitud que, entre otras cosas, se ocupa de la percepción y el saber cómo formas de experimentación que llevan a cabo los sujetos. Bajo esta perspectiva, que no desconoce el carácter de una pedagogía también institucional, se acentúa la idea de que lo enseñado y aprendido es, pedagógicamente, una forma

de sentir y de razonar gracias a la experiencia subjetiva de quienes para nuestra investigación conocemos como espectadores/as. En este telón de fondo, la posibilidad del encuentro de un espectador/a con una obra de arte se perfila como una de las formas en las que puede cristalizarse una estética de la experimentación y de la creación.

En últimas, en el intento por entender la naturaleza pedagógica de lo que puede acontecer en el encuentro entre el espectador/a y la obra de arte no sería oportuno dejar pasar de largo el trabajo de María Acaso (2012) con su postulado de pedagogías invisibles, definidas estas como:

(...) el conjunto infinito e incontrolable de microdiscursos que suceden y/o que no suceden a la vez en un acto pedagógico, que acontecen en un segundo plano (latente e inconsciente) dirigidos hacia un destinatario ideal y que transforma el cuerpo y la mente de los participantes del acto pedagógico en cuestión. (p.105)

Convenimos en que las pedagogías invisibles por su carácter sensible y plural dan cabida a la reflexión de un sinnúmero de acontecimientos en los que nada pasa de manera fortuita, sino que obedece a una determinada serie fuerzas en dinamismo. Así, las pedagogías invisibles permiten distinguir las maneras en las que resuenan determinados hechos que desde otra perspectiva pasarían desapercibidos. Este valor es clave en nuestra investigación pues comprendemos que tanto la imagen, el espectador/a y la creación de narrativas visuales no dan cuenta de un sentido unívoco, sino que cada uno expresa sentidos divergentes en su flujo con los demás.

2. Metodología: investigar-crear, un modo de producir encuentros

Para nosotros el proceso de investigación en la escuela ha implicado un encuentro más emocional con aquello que buscamos reconocer, con la posición de los y las estudiantes como sujetos sensibles ante las obras de arte. No nos acercamos con el fin de reconocer solamente los resultados que nos permitieran nombrar de alguna manera aquello que ocurre entre espectador/a y obra, sino con el deseo de experimentar junto a ellos y ellas las huellas que deja un encuentro con las obras. No nos desligamos de la experiencia que nos brinda el proceso investigativo y tampoco nos involucramos solo desde la posición de observadores, vivimos desde la experiencia aquel encuentro sensible y reconocemos las huellas en nuestro encuentro con las obras de arte. En este punto reconocemos las palabras de Larrosa (2009), en su texto *Experiencia (y alteridad) en educación* en el cual nos invita a reconocer al sujeto como ese territorio en el que algo pasa:

Si la experiencia es “eso que me pasa”, el sujeto de la experiencia es como un territorio de paso, como una superficie de sensibilidad en la que algo pasa y en la que “eso que me pasa”, al pasar por mí o en mí, deja una huella, una marca, un rastro, una herida. De ahí que el sujeto de la experiencia no sea, en principio, un sujeto activo, un agente de su propia experiencia, sino un sujeto paciente, pasional. O, dicho de otra manera, la experiencia no se hace, sino que se padece. A este segundo sentido del pasar de “eso que me pasa” lo podríamos llamar el “principio de pasión”. (Larrosa, 2009, p .5)

De acuerdo a lo anterior, en nuestra disposición ante el presente trabajo de grado nos involucramos como sujetos de la experiencia, observando en los y las estudiantes aquello que les pasa, pero también reconociéndonos como sujetos de experiencia en lo que nos acontece y con el propósito de distinguir aquellas huellas que no deja solo el encuentro que tenemos ante las obras como espectadores/as, sino también la experiencia misma que nos permite este trabajo investigativo que apuesta por la sensibilidad de quienes habitan la escuela.

Ahora bien, nos resulta central mencionar la importancia que tiene para nosotros reconocer estas acciones en la escuela ya que el encuentro de los y las estudiantes con las obras de arte no suele tener un espacio en su interior, sino que se traslada a otros escenarios como los museos o los eventos culturales, pero el espacio en la escuela continua sin existir propiamente. Poner los ojos en la escuela implica dejar de lado todo aquello que concebimos como fijado y comenzar a reconocer

las acciones que podrían implementarse para crear otras realidades, otros pensamientos y acciones. Nos preguntamos por las implicaciones que tendría la escuela si en ella existiera un salón dedicado meramente al encuentro entre el espectador/a y la obra de arte, un salón que hiciera de sala de exposiciones y en el que las obras tuvieran el lugar de ser observadas, en el cual los y las estudiantes pudieran tener un encuentro estético con ellas, o, incluso, lograr poner sus obras allí y permitir una exposición conjunta. Así las cosas, la escuela, como escenario sensible y cotidiano, educaría también desde lo artístico.

Por tal motivo orientamos nuestra investigación sobre el espectador, la obra de arte y la creación de narrativas visuales desde la perspectiva post-cualitativa y en ese sentido adelantamos nuestras acciones con el fin de indagar en aquellas experiencias sensibles que tienen lugar en los y las estudiantes como sujetos de la experiencia en su posición de espectadores/as. Como maestros de lenguaje, nuestras acciones pedagógicas se inscriben en la palabra, no solo para permitir la conversación y el diálogo con los saberes que han de ser compartidos con los y las estudiantes, sino como posibilitadora de otras formas de narrativa y en el caso de nuestra investigación: una narrativa visual. La palabra permite ser abordada desde muchos escenarios, lo hacemos desde la escuela y el arte para generar un encuentro con lo sensible y reivindicar un espacio que posibilite otra forma de la escuela.

De acuerdo con lo anterior, es pertinente mencionar las consideraciones de Graciela Frigerio y Gabriela Diker en su texto *Educación: (sobre)impresiones estéticas* en el cual menciona que la escuela ha operado como una máquina productora de sensatez más que sensibilidades, como un proyecto que busca trascender la vida cotidiana y observarla para moralizarla y perfeccionarla, señalarse sus errores y no reconocer su sensibilidad y sus estéticas populares (Frigerio, G; Diker, G, 2007). Es debido a esto y a la observación y participación que hemos tenido en la escuela desde nuestros procesos de prácticas tempranas, que nuestra investigación se dio desde la posibilidad de crear nuevas formas de relacionarse con lo sensible y reconocer la escuela como un escenario en el que confluyen múltiples creaciones estéticas.

2.2. La creación narrativa: una apuesta por las narrativas visuales

En un primer momento consideramos importante señalar que este proyecto de investigación en el que se indaga el encuentro entre el espectador/a, la obra de arte y la potencia de tal encuentro para la creación, se despliega en el contexto escolar, ya que esto nos posibilitó, por

un lado, ampliar nuestras perspectivas como maestros y maestras en formación en el campo de la literatura y la lengua castellana, y por otro lado, aportar nuevas problematizaciones a las relaciones entre el espectador/a y la obra de arte en general. Es por ello que, a partir de este momento, cuando hagamos referencia a espectadores/as, estaremos haciendo referencia en particular a los y las estudiantes, es por ello que en algunos casos acudimos a la expresión espectador/a-estudiante, buscando hacer mayor claridad al respecto.

Ahora bien, el presente proyecto, se inscribió en una perspectiva de investigación post-cualitativa, ya que este paradigma da una mayor relevancia a la presencia y el despliegue de experiencias de los investigadores y los participantes, lo cual fue clave en nuestro proyecto ya que indagamos, justamente, aquello que se produce entre el espectador/a y la obra de arte y cómo, desde allí, lograron desarrollarse narrativas visuales. Al respecto de esta perspectiva, dice María Eumelia Galeano (2012) en su libro *Estrategias de Investigación Social Cualitativa: El giro en la mirada:*

Los estudios cualitativos ponen especial énfasis en la valoración de lo subjetivo y lo vivencial y en la interacción entre sujetos de la investigación; privilegian lo local, lo cotidiano y lo cultural para comprender la lógica y el significado que tienen los procesos sociales (Galeano, 2012, p. 21).

Desde este punto de vista pudimos apreciar la importancia que tiene la subjetividad en este paradigma y el papel que juega en el proceso de indagación. A parte de esto, fue importante considerar la presencia activa y creativa, tanto de los/las investigadores/as como de los/las participantes, lo cual permitió la constante interacción entre ambos en función de un proceso de construcción conjunta. De este modo no hablamos solo del proceso subjetivo de los espectadores/as, sino más bien de intersubjetividades entre quienes hicieron parte de los diversos procesos de la investigación.

En este orden de ideas, consideramos importante tener en cuenta nuestro interés como investigadores que, como lo hemos abordado antes, consiste en aquello que se produce entre el espectador/a y la obra de arte, es decir, de modo que ese acontecimiento pueda movilizar la creación por parte del espectador/a.

Llegados a este punto, consideramos pertinente retomar los planteamientos de Hernández, F. y Revelles, B (2019) en su texto *La perspectiva post-cualitativa en la investigación educativa:*

genealogía, movimientos, posibilidades y tensiones. Allí, los autores destacan el punto de partida que se considera tiene la perspectiva post-cualitativa y de la cual se sirve nuestra investigación:

El punto de partida podría ser una investigación interpretativa convencional que surge de una visión humanista y que proyecta un sujeto que se supone tiene una voz auténtica y genuina. Esa voz y las acciones de ese sujeto son las que posibilitan (se supone) realizar descripciones transparentes de las experiencias vividas, al tiempo que se asume la creencia de que los métodos que facilitan esas descripciones pueden acercarnos a la verdad de la experiencia de los sujetos. (Hernández, F., y Revelles, B, 2019, p.27)

Esta visión nos permite apreciar la importancia que tiene el espectador/a ante la obra de arte, en el sentido de poder capturar eso que los autores llaman voz auténtica y genuina. Nuestro proyecto se adentra en la voz del espectador/a-estudiante con el fin de construir pistas que posibiliten vislumbrar y materializar otras creaciones a partir de la experiencia vivida alrededor de una obra de arte. Más adelante, Hernández, F. y Revelles, B (2019) señalan:

A pesar de estos cuestionamientos, la perspectiva post-cualitativa conlleva la invitación a realizar una investigación que no separe ontología, epistemología, metodología y ética. Es decir, una investigación que preste atención a los entramados entre lo humano, lo no humano y lo material, Una propuesta que plantea asumir la investigación no como trayecto que define de antemano el camino a seguir respecto al fenómeno sobre el que se trata de ofrecer alguna luz, sino que se deja sorprender por lo que acontece en el fluir de la investigación. (Hernández, F., y Revelles, B, 2019, p.41)

Este planteamiento nos muestra como la perspectiva post-cualitativa favorece la vinculación entre el devenir de la experiencia del espectador/a ante la obra de arte, pero también la materialización de esta experiencia a través del collage, de allí, que los posibles resultados de la investigación no pueden ser anticipados, lo que convoca la necesidad de estar abiertos a las múltiples posibilidades que surjan a partir de este encuentro.

En este sentido, pensamos la narración visual como una forma de escritura que hace parte del proceso de investigación, es decir, una composición con imágenes que dé cuenta del proceso que se ha producido en el encuentro entre el espectador/a-estudiante y la obra de arte. Este proceso, vale resaltar, no lo consideramos lineal, sabemos que comienza, se detiene, cambia, muta y se

transforma de múltiples maneras durante todo el trabajo de campo, por ello, es necesario dar cabida al acontecimiento y a la incertidumbre durante el proceso. En este sentido, la perspectiva post-cualitativa se constituye en una la oportunidad interesante para investigar aquello que está entre espectador/a y obra de arte. Pues, tal como lo mencionan Hernández, F., y Revelles, B (2019):

Situarse en este “devenir”, lleva a prestar atención a lo diverso, lo material y lo emergente. Permite, además, comenzando en cualquier lugar, permanecer (por lo menos temporalmente) y no eludir pérdidas e incertidumbres. Lo que no significa inmovilismo, sino abrirse a la posibilidad de generar modos de pensar y prácticas de escritura que ofrezcan otras miradas sobre una realidad, que requiere ser considerada desde otros modos de pensar a indagar, y hacerlo a medida que se da cuenta de los tránsitos y desvíos que se recorren. (Hernández, F., y Revelles, B, 2019, p.42)

Acorde con esta perspectiva post-cualitativa, definimos la ruta que direcciona nuestra investigación, para ello nos apoyamos en los planteamientos que se han venido construyendo en torno de la investigación-creación, ya que esto nos permite concebir y diseñar las acciones concretas para adelantar el trabajo de campo; en este sentido, abordamos las ideas propuestas por Sandra Liliana Daza Cuartas, (2009), en su texto *Investigación - creación. Un acercamiento a la investigación en las artes* y, el artículo *Proposiciones para la Investigación-Creación*, presentadas por Erin Manning, (2019). Los conceptos e ideas expuestas por estas autoras nos permiten delinear un modo de proceder en el cual la experimentación artística es una posibilidad que acompaña todo el proceso investigativo.

Los autores mencionados sostienen que los procesos de creación artística tienen la capacidad de crear nuevos conocimientos, al igual que los procesos de investigación clásica, tal como los conocemos. Así las cosas, cuando la investigación y la creación artística conversan entre sí se amplían las posibilidades de articulación de nuevos conocimientos que permiten, en nuestro caso, la interacción entre el espectador/a y la obra de arte, interacción en la cual también se involucra a los investigadores, ya que estos se hacen partícipes de su propio proceso investigativo más allá de observarlo.

En palabras de Alejandro Valencia (2019) en su artículo de opinión *La creación como una forma de investigación (?)* refiriéndose a la conferencia realizada por Rupert Cox en la Universidad

EAFIT, explica que la creación, en tanto proceso investigativo, debe tener dirección, estructura y propósito, ya que no es lo mismo pensar en la creación como investigación, que simplemente presentar de manera creativa una investigación. (p. 83). Con lo anterior podemos apreciar que la investigación-creación va más allá de la presentación estética de los resultados de la investigación, por lo que se hace necesario profundizar en el sentido que tendrá el arte en proceso.

En este sentido Daza Cuartas (2009), nos presenta la triada: creador, obra, espectador/a para indicar que, en el proceso artístico, y aún más en la investigación-creación, es importante reconocer estos tres elementos ya que se deben analizar en conjunto teniendo en cuenta su interdependencia, al respecto, la autora dice: “No hay obra sin creador, no hay obra sin espectador/a, pero no hay creador sin obra” (Daza, 2009, p. 74). Este planteamiento resulta conveniente en nuestro caso, ya que nos permite entrever las condiciones en las que se configura el espacio existente entre espectador/a y la obra de arte, en el sentido que, el espectador/a también está componiendo la obra.

De igual forma, algunas de las proposiciones para la investigación-creación, planteadas por Erin Manning (2019), serán de gran ayuda para la presente investigación, entre ellas:

- Un movimiento del pensamiento no se limita solamente a las palabras -también es textura, movimiento.
- Crear es exceder el pensamiento.
- Lo que el mundo del arte conlleva es una cierta orientación hacia la práctica.
- El guion (-) de un pensar en movimiento, el guion (-) que une la investigación con la creación, es tanto el intervalo que junta fuerza y forma como el recordatorio de que aquello que se mueve vive entre. (p.83)

En estas cuatro proposiciones hallamos posibilidades para pensar las palabras en texturas y movimientos, lo cual es clave para comprender las narrativas visuales que, desde el collage, se producen en la investigación, ya que experimentamos-creamos conceptualizaciones con imágenes. Además, consideramos que este proceso de creación permite exceder el pensamiento, tanto de los investigadores como del espectador/a-estudiante, lo cual nos sugiere pistas para pensar, nuevos modos de relación con las obras de arte y, con las imágenes en las prácticas pedagógicas.

2.3. Una apuesta por la formación sensible de espectadores/as ante la obra de arte

Ahora bien, vale la pena preguntarnos, ¿qué busca nuestro proyecto con la investigación-creación? Por un lado, como ya lo hemos expuesto, buscamos la vinculación entre espectador/a y obra de arte, con el fin de que exista un sentido en el medio que propicie la creación de una narrativa visual; por otro lado buscamos nuestra participación como investigadores en el sentido de que también somos creadores, nuestra investigación termina siendo parte del proceso creador llevado a cabo con el espectador/a y la obra, ya que consideramos esta dinámica indispensable tanto en el proceso investigativo como en el momento de crear. Como investigadores comprendemos que esta perspectiva metodológica posibilita los deseos y las intuiciones que podemos alimentar a través de la investigación-creación. En tal sentido, consideramos también que este enfoque nutre nuestra trayectoria personal a través de la exploración de la técnica artística y consideramos que el objeto de conocimiento que nos interesa parte desde el mismo ser, es decir, nuestro interés de conocimientos es, a la vez, las interacciones entre el espectador/a y la obra, la creación narrativa a partir de, y nuestro papel como investigadores-creadores. En suma, no solo el producto final es relevante para nosotros, sino también el proceso de transformación que sufrimos como investigadores-creadores y los sucesos que representan tales hechos para nuestra investigación.

2.4. Recortes y construcciones

Ahora bien, al llegar a este punto convenimos en elegir el collage como la materialización metodológica más pertinente a lo planteado anteriormente. Teniendo en cuenta que el asunto de nuestra investigación es difícil de describir, dadas las tensiones que supone explicar con claridad lo que ocurre entre el espectador/a y la obra de arte, es conveniente optar por una estrategia investigativa que nos posibilite un acercamiento más próximo e ingenioso hacia la singularidad de aquel encuentro. Así las cosas, creemos que la práctica artística del collage enmarca la posibilidad de formas de expresión más desinhibidas de experiencias, emociones e ideas, que muchas veces escapan a la simple manifestación de la palabra oral o escrita. Esto lo podemos evidenciar en los trabajos investigativos de autores como Ana María Escobar (2018) y Edgar Martínez, Juan Madrid y David Cortés (2018).

En Escobar (2018), evidenciamos que el collage se convirtió en un medio investigativo versátil e ideal para generar reconocimiento de la obra literaria de una autora colombiana. En el desarrollo de su propuesta, al llevar a cabo un trasvase del lenguaje narrativo al lenguaje visual la autora logra poner de manifiesto lo adecuado del collage como un medio de expresión de alto impacto en la generación de ciertas ideas. Para el trabajo de Martínez, Madrid y Cortés (2018), el caso del collage digital se erigió como la técnica más apropiada para el trabajo con grupos de enfoque dado que los autores eran conscientes de que dicha técnica facilitaba la expresión de ideas que de forma directa eran difícil de conseguir. En suma, estos dos trabajos justifican la idea de que el collage es una técnica diferencial que se adecua a la búsqueda de resultados investigativos que están más allá de las palabras, lo que supone un punto de consideración importante para nuestro ejercicio investigativo.

De forma sucinta podemos definir al collage parafraseando lo dicho por Cesar Moreno (2012) en su artículo *Logos/Collage Ensayo sobre el espacio neutro y el arte de lo inverosímil*. quien afirma, entre otras cosas, que esta es una técnica artística que combina, entrelaza o transmuta materiales de distinta procedencia con el objetivo de generar un efecto capaz de ser valorado estéticamente. Definir esta técnica artística es importante para nosotros porque nos ayuda a justificar su conveniencia para nuestra investigación. Para nosotros, la elección del collage no obedece a una decisión arbitraria, sino más bien a los indicios que la misma investigación nos marca. Para un autor como Ranciaré, lo que ocurre entre el espectador/a y obra de arte es una experiencia insospechada, que es singular a cada espectador/a y que es difícilmente definible dado que aquella experiencia está compuesta de lo que creemos, es una amalgama de efectos de distinta naturaleza. El collage no es extraño a este proceso, al contrario, se efectúa bajo un artificio similar, pues en su ejecución dispone una serie de determinados materiales de naturalezas distintas y les posibilita vínculos, aperturas y coligaciones que desembocan en lo que Esteban Vicente (1961) calificaba como la llegada a “un tamaño íntimo, a unas cualidades íntimas” (p.76). Bajo esta línea de sentido, para nuestra investigación cobran sentido las ideas de Moreno (2012) cuando expresa que el collage no es solo un artefacto artístico con una función instrumental sino además un dispositivo ontológico que contempla un acercamiento hacia la verdad del ser en tanto “pone en obra, trae a la memoria y congrega el pensar” (p.39). Dicho sea de paso, el collage resulta ser una técnica estimulante para la creación de narrativas visuales ya que en el recorte de unas imágenes recicladas se comprende un ejercicio en el que la visualización de las ideas no parte de cero, por el

contrario, obedece a una experiencia de mediación que emprende aquel decide crear bajo los artificios de esta técnica artística.

2.5. Contexto de la investigación

Debemos destacar que nuestra investigación se desarrolló en dos momentos. El primero de ellos enfocado al vínculo con mediadores de distintos museos de América Latina. Con esto buscamos acercarnos a aquellas personas que, gracias a su conocimiento del arte y del museo en tanto espacio de comunicación y aprendizaje, se encuentran próximos al encuentro de los espectadores/as no solo con la obra de arte sino también con el espacio. Es preciso destacar que este primer momento fue fundamental, pues de allí surgieron pistas que nos permitieron adoptar miradas distintas sobre lo hallado posteriormente.

En un segundo momento, se proyectó un taller con espectadores/as jóvenes. Vale la pena destacar a partir de este punto nos referimos de forma indistinta a las palabras de espectadores/as y estudiantes, dado que el grupo de espectadores/as que proyectamos compartían la característica de ser, a su vez, estudiantes. Así pues, nos referimos con espectadores/as jóvenes a estudiantes que oscilan entre los 14 y los 18 años de edad pertenecientes a la Institución Educativa Sol de Oriente.

Esta institución educativa se encuentra ubicada en el área urbana del Barrio 13 de noviembre en la *comuna* 8 en la zona centro oriental de Medellín. Dada su ubicación geográfica, que la sitúa en la parte alta de la ciudad, se respira aire fresco en las amplias aulas y en los espacios de recreación, lo que le da un ambiente acogedor a los niños y jóvenes que allí encuentran su segunda casa. Desde su fundación en el año 1997 la I.E Sol de Oriente cubre en dos jornadas horarias los niveles de preescolar, básica primaria, y básica secundaria. En este contexto institucional, el despliegue del taller se hace con doce estudiantes, seis hombres y seis mujeres, de los distintos grupos del grado 11° escogidos por la maestra de lengua y literatura, aquellos que según su criterio se caracterizan en las clases por ser participativos.

Para este momento es importante destacar que la investigación contó con financiamiento del Centro de Investigaciones Educativas y Pedagógicas – CIEP¹. Este apoyo se dedicó entre otras cosas a la adquisición de materiales para el Taller de encuentro con obras de arte, desarrollado en la Institución Educativa Sol de Oriente; taller para el cual fue necesaria la instalación de tres obras

¹ Convocatoria para cofinanciación Trabajos de Grado 2021. Código del proyecto TG-005-2021

de arte, una pintura, una fotografía y una obra escultórica visual, al igual que los materiales requeridos para la creación de collages.

Teniendo cuenta lo anterior creemos que resulta enriquecedor para las y los jóvenes nutrir su formación sensible con la posibilidad de encontrarse con obras de arte visual. Además, estimamos que este ejercicio puede contribuir a la formación de su sensibilidad mediante la invitación a crear sus propias obras, empleando la práctica artística del collage.

Llegados a este punto también es oportuno mencionar que el trabajo de campo de nuestra investigación sobre el encuentro entre el espectador, la obra de arte y la creación de narrativas visuales se nutrió de las acciones que llevamos a cabo en nuestra práctica pedagógica en la Fundación GLOT, organización que se define como una red global de transferencia cultural e impacto social a través de los idiomas. Allí, en un ejercicio de participación conjunta acompañamos el desarrollo de las líneas de acción del programa *Literacy+* con la elaboración de estrategias y materiales para consolidar un kit de impacto que busca facilitar procesos educativos en niños, niñas y jóvenes de Colombia. En este ejercicio situamos la mirada sobre el uso de las imágenes que complementaban el material didáctico, entendiendo que la presencia de estas facilitaba procesos educativos susceptibles de ser problematizados a la luz de los hallazgos de nuestra investigación.

2.6. Experimentación-creación a la luz del collage y la conversación

A continuación, desplegamos la ruta que orientó el trabajo de campo de la presente investigación, la cual contempló dos momentos:

- **Convocatoria abierta a mediadores museísticos:** en un primer momento, convocamos a educadores museísticos de Medellín y otras ciudades de habla hispana, a través de redes sociales como: Instagram y Facebook, e invitación directa vía e-mail. Se llevaron a cabo dos sesiones de conversación con grupos de cinco participantes. En estas conversaciones se abordaron los tópicos centrales de la investigación, esto es: el espectador/a, la experiencia en el museo y la obra de arte visual al ser posible fuente de producción narrativa. Estas conversaciones se realizaron de manera virtual y se hizo registro de estas a través de la plataforma de Google Meet.

Posterior a estas conversaciones se adelantó una sistematización de la información recopilada a través de una red de relaciones con los tópicos que nutrían los propósitos del proyecto, con miras a afinar el segundo momento del trabajo de campo.

Figura 2: *Invitación a Ciclo de Conversatorios. Creación propia, 2021.*



- **Taller de encuentro con las obras de arte:** en este segundo momento se adelantó un taller en el cual un grupo de doce estudiantes del grado 11° en el contexto de la Institución Educativa Sol de Oriente se encontraron con tres obras de arte visual: Bate, de Daniel Fernando Gómez Naranjo; Reflejos, de Carlos Alfonso Obregón y Horizontes 2, de Luz Elina Tabares Peláez.

Inicialmente los investigadores realizamos el montaje de las obras de arte en el aula de clases, para ello se adecuó el espacio con tres obras de arte, una pintura, una escultura

un cuadro en impresión digital. Se buscó armonizar la ubicación y la exposición de las obras de arte con los distintos elementos propios del salón de clase, pues creímos oportuno conservar la idea de que la obra de arte que en apariencia es propia del museo, habitaba el espacio del aula.

Seguidamente se invitó a los espectadores/as-estudiantes a entrar en contacto con las obras, para ello se le comentaron algunos detalles de sus creadores y se les indicó que disponían del tiempo que consideraran necesario para estar con las obras instaladas.

Luego del encuentro con las obras de arte se invitó a los espectadores/as a la creación individual de un collage que expresara la experiencia vivida. Para este momento compartimos con los y las estudiantes algunas preguntas que les ayudaron a crear su collage: ¿Qué elementos de la obra de arte han llamado tu atención? ¿qué sensaciones o sentimientos te despiertan las obras? Este momento se registró a través de notas de campo por parte de los investigadores y fotografías de cada collage de los participantes.

3. Entre hechos y palabras: conectando retazos de materialidades sensibles

Luego de haber puesto en marcha las acciones metodológicas de nuestra investigación, empezaron a brotar los hechos y las palabras que buscaban dar sentido a lo acontecido durante los conversatorios con los y las mediadoras museísticas y durante el taller con los/as espectadores/as-estudiantes. A continuación, se configura la selección y unión de lo que hemos observado y que convenimos en que vale la pena poner en evidencia a juicio de nuestra investigación. Tal como el artista se vale de lo artificioso de la técnica del collage, en la que selecciona, recorta, pega y compone, así nosotros, como investigadores seleccionamos, recortamos, pegamos y componemos en una suerte de collage escritural aquellas dinámicas que a nuestros ojos cobran sentido.

3.2. Conversatorio con mediadores museísticos

3.2.1. El encuentro entre el espectador y obra: un acontecimiento

“No habrá que preguntar cuál es el sentido de un acontecimiento: el acontecimiento es el propio sentido” (Lógica del Sentido).

Para abordar los resultados obtenidos posterior a la realización de las acciones de nuestro trabajo de grado comenzaremos a preguntarnos por la noción de acontecimiento. Para Deleuze (1995) el acontecimiento es una irrupción dada en un momento de la historia, un movimiento, un devenir. Deleuze indica:

Lo que nos interesa son aquellos modos de individuación distintos de las cosas, las personas o los sujetos: la individuación, por ejemplo, de una hora del día, de una región, de un clima, de un río o de un viento, de un acontecimiento (p.22).

El acontecimiento es un suceso singular, un movimiento a partir del cual algo sucede, algo no previsto hace eco en la realidad y la afecta. El acontecimiento es un hecho único que hace su aparición en la experiencia personal de un sujeto y la afecta de tal modo que la enmarca de manera individual. En este proyecto de investigación centramos nuestro interés en abordar la noción de acontecimiento en la relación existente en el encuentro entre el espectador/a y la obra de arte. En

cada una de las actividades realizadas logramos entrever el acontecimiento como suceso único y cómo movimiento que pudo devenir en otras formas de narrativa.

En los conversatorios realizados con mediadores museísticos pudimos apreciar que varios participantes estuvieron de acuerdo con que el encuentro que se da entre espectador/a y obra de arte es un acontecimiento, un evento único e irrepetible que responde a un momento espacio temporal, pero también vital en la vida de cada sujeto. Llegamos a hallazgos que marcan aspectos relevantes para nuestro proceso investigativo, entre ellos la idea de que los encuentros con imágenes se dan en distintos momentos y se convierten en acontecimientos únicos que marcan la relación existente entre espectador/a y obra. Estos encuentros no adquieren sentido solamente desde la obra en sí misma y las intenciones del autor, sino desde la lectura que el espectador/a le otorga en el encuentro que tiene con ella.

Así las cosas, el conversatorio con mediadores museísticos nos permitió dimensionar la idea inicial que teníamos, esa que implicaba que la obra va más allá de lo que el artista piensa de ella y hallamos una idea general de que la obra termina de configurarse en el encuentro que se da con el espectador/a. Por ello, resulta importante considerar que el acontecimiento enmarca la obra de una manera singular, el encuentro del espectador/a con la obra de arte se da mediante unas condiciones especiales que posibilitan ese momento en particular, con un gesto y una disposición para ese momento, este encuentro es un acontecimiento siempre diferente, siempre renovado, es siempre otro y genera distintas experiencias y relaciones, por eso se vive como un acontecimiento nuevo.

En esta serie de conversatorios también logramos apreciar la posibilidad de agencia que tienen los mediadores. Alfred Gell (2016) en su texto *Arte y Agencia. Una teoría antropológica* menciona lo siguiente:

Se puede atribuir agencia aquellas personas (y cosas, como veremos más adelante) que provocan secuencias causales de un tipo particular, es decir, sucesos causados por actos mentales, de voluntad o intención, en lugar de por simple concatenación de hechos físicos. El agente es quién "hace que los sucesos ocurran" en su entorno. Como resultado de ejercer la agencia, suceden cosas, que no necesariamente tienen que ser las que "quería" el agente. Mientras que las cadenas de causa-efecto en el terreno físico y material consisten en "hechos" estables por medio de leyes que, en última instancia, gobiernan el universo entero,

los agentes provocan "acciones" que "inician" ellos mismos por sus propias intenciones. Son la fuente, el origen, de los sucesos causales de manera independiente al estado del universo físico (p. 48).

De acuerdo con lo anterior, y retomando el conversatorio, apreciamos algunas maneras en que las personas, en este caso en su posición de mediadores, tienen la capacidad de agenciar una forma de acontecimiento entre el espectador/a y la obra de arte. Así logramos percibirlo en los conversatorios cuando cada uno de ellos y ellas nos contaban acerca de la planeación que hacían de las visitas dependiendo del público al que iban dirigidas. Los mediadores comentaban que hacen que ciertos sucesos ocurran y también que hay algunos que pasan sin haberlo premeditado, en el instante mismo del acontecimiento, tal como lo menciona Gell en la cita anterior. Los agentes son los que propician estas situaciones dependiendo de las acciones que tengan al mediar entre espectador/a y obra de arte.

Figura 3: *Conversatorio número 2: Tensiones y flujos entre el espectador y la obra de arte. Creación propia, 2021*



3.2.2. Voces sobre el acontecer en el espacio

En el encuentro con los mediadores fue notoria la creciente regularidad con la que estos se acercaban a la idea del espacio en la relación entre el espectador/a y la obra de arte. Justo cuando

el diálogo transcurre de forma más distendida, cuando los mediadores piensan con más emoción que reflexión sobre sus experiencias es que empieza a dibujarse este eje central que hasta ahora no habíamos dimensionado completamente. Teniendo en cuenta que el conversatorio se desarrolló en medio de un paulatino retorno a los espacios públicos a causa de un mayor control sobre la emergencia sanitaria a nivel mundial, fue sintomático que algunos mediadores apreciaran con atención especial el vínculo de los espectadores/as con el museo y con las obras de arte.

Lo que queda en evidencia del diálogo con los mediadores es que el espacio es significativo porque no es un elemento periférico en el encuentro del espectador con la obra. Varios concuerdan en comentar que el olor del museo y la escucha del silencio entretejido con los murmullos de los demás espectadores/as componen la experiencia. De esta forma es posible considerar la atmósfera del espacio, su arquitectura, su aroma y sus dinámicas tacitas como parte de lo que acontece entre el espectador/a y la obra de arte. Este es un hecho que no pasa desapercibido ya que sitúa en un mismo plano la relación que pueden tener los espacios con los sentidos que genera en el espectador/a.

Para alguien como Howes (2014) los sentidos componen nuestro vínculo con el mundo, pues entiende que es gracias a ellos que podemos mediar entre las relaciones que establecemos con los objetos y las ideas, y por demás, entre el yo y los espacios. La idea es que, si los sentidos nos ayudan a relacionarnos con los espacios, es cuando menos indicado pensar que la forma en la que nos relacionamos con la obra de arte en el espacio del museo sea por extensión la forma de relacionarnos con el lugar en el que esta se encuentra ubicada. Así, es posible entender que, en el marco de nuestra investigación, el “acontecer espacial” (Pardo, 1991, p.149) es característico de aquel espectador/a que perceptivamente entra en contacto con el territorio de la obra de arte.

Un hecho paradójico entre todo esto y que sin duda vale la pena retomar, aunque sea circunstancialmente para estas consideraciones, es que la atención sobre el espacio surge en el marco de la realidad experimentada a través de las pantallas. Justo cuando parece configurarse una realidad normalizada en la que muchos se resguardan en sus casas, se experimentan distintos sentimientos, en su mayoría de añoranza y emoción, ante la idea de retomar el espacio del museo. No es gratuito que en los conversatorios los participantes dialogaran alrededor de la idea de la imagen cautiva, metáfora de las representaciones gráficas tras los monitores a la que estamos acostumbrados, idea también común a lo considerado por Rancière (2011) cuando hablaba sobre el destino de las imágenes, abocadas a lo mediático y a lo sintético.

En este escenario virtual, en el que los mediadores echan en falta la presencia física ante la obra de arte en el espacio museal, adquiere mayor significado el valor sensorial manifestado por los mismos durante los conversatorios. Cuando estos hacen referencia a distintas sensaciones aromáticas y auditivas es común que para todos, incluidos nosotros como investigadores, lleguen aquellas reminiscencias sobre alguna experiencia pasada en el museo; los silencios, el susurro de los demás espectador/aes, el eco que se dispersa en las salas, la distinción de una fragancia particular, una textura que se delata con la mirada, la sensación de iluminación, el rumor de los pasos de otros espectadores/as u otra sensación que más o menos sutil resuena en la memoria experiencial de cada uno. De cualquier manera, la idea que cobra importancia es que los sentidos cumplen un papel fundamental para relacionarse, de forma simultánea, con el espacio y con la obra de arte. Por este motivo es difícil pensar en un sentido unívoco del encuentro en el que idealmente una determinada obra de arte visual evoca la atención, exclusivamente, del sentido ocular del espectador/a.

Con relación a lo anterior David Howes (2014), en su artículo *El creciente campo de los estudios sensoriales*, expone un balance importante sobre las tendencias en estudios sensitivos que nos invita a estimar que el vínculo que puede establecer un espectador/a con la obra no solo depende del sentido visual.

De acuerdo a las últimas estimaciones científicas, hay por lo menos diez sentidos y posiblemente hasta treinta y tres (Howes, 2009: 22-25). Pero no hay una razón necesaria para preferir las clasificaciones científicas sobre cualquier otra, pues la experiencia sensorial está cultural y físicamente ordenada; además la ciencia de la sensación, como cualquier rama de la ciencia, está en sí misma sujeta a revisión constante (Rivlin y Gravelle, 1984; Geurts, 2002: 7-10). Lo más importante está más bien en reconocer (y aceptar) la contingencia histórica y cultural de cualquier taxonomía de los sentidos. (Howes, 2014, p.17)

Con esta óptica que propone Howes resulta trascendental la reflexión sobre lo múltiple de los sentidos, entendiendo que de uno u otro modo nos permiten interactuar con el contexto en el que nos encontramos. Por lo tanto, la idea de una obra de arte visual en un espacio de circulación de las obras de arte configurado en la escuela, no se dispone exclusivamente al asentimiento de la taxonomía culturalmente tradicional de los sentidos, sino que se despliega hacia formas de sentir

mucho más plurales, de esta manera lo que podamos entender ahora como el ver, puede estar impregnado de otros sentidos: el olfato, la escucha o el tacto.

3.2.3. Las voces de la escuela

En los conversatorios también pudimos apreciar la relación que tienen los mediadores museísticos con el público estudiantil que hace presencia en los museos. Varios de los mediadores y mediadoras estaban de acuerdo con que el público más difícil de atrapar es el público joven, los y las estudiantes que acceden al museo por alguna actividad escolar. Sin embargo, comentaban, es también el público que más ha logrado problematizar las formas de comprender una obra de arte, han sido ellos los que han permitido que la obra se interprete de otro modo, logre observarse desde otra perspectiva.

En este sentido podemos observar cómo los y las estudiantes logran tener experiencias únicas al enfrentarse con una obra, experiencias que aún se encuentran mediadas por la capacidad de maravillarse, sorprenderse ante algo nuevo, sentir y experimentar. Los y las jóvenes se acercan a las obras desde el acontecimiento asombroso de algo que no habían observado antes. En los y las jóvenes podemos apreciar el disfrute del acontecimiento cotidiano, en este caso del encuentro con una obra de arte, al ser un suceso único que se enmarca en un momento particular. Observamos también como los y las mediadoras se retan ante el público estudiantil, generando nuevos procesos de mediación. Recurren a otras formas de reconocer el público para vincularse con él y así poder vincularlos con las obras de arte con el fin de acercarlos el encuentro con la obra de arte a vivir un acontecimiento, en este punto recuperamos la idea de Montenegro (2014) cuando nos dice: Por otra parte, la estética está relacionada con aspectos “psicológicos”. Esto es, lo que está al interior del individuo en su mente y en su cuerpo: su sentimiento, su imaginación, su criterio consciente o inconsciente para discernir lo que es o no es bello y, además, su capacidad cognitiva (p.96).

Dicho lo anterior, comprendemos que el encuentro entre espectador/a y obra de arte también está mediado por la capacidad de vincularse con la obra de arte a partir de la formación estética y personal que tiene cada uno de las y los espectadores/as, sus experiencias personales más allá de la obra. Por tal motivo no se deja de lado las particulares de cada público a la hora de realizar procesos de mediación que permitan el encuentro entre el espectador/a y la obra de arte. En este punto podemos apreciar las palabras de Montenegro (2014) cuando cita a Dewey:

La estética se encuentra al interior del individuo, en la mente (Dewey, 1925); permite deleitarse por lo bello o rechazar lo que no lo es, ya sea que esto provenga del artista, como también de su receptor. En síntesis, la estética es una cualidad que yace dentro de sí (p.98).

Así las cosas, podemos apreciar que el encuentro con la obra de arte no está mediado solamente por la formación artística del espectador/a o los encuentros anteriores que ha tenido con las obras, también en este encuentro hace presencia lo que el espectador/a lleva dentro de sí, sus narrativas personales, sus formas de narrarse a sí mismo.

Figura 4: *Conversatorio número 1: Tensiones y flujos entre el espectador y la obra de arte. Creación propia, 2021.*



En la imagen anterior observamos una obra de arte de la cual hizo mención una de las participantes del conversatorio número 1. Con ella nos relataba cómo se sorprende cada vez que alguno de los participantes da una interpretación de esta obra, interpretaciones que le permiten replantearse la que ella tenía inicialmente. Una de las experiencias que la marcaron fue con un grupo estudiantil con el cual compartió la interpretación que tenía inicialmente, una de las estudiantes allí presentes intervino indicando que para ella la obra tenía una interpretación diferente. De este modo, desde su posición de mediadora, logro vincular su propia interpretación con la que pudo compartir con la espectadora, generando así nuevas formas de vincularse con esta obra, formas que fueron posibles gracias al encuentro que alguien más tuvo con ella.

3.3. Taller de encuentro con las obras de arte

3.3.1. Un acontecimiento en la escuela

En el taller de encuentro con la obra de arte que realizamos en la I.E Sol de Oriente fue notable la sorpresa por parte de los y las estudiantes ante cada una de las obras de arte que dispusimos en el aula de clases. Era nuevo para ellos encontrarse con obras de arte visual al interior del salón, sin embargo, ellos y ellas buscaron su manera para establecer relaciones con dichos elementos, a pesar de no haber tenido una experiencia parecida en otro momento académico. En un primer momento nos encontramos con los y las estudiantes en la puerta del aula de clase, conversamos un poco con ellos acerca de quienes éramos y les dijimos de manera breve que al interior del salón encontrarían algunos elementos que dispusimos para ellos y que podían observarlos libremente de la manera que consideraran pertinente.

En el instante en el que los y las estudiantes ingresaron al aula pudimos apreciar sus rostros expectantes ante las obras de arte (ver figuras 5, 6 y 7), y otros elementos que disponían el salón de una forma diferente a la que están acostumbrados. Inmediatamente comenzaron a realizar un recorrido alrededor por cada uno de estos elementos. Las obras de arte presentadas a los y las estudiantes son las siguientes:

Figura 5: *Obra de arte expuesta en la escuela*

Ficha descriptiva

Autor: DANIEL FERNANDO GÓMEZ NARANJO

Título: Bate. (Objeto sin objeto)

Año: 2013

Técnica (medio) y soporte técnico: Tallado en madera



Figura 6: *Obra de arte expuesta en la escuela*



Ficha descriptiva

Autor: Carlos Alfonso Obregón

Título: Reflejos

Año: 2005

Técnica (medio) y soporte técnico: Óleo sobre lienzo

Figura 7: *Obra de arte expuesta en la escuela*



Ficha descriptiva

Autor: Luz Elina Tabares Peláez

Título: Horizontes 2

Año: 2017

Técnica (medio) y soporte técnico: Fotografía digital

Cabe mencionar que durante la exposición en el aula con los y las estudiantes las obras se expusieron sin sus correspondientes fichas técnicas, en el intento por evitar condicionamientos y en favor de que el encuentro con las obras de artes se realizara de la manera más directa posible.

Figura 8. *Primer momento: encuentro con la obra de arte*



3.3.2. El diálogo con los otros y sus posibilidades para el encuentro

El recorrido de los y las estudiantes por el aula de clase se dio entre murmullos, conversaciones y silencios. Mientras ellos y ellas se encontraban con cada una de las obras evidenciamos como optaron por hacerlo en parejas, tríos o grupos. Cabe mencionar que sí bien se conocían por las dinámicas que viven en el colegio, eran estudiantes de distintos grupos de undécimo grado de educación media por lo cual estas relaciones de pares se dieron en el acontecimiento mismo del taller.

Lo anterior fue un aspecto que llamo nuestra atención pues los y las estudiantes tuvieron una apertura hacia lo colectivo, decidieron establecer el encuentro con la obra de arte de una manera dialogada y grupal. Sin embargo, es importante reconocer que en ningún momento dejaron de lado su individualidad, pues en medio del encuentro sobresalía la perspectiva de cada uno y cada una

respecto de aquellas obras; continuamente se les observó tomando la palabra y disponiendo de ella de tal manera que las apreciaciones de todos y todas tuvieron lugar en la discusión general.

Consideramos entonces que la posibilidad de encontrarse con la obra de arte en compañía de sus otros compañeros y compañeras permitió que los y las estudiantes se relacionaran de un modo singular ante las obras, además de propiciar un diálogo de interpretaciones y posibles respuestas ante ellas. No solo posibilitamos un encuentro con la obra, sino también un encuentro con aquellos y aquellas que también están haciendo presencia dentro del aula y tienen sentires diferentes ante lo que observan. Así, los y las estudiantes se acercaron a la obra de manera individual y colectiva, evidenciando que la escuela propicia encuentros y diálogos, además de la posibilidad de reconocer lo nuevo y diferente, como es el caso de una obra de arte dentro de un salón de clases, como un acontecimiento único.

Ahora bien, cabe resaltar que este acontecimiento, tal como logramos apreciarlo en los conversatorios con mediadores museísticos, se desarrolló en tanto un evento único e irrepetible que responde a un momento espacio temporal en las dinámicas de la escuela, los compañeros, la necesidad de dar respuestas y otras características propias de este espacio, pero también desde la posición individual en la vida de cada sujeto.

3.3.3. Enigmas de la obra de arte en la escuela

Otro de los acontecimientos que nos llamaron la atención fue la búsqueda insaciable de los y las estudiantes por dar una respuesta a su interpretación de la obra de arte. Para ellos la obra se presentaba como un enigma, una pregunta, un acertijo a ser resuelto. Mientras recorrían el aula pudimos observar cómo en cada una de sus palabras había una interpretación diferente, una mirada distinta que hacía mención de esa interpretación personal que tenían. Para ellos y ellas todas las interpretaciones debían ser escuchadas y también cada uno y cada una debía tener una.

Mientras observábamos el recorrido que realizaban por el aula nos acercábamos a cada uno de los grupos o parejas y podíamos escuchar como daban alguna interpretación, siempre distinta, a la obra que estaban observando. Para cada uno de ellos la obra significaba algo diferente y es allí cuando logramos apreciar su exposición individual. Decidieron acercarse a las obras de manera colectiva para así también tener un espacio de diálogo antes de enfrentarse al siguiente momento de conversación con nosotros. Estas interpretaciones diferentes propiciaron la conversación y

dieron pie para que como investigadores pudiéramos dilucidar las formas en las que los y las estudiantes se encuentran con las obras de arte, lo que allí dentro sucede.

No podemos negar que esta manera en la que se dio el encuentro entre el espectador/a y la obra está mediada también por el espacio, aspecto que desarrollaremos más adelante, pero hay otro elemento que resalta en esta relación y es su posición de estudiantes. Acercarse a la obra de arte como estudiantes determina que el encuentro se dé de una manera, se dé mediante unas relaciones y se exprese con el uso de determinadas palabras.

Figura 9. *Segundo momento: conversatorio*



Posterior al encuentro que tuvieron los y las estudiantes con las obras de arte, realizamos un pequeño conversatorio en el cual pudimos escuchar las apreciaciones que tuvieron sobre cada una de las obras. Evidenciamos que hablar de una interpretación de la obra era hablar de sus propias experiencias y conocimientos. Algunos y algunas estuvieron de acuerdo con que la forma como se acercaron a la obra fue a partir de su formación personal de apreciar las cosas, lo que eran en sí

mismos, pero también lo que la obra, de manera singular, les decía. En este conversatorio expresaban también que la obra que más les generó duda fue Reflejos de Carlos Alfonso Obregón. Ante ella fueron muchas las interpretaciones a las que llegaron y finalmente nos preguntaron cuál era la interpretación correcta. En este momento hicimos mención de la importancia de tener presente cada una de estas interpretaciones ya que todas eran correctas y correspondían a una manera de encontrarse con la obra, además de mencionar que no por nosotros estar en la posición de investigadores-profesores teníamos la última palabra ante la significación final de una obra de arte, pues nosotros también teníamos otros tipos de interpretaciones.

Este acontecimiento nos permitió apreciar que el encuentro con la obra en la posición de espectadores y espectadoras-estudiantes se da mediante unas condiciones de posibilidad acordes al espacio-tiempo, además este encuentro continúa siendo permeado por la forma-escuela que propone Frigerio y Diker (2007): “(...) desde su creación, y lo sigue siendo, un proyecto y un dispositivo para «trascender» la vida cotidiana: para juzgarla, para moralizarla, para perfeccionarla, para señalarle sus errores” (p.78).

Cabe señalar que nuestro trabajo de grado ha tenido en la mira estos planteamientos que proponen estas autoras, es por ello que durante el taller propiciamos un espacio que contuviera los saberes, las practicas, las sensibilidades y las estéticas populares que propician otro tipo de relaciones y reflexiones con la obra de arte, un encuentro que se dio desde la posibilidad de generar nuevas sensibilidades y formas de espectador y espectadora en el escenario de la escuela.

3.3.4. Acontecer en el espacio

Sin duda debemos remarcar que la presencia de la obra de arte en el espacio escolar constituye un acontecimiento. Tres obras de arte: una pintura, una impresión digital sobre madera y una escultura en madera empiezan a habitar lo que en el contexto de la escuela es habitualmente un aula de clase. En cuanto a su disposición la escultura pende de un hilo al techo, uno de los cuadros se asienta junto al tablero, y el otro, con dificultad se aferra a una pared de ladrillo. Como investigadores, hacemos la instalación de las obras intentando que ninguna se superponga al lugar de la otra. De ninguna manera estos elementos aparecen dispersos en su comunión con el aula. En términos de José Luis Pardo (1991) se trata de una *com-posición*.

Cuando Pardo (1991) centra su atención sobre los espacios al mismo tiempo pone en consideración la idea de que los elementos que lo constituyen pueden “(...) ser-junto (*Mit-Sein*), puede pensarse junto, sin las exclusiones que un territorio implica con respecto a todos los demás (...)” (p153). Bajo esta perspectiva lo que podría pensarse en nuestra investigación como la usurpación de los elementos que configuran el espacio del aula adquiere más bien la forma de una com-posición del espacio que transgrede lo divergente de cada elemento. Así las cosas, la pintura compone un lugar *junto* al tablero, *junto* a los pupitres en mesa redonda, *junto* a la escultura que pende de un hilo, *junto* a los anaqueles con material educativo, *junto* a las paredes de ladrillo, *junto* a la obra en impresión digital, *junto* a la cartelera de publicación escolar...

Al considerar la configuración del espacio de esta manera evidenciamos que las denominaciones que usualmente reciben los espacios adquieren otras dimensiones. Así, lo que comúnmente puede entenderse como un aula de clase o un salón de clase, deja de serlo, tampoco es una sala de exposiciones, o una galería de arte, después de todo no se trata de transgredir o de superponer un espacio sobre otro desde una perspectiva hegemónica. Se trata en cambio de “Pensar-con, compensar” (Pardo, 1991, p.154) lo que implica superar lo individual y característico de los espacios y plantea la configuración de territorio que recupera armónicamente hábitos de lugares que en principio parecen de dominios distintos, véase la obra de arte visual y el espacio habitual en el que ocurre el acto educativo. Esta singularidad sobre el espacio es fundamental porque nutre el encuentro del espectador con la obra de arte al ser un acontecimiento, ya no solo en su encuentro con la misma sino también con el espacio.

Si echamos de nuevo la mirada atrás a la previa del taller notamos que con el advenimiento del encuentro los espectadores/as se disponen en corro frente a la puerta que da ingreso al espacio que se ha configurado. Ante nosotros, estudiantes de grado 11° de distintos grupos y una profesora que ha decidido acompañar el acontecimiento. En este momento, que como bien mencionamos páginas atrás, invitamos a los espectadores/as a que ingresen al espacio, lo habiten libremente según el tiempo que consideren necesario y tengan la mente abierta. Ante esto los rostros de los espectadores/as insinúan una expectativa especial sobre lo que está por acontecer. Es en este punto en el que la idea de aventura propuesta por Ranciére emerge naturalmente.

En Ranciére (2008) es distinguible la imagen del bosque para ilustrar la idea de un tercer elemento cuyo dominio escapa al espectador/a y al artista, dicho sea de paso, en aquel terreno podemos inscribir el acontecimiento de encuentro entre el espectador/a y la obra de arte.

Según Rancière, ante aquel bosque desconocido lo que deviene es una aventura intelectual en la que puede adentrarse el espectador/a. El autor da a entender lo insospechado como una condición fecunda en la cual reside el poder del espectador/a, que no es otro que:

El poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro aun cuando esa aventura no se parece a ninguna otra. (p.23)

A la luz de estas ideas es notable la mirada que se puede hacer de los gestos y actitudes que los espectadores/as dejan entrever en los instantes previos al ingreso en el espacio donde circulan las obras pues delatan aquella imagen de aventura que conceptualmente desarrolla Rancière. Ante la puerta, umbral que separa el adentro y el afuera, los presentes adoptan distintos lenguajes corporales: algunas miradas centradas, rostros impasibles, ademanes sutiles con los dedos de las manos y algún que otro murmullo que luego da pie al silencio. Todo da cuenta de unos cuerpos que construyen una atmósfera expectante que acentúa la idea de estar ante un acontecimiento cuyo desarrollo es insospechado. De este modo es posible elucubrar sobre la idea de que el encuentro con la obra de arte se configura incluso desde lo que acontece en los momentos previos a dicho encuentro. Así las cosas, la gestualidad podría entenderse en tanto manifestación potencial de lo que el espectador/a sospecha que puede suceder luego en el espacio ante la obra de arte.

Habría que decir también que, en la previa del taller, mientras realizamos el montaje de las obras de arte distinguimos que en el espacio no había presencia de otras imágenes en las paredes. Este hecho llamó nuestra atención pues siguiendo la línea de lo expuesto por Acaso (2012) los *microdiscursos* que definen las pedagogías invisibles se componen tanto por lo que sucede como por lo que no, por lo que está y lo que no está. En este sentido es significativa la pregunta por la ausencia de las imágenes en el espacio que habitualmente es el aula. Así, emergen las preguntas ¿Cuál es la necesidad de que la imagen tenga lugar? ¿cuáles son sus funciones? ¿cómo asumen los sujetos del acto educativo las imágenes en el aula? ¿qué generan las imágenes en los y las estudiantes? ¿qué papel ocupa la lectura de imágenes en la escuela? Difícilmente podremos en esta investigación dar respuesta a todos estos interrogantes, pero es importante dar relieve a estas preguntas en tanto ayudan a considerar una dinámica en la que no se repara, aunque siempre haya estado allí presente y delante de nosotros.

Es difícil establecer criterios claros sobre los porqués de la ausencia de la imagen en el aula. Una creencia ampliamente aceptada es que las imágenes en demasía trivializan la verdad, nos enceguecen y nos abruman con su poder sensible (Rancière, 2008). En el aula podríamos pensar que las imágenes distraen a los y las estudiantes durante sus clases, que lo multimedia ya los abruma fuera del espacio escolar o que simplemente, en el aula, las imágenes no parecen contribuir más en su presencia de lo que lo hacen en su ausencia. En estos casos lo cierto es que hay quienes ven en las imágenes y en la abundancia de estas, más un prejuicio que una virtud. Ahora bien, ¿por qué descartar las imágenes? Para Rancière (2008) “No es cierto que quienes dominan el mundo nos engañen y nos cieguen mostrándonos imágenes en demasía. Su poder se ejerce antes que nada por el hecho de descartarlas” (p.71). Para la escuela, más que en otros escenarios es cuando menos necesario pensar el lugar de las imágenes que en ella habitan. La cuestión no es siquiera el exceso de imágenes sino la ausencia de estas.

En la línea de lo anterior hay que decir que incluso son los mismos estudiantes quienes le dan lugar a la imagen. En el espacio en el que dispusimos las obras de arte, fue significativo que las únicas imágenes presentes fueran las que hacen los mismos estudiantes en sus asientos. Una muestra relevante de esto es el dibujo de un rostro aparentemente realizado por un estudiante con la ayuda de un lapicero negro y otro azul. En este caso es llamativo ver que la imagen habita el aula, pero no bajo una acción intencionada producto del ejercicio educador del maestro sino de una actividad impulsiva por parte del estudiante. La imagen en este caso no se toma la pared sino el pupitre, el espacio *semipersonal* del estudiante, suyo en tanto lo habita, pero ajeno en tanto tiene prohibido rayarlo. Esto da cuenta de una dinámica en la que el mismo estudiante hace latente con su actuar la necesidad de la imagen.

Figura 10: *Dibujo de un rostro sobre pupitre. Anónimo.*



Teniendo en cuenta lo anterior, es decir, la ausencia y presencia en el aula de determinadas imágenes se suma el hecho de que muchos de los espectadores/as nunca han visitado un museo, lo cual afina en el taller la idea de que el encuentro con la obra de arte es un acontecimiento en su más amplio sentido (Deleuze, 1972-1990, p.252). En el taller, este asunto con las imágenes aguzó la mirada de los espectadores/as en su encuentro con la obra de arte, no en vano los comentarios se sucedían unos después de otros de manera ininterrumpida. Producto de esto es que en el momento de creación la apuesta por la imagen se multiplicó, lo que hizo que en un espacio en el que antes no había imágenes luego se erigiera en una suerte de galería.

Entre todo lo dicho hasta ahora sobre el lugar de la imagen en el aula, valdría la pena para un estudio posterior contemplar estas formas de representación visual que tienen lugar en el aula y en la escuela en general. Inclusive, es cuando menos oportuno considerar la posibilidad de que la escuela, mediada por una profunda reflexión conjunta entre todos los sujetos en el acto educativo, acoja las artes visuales en sus espacios, no solo como un elemento accesorio o decorativo, sino como un pilar fecundo para el encuentro y la creación.

Centro de este marco ha de considerarse que la noción del espacio no es un asunto secundario en el encuentro entre el espectador/a y la obra de arte. Con lo expresado hasta acá en nuestra investigación es más claro que la composición del espacio y la presencia o ausencia de determinados elementos en el mismo acentúa lo inabarcable e intangible de aquel acontecer insospechado que es singular a cada espectador/a en su encuentro con la obra. Ahora bien, esta parte de la discusión resultaría incompleta si no advertimos un asunto más que podría ayudar comprender mejor la importancia del espacio en este acontecimiento.

Volviendo nuestra mirada sobre los planteamientos de Alfred Gell (2016) en su texto *Arte y Agencia. Una teoría antropológica* apreciamos que no solo los seres humanos tenemos la capacidad de ejercer una determinada agencia sobre otros, la agencia también la pueden ejercer las cosas. Así es claro reconocer que las obras que llevamos a la institución educativa tuvieron la capacidad de que ocurrieran determinadas cosas a su alrededor. Al ir un poco más allá, si pensamos que las obras tuvieron agencia en los espectadores/as ¿Podríamos pensar que el espacio puede agenciar en el espectador/a, la obra y, por ende, en el encuentro? Lo cierto es que lo evidenciado en el taller nos sugiere ideas al respecto.

Como lo mencionamos en páginas anteriores el espacio donde circulan las obras resultó ser una composición en la que las obras de arte encontraron su lugar en el aula junto a los demás objetos. En el plano descriptivo, el aula de clase estaba configurada bajo un criterio marcado y aparentemente funcional en el que la ubicación del tablero indica el principal punto de referencia de los demás elementos y personas en el espacio; las paredes de ladrillo color marrón, sin ninguna decoración, delimitan las fronteras del lugar y los viejos y grandes ventanales, compuestos de cuadrados pequeños y uniformes, dejan entrar la luz y el aire. Entre todo esto, el díptico se ubica junto al tablero, la escultura cuelga del techo junto al ventanal y el cuadro cuelga de una de las paredes laterales. En términos de la teoría de Gell (2016) si el índice de un objeto propicia una agencia relativa a su “destino”, entendido este último como la forma de recepción deseada, podemos pensar que la disposición de los elementos en el espacio del aula es índice de las dinámicas entre estudiante y maestro que allí usualmente tienen lugar. Por este motivo es posible pensar que, en el encuentro con la obra de arte, el espacio agenció sutilmente sobre los espectadores/as, hecho que da sentido a la idea de que los comentarios y las actitudes de los mismos son comunes a los hábitos que generalmente emplean en su día a día en el acto educativo. Por eso no parece fortuito que los espectadores/as, en sus comentarios, hayan intentado constantemente

resolver el sentido de la obra como si de un problema se tratara. Este asunto se ve reforzado en el momento del conversatorio cuando una espectadora nos pregunta, en una relación cercana a la que mantienen maestro y alumno, por cuál es la interpretación correcta de la obra junto al tablero. Por un momento nuestra posición como investigadores y la de los espectadores/as se disloca y cobra la dinámica del estudiante que pregunta y el maestro que responde.

Naturalmente, hace falta mucho para proponer algo cercano a unos trazos teóricos que expongan más ampliamente la capacidad de agencia de los espacios, pero la puesta en escena del taller deja pistas que pueden motivar la discusión; en este sentido, lo que sugieren las voces de los espectadores/as, lo dicho, lo no dicho, lo sugerido y, en general, lo acontecido es la muestra de que en el espacio de encuentro entre el espectador/a y la obra de arte fluyen dinámicas que no solo involucran la experiencia del espectador/a o la obra de arte sino además, los pliegues envolventes de los espacios.

3.3.5. Recortes de una imagen en construcción

El momento de la construcción de los collages se desarrolló luego de un breve conversatorio posterior al encuentro de los espectadores/as con las obras de arte. Para el ejercicio de esta actividad dispusimos diversos materiales de tal forma que las posibilidades creativas se vieran estimuladas. Fue interesante percibir como todos y todas, luego de su encuentro con las obras, se acercaron decididamente a seleccionar los materiales que a su juicio mejor les ayudarían en la construcción de un collage que daría cuenta de su experiencia. Este momento fue clave pues constituyó un momento fructífero de creación, y además la coyuntura que subvierte su lugar de espectadores/as al de creadores/as. Con esta acción quedaría marcado en el acontecimiento del encuentro.

Figura 11. *Tercer momento: Realización del collage*



A la luz de los planteamientos de Rancière, lo que tuvo lugar en este momento de nuestra investigación puso en evidencia el poder del espectador/a, es decir, conectar el encuentro con la obra con sus propias experiencias. Como lo hemos mencionado en varias ocasiones las voces y actitudes de los espectadores/as ponían en primer plano su intención de dar significado a la obra, en un intento por adoptar una postura activa ante aquella aventura singular que experimenta cada uno. Por este motivo es posible afirmar que lo que deviene en creación es el resultado de aquel ejercicio de emancipación que de manera personal cada espectador/a ha ejercido. Así, es posible entender el encuentro no solo como un punto de llegada sino también de partida hacia nuevas creaciones.

Para ilustrar mejor todo lo anterior lo más oportuno es volver la vista sobre los collages que dan cuenta de aquel devenir creador de los espectadores/as, que no es otra cosa que lo que Rancière (2008) define como el poder de traducir, es decir, “poner sus experiencias en palabras y sus palabras a prueba, de traducir sus aventuras intelectuales a la manera de los otros y de contra-traducir las traducciones que ellos le presentan de sus propias aventuras” (p.18). En el taller, este ejercicio de traducción se realiza con las imágenes en tanto material, aunque no se limita a las mismas. Esta preferencia se justifica fundamentalmente en términos de que lo percibido en el encuentro entre el

espectador/a y la obra de arte es anterior al lenguaje y se extiende más allá del mismo (Howes, 2014).

Un caso que atrae la atención es el de un espectador cuyo collage da cuenta de una narrativa visual enmarcada en su propia historia. Sobre su acontecer en el espacio con la obra de arte podemos destacar que su actitud fue reservada y observadora, de hecho, en los momentos de conversación no habló más que para asentir o para responder brevemente alguna pregunta ocasional. Durante la construcción del collage destacó su lenguaje corporal y su proceso creativo; sobre lo primero fue notable su concentración y dedicación; y en lo segundo pudimos apreciar que lo que al principio se delataba como un rostro de trazos claros y definidos resultó ser finalmente un rostro difuso, sugerido por pinceladas dinámicas y múltiples en su forma y color, (ver figura 12). Al percibir esto la maestra de la institución que decidió acompañarnos nos comenta que a dicho estudiante le gusta pintar y que usualmente pinta rostros. Continúa su comentario afirmando que al estudiante le ha costado convivir con las marcas en su rostro que le ha dejado el acné y que incluso antes de la actual emergencia sanitaria había decidido usar tapabocas para ocultar su rostro. Cuando el espectador-creador nos hace entrega de su obra, momento en el que le sugerimos la posibilidad de marcarla con su nombre, solo niega con la cabeza, y cuando decidimos preguntarle por el título de la obra que ha realizado, elude la pregunta.

Figura 12. *Collage, estudiante/espectador, realizado en el taller*



Esta descripción hasta ahora testimonial adquiere un sentido especial cuando entendemos que, en el marco del taller, el encuentro de este espectador con la obra fue el detonante que fecundó una creación artística personal y distinta a todas las demás. Su obra, que técnicamente más que un collage es una pintura, enmarca una narrativa en la que se consolida su historia, sus sentires, y sus formas de manifestación. Es significativo que el caso de este espectador sea muestra de que las imágenes pueden decir más que las propias palabras, o que por lo menos dejan en evidencia dinámicas distintas que bajo la forma de la palabra podrían adquirir un matiz distinto. Por todo esto resulta indicado lo que Rancière (2007) plantea como la necesidad de edificar tiempos y lugares en los que la imagen pueda habitar y hacer eco en los espectadores/as.

Es preciso destacar que estas nuevas creaciones, traducciones del acontecer particular de cada espectador/a, configuran una creación que no repite las obras iniciales. Al contrario, los collages son el resultado de un proceso en el que los espectadores/as aprovechan lo acontecido con las obras de arte para desplegar una nueva creación. Bajo esta perspectiva, tiene mucho sentido volver sobre la idea de agencia que propone Gell (2016) pues en últimas, los collages de los espectadores/as, aparecen como la tentativa material de la capacidad de agencia de la obra de arte.

Figura 13. *Tercer momento: Realización del collage*



Si continuamos dando una mirada sobre los collages realizados podemos advertir que muchas de las construcciones ofrecen una muestra de los aspectos personales de cada espectador/a. En la charla con los mismos al momento de compartir las obras realizadas fue notorio que los collages avizoran, de forma más o menos explícita, las ideas que tienen de sus vidas, de sus maneras de sentir y de sus modos de ver y entender el mundo. Expresiones como “Esto me representa”, “Yo quise hacer un trébol porque mi vida ha sido como un trébol de cuatro hojas”, “Coloqué lo que sentía” o “El conocimiento es infinito, es de lo que se compone el hombre, es lo que me compone a mi como persona” fueron las que acompañaron los collages realizados y que terminan de afianzar la noción de una narrativa personal.

3.3.6. La imagen-expresión de un acontecimiento

Para realizar el cierre del taller cada uno de los y las estudiantes expuso los elementos con los que desarrolló su collage y hablaron de lo que ese collage significaba para ellos y ellas, además relacionaron algunos de los elementos con las obras de arte que habían observado. Tal como mencionamos anteriormente, los y las estudiantes mencionaban aspectos personales para la realización del collage, este aspecto es de suma importancia para los hallazgos de nuestra investigación pues logramos observar que *entre* el espectador/a y la obra de arte también subyace una cuestión íntima y personal a la que acceden solo aquellos que se encuentran con la obra y que se hizo visible a través de la realización del collage. El collage finalmente nos permitió comprender que hay algo que no puede desprenderse del espectador/a al encontrarse con la obra de arte y son sus experiencias personales; estas experiencias también hablan de la forma como los y las estudiantes se relacionaron con la obra y cómo este encuentro les permitió cuestionar dentro de sí mismos aspectos personales que al final también dan cuenta de la obra de arte.

Figura 14. *Cuarto momento: Cierre y exposición de collages*

El collage es una manifestación del encuentro entre el espectador/a y la obra de arte. La imagen se presenta como el resultado final de una serie de relaciones que se dan gracias al acontecimiento de hallarse frente a la obra. Relacionarse con la obra, verla de cerca, establecer una conversación con sus compañeros y compañeras sobre sus interpretaciones, casi poder tocarla, posibilita que los y las estudiantes logren vivir un acontecimiento cercano y reflexivo, tanto con la obra de arte en sí misma como con sus vivencias y particularidades personales.

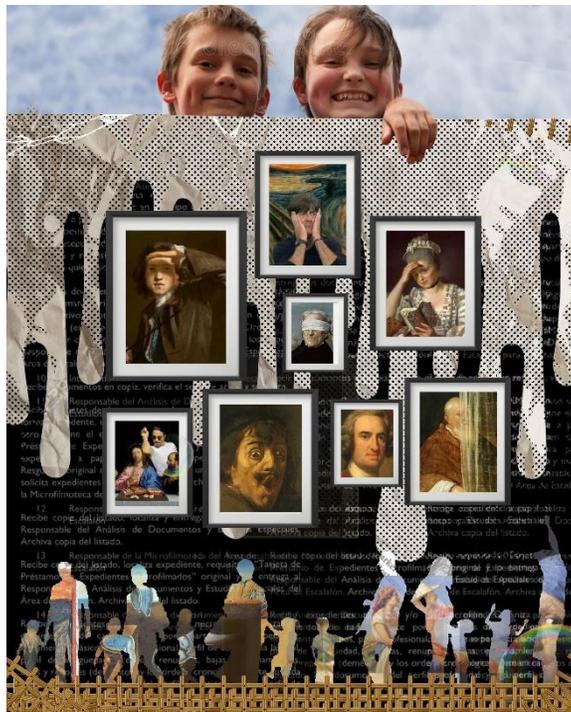
3.4. La narrativa visual: manifestación expandida del poder de los espectadores

En nuestra investigación sobre el encuentro entre el espectador, la obra de arte y la creación de narrativas visuales la atención por este último aspecto resultó de gran importancia para todos los participantes. En los talleres la creación permitió a los espectadores/as traducir su experiencia única con la obra en una nueva composición artística. Durante aquel tiempo fue claro que la apertura que cada uno ofreció a las obras de arte, a la palabra del otro, a los silencios, y en general, a todo lo acontecido en el espacio, configuró el ambiente propicio para favorecer la creación de distintas muestras de narrativa visual. Con todo, dedicamos este apartado para sugerir ideas sobre

las composiciones, tanto de los espectadores/as como nuestras, llevadas a cabo a lo largo de la investigación

Podemos decir que las narrativas visuales han dado forma a lo dicho, observado y realizado durante nuestra investigación. Ejemplo de ello es que, desde la concepción de este estudio, la pregunta por el espectador/a, la obra de arte y la creación de narrativas visuales tomó forma gracias al collage. Por ello realizamos en su momento algunas composiciones graficas en las que dimos cuenta de nuestras expectativas, sensaciones y reflexiones sobre lo que comenzaba a vislumbrarse.

Figura 15: *Collage I*, Eduar Vásquez, 2020.



En el caso de este collage digital (Figura 15) se recuperan distintos elementos que apuntan a la idea de un lugar de exposición artística en la que se disponen siluetas, rostros y tramas. La disposición de cada aspecto, más o menos ordenado, busca señalar ideas sobre: el potencial de los espectadores/as, el lugar aparente de estos en relación con las obras de arte y cómo estas últimas sugerían, de una forma más o menos paródica, la proyección de estar vivos ante la presencia de quienes las observan. Esta manifestación artística, vista con atención, puede dar cuenta también de

una narración en la que objetos y personajes apuntan en sentidos distintos de los que puede devenir un desenlace inesperado.

Figura 16: *Collage I*, Verónica Osorio Cardona, 2020



Esta dinámica creadora, que posteriormente se extendió al momento del taller, nos condujo a espectadores/as e investigadores a traducir lo visto, lo vivido y lo pensado por cada uno en una composición de características íntimas y singulares. Esta traducción de nuestra experiencia (Rancière, 2008) adquirió bajo la forma del collage la dimensión de una narrativa que nos identifica como actores nuestra propia historia.

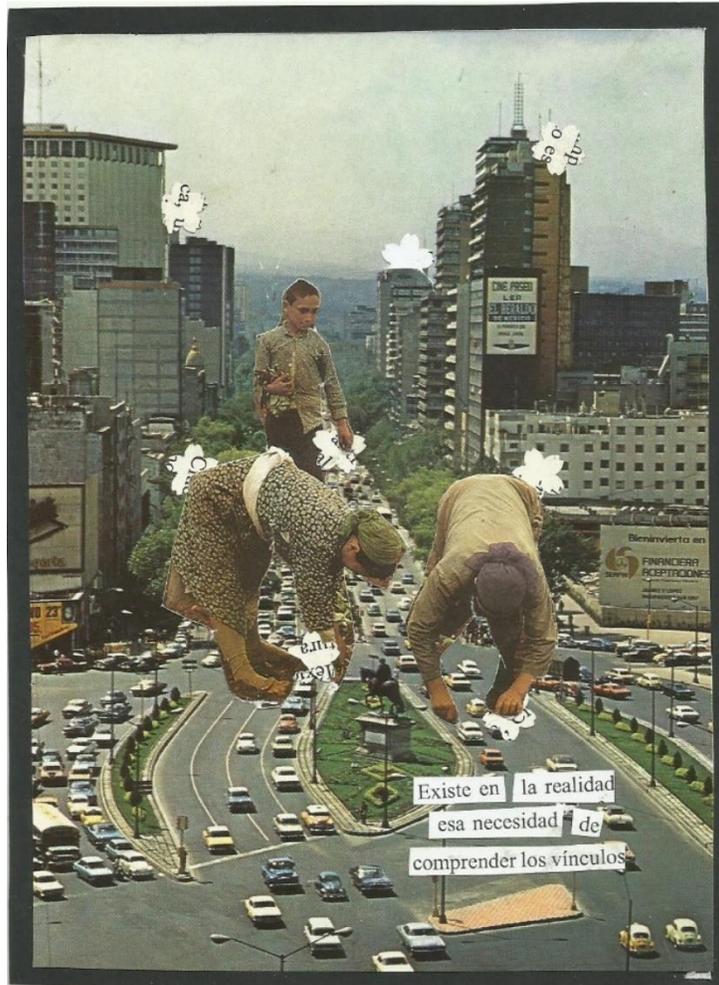
En este reconocimiento de lo creado podemos apreciar composiciones diversas de los distintos espectadores/as. Por ejemplo, es posible apreciar que estos recurrieron a imágenes asociadas a la naturaleza, al universo y al ser humano, específicamente a cuerpos desnudos, rostros, guerras, plantas y animales. Teniendo en cuenta las múltiples relaciones que podría establecer una imagen con un aparente sentido interpretativo es claro lo plural e inabarcable de estas narrativas. Siguiendo los planteamientos de Gell (2016), para quien las obras de arte suponen el resultado de la agencia del autor sobre la misma, resulta lógico comprender que los collages contienen la “huella materializada del acto creativo del artista” (p. 66). Por este motivo es congruente imaginar: que la espectadora que erigió su collage alrededor del trébol delata en ella la percepción que tiene sobre sí

misma; que quien tituló a su composición “El hombre en su realidad” expresa, entre otras cosas, la visión de sí mismo como ser humano en su propia realidad y que aquella espectadora que dispuso un collage con cuerpos desnudos y cuerpos cubiertos, en una dinámica de opuestos significativos, pone en evidencia su mirada sobre formas en las que el ser humano se ha relacionado con su propio cuerpo.

También es distinguible que las narrativas visuales construidas por cada espectador/a también poseen un cierto sentido de empoderamiento. Al reconocer los collages como fruto de las intenciones y reflexiones de cada uno de los espectadores/as es lógico imaginar que luego del encuentro que estos mantienen con la obra de arte se transforma su percepción del mundo y de las cosas. Esta idea resulta común a los postulados de Rancière (2008) y a Acaso (2012) en tanto podemos estimar la creación en tanto emancipación del espectador/a y como ejercicio posibilitador y regenerativo de sí. De este modo la dimensión que adquieren los collages es la de manifestaciones significativas de la vida personal de los espectadores/as con respecto al mundo en el que se encuentran y agencian.

Como investigadores, optamos por hacer parte de la creación de un collage como muestra del acontecimiento llevado a cabo con los espectadores/as-estudiantes. Nuestro proceso de creación se llevó a cabo gracias a las interacciones vividas en el aula de clase, no solo en nuestra relación personal con las obras de arte, sino también la interacción que tuvimos con los y las demás. Esta narrativa visual es una construcción en la que expresamos lo vivido con los espectadores/as y las obras de arte en el espacio escolar. Elaborado por nosotros, el collage es la huella que dejamos como investigadores luego de haber fluido en lo colectivo, en la conversación, en la mirada, en el gesto y en la creación (Figuras 17 y 18).

Figura 17: *Collage II*, Verónica Osorio Cardona, 2021



Así, la estela de imágenes que se superponen en esta composición habla de sentidos diversos en los que destacan imágenes como: lo inabarcable de aquello que ocurre entre el espectador/a y las obras de arte, lo íntimo y singular de cada aventura intelectual, el sentido comunitario que liga lo acontecido individualmente y la creación en tanto es una materialización del potencial del espectador/a. De esta manera el camino de nuestra investigación se presenta como una actividad de co-participación que se hace desde y para la creación.

Figura 18: *Collage II, Eduar Vásquez, 2021*



A continuación, presentaremos la recopilación de cada uno de los collages elaborados por los y las estudiantes en el Taller de encuentro con la obra de arte. Cada uno de ellos fueron realizados sobre una lámina de poliestireno expandido, y en él se utilizaron diversos materiales como recortes de enciclopedia, vinilos, hilos, stickers, colbón, tijeras, entre otros. Todos ellos propiciados a los y las estudiantes gracias al financiamiento del Centro de Investigaciones Educativas y Pedagógicas – CIEP.

Figura 19: *Collages de los/as espectadores/as-estudiantes*



Kelly Sucerquia



Cristóbal Bedoya.



Maicol Sabogal Gaviria.



Mariana Jaramillo



María Dayana



Dayana Carmona



Santiago Restrepo Zapata



David Taborda Zapata



Claudia Bonilla



Ximena Serna



Yedison Alexander Taborda

4. Puntos de fuga: a modo de conclusiones

Lo problematizado hasta ahora en nuestra investigación se ha desplegado, en esencia, en tres cuestiones importantes: el encuentro entre el espectador/a y la obra, el acontecer en el espacio y la creación de narrativas visuales. En cuanto a espectador/a y obra nos encontramos ante dos elementos complejos, distintos y complementarios en la medida en que se dificulta entender completamente a la obra sin el espectador/a o al espectador/a sin el influjo del arte y lo fecundo de su encuentro con este. Ha resultado llamativo que al problematizar el encuentro entre ambos surja de manera sintomática la idea del espacio, y es que, en los conversatorios, mediada la palabra, y luego en el taller, mediada la acción, se han manado indicios que hacen reconocible la importancia del espacio en tanto agente que incide en la sensibilidad de los espectadores/as en su encuentro con la obra de arte. Por su parte, la narrativa visual ha tomado su lugar al ser catalizador de la experiencia de cada espectador/a y le ha permitido a los mismos, bajo la forma de la imagen, narrar visualmente sus inquietudes.

Gracias a la óptica de distintos autores hemos observado que los movimientos de nuestra investigación operan en el plano de lo sensible, lo que nos ha permitido no desactivar lo complejo del encuentro al que hemos intentado dar lugar. Cuando se disponen el espectador/a, la obra de arte, el espacio y la creación de narrativas no hablamos de elementos disgregados en los que cada uno por su cuenta ejerce una determinada función ~~de manera consecutiva~~. Desde una óptica diametralmente distinta a esta idea colonizante percibimos que cada uno de estos elementos confluyen de manera envolvente y sutil, afectándose unos con otros. Por este motivo no resulta extraño pensar, por ejemplo, que la creación del collage es la manifestación del devenir creador que tiene lugar en el espectador/a gracias a su encuentro con el espacio y con la obra de arte.

Estas conclusiones conclusiones, aquello que de otro modo puede entenderse como posibles interpretaciones de los resultados de nuestra investigación son en este punto un modo de consideración de las formas y las fuerzas que han tenido lugar en este gran acontecimiento, con las tensiones y flujos de su devenir sensible. De esta manera, la disposición de aspectos como el encuentro entre el espectador/a y la obra, el acontecer en el espacio y las narrativas visuales es la forma de organizar en la linealidad del lenguaje aspectos que se anudan en un tejido de relaciones y cuya comprensión individual sería infructuosa dadas las fuerzas sensibles que fluyen entre ellas.

En nuestra investigación, considerar y problematizar el encuentro entre la obra de arte y el espectador/a nos conduce a reconocer que este acontecimiento está lleno de fuerzas complejas y

sensibles. Los movimientos que como investigadores hemos desplegado durante todo el proceso nos han acercado a un tipo de espectador/a, espacio y obra de arte concretos que nos permiten reflexionar sobre un acontecimiento cuyo valor singular nos hace semejantes a los otros en tanto dicha experiencia no se parece a ninguna otra. No en vano, mediadores de latitudes distintas a la nuestra coinciden en que, del encuentro entre el espectador/a y la obra de arte, surgen pistas que invitan a reflexionar sobre lo acontecido en lo íntimo de dicho encuentro. Resulta complejo describir de forma unívoca la experiencia sensible de los espectadores/as cuando habitan el espacio ante la obra de arte. Incluso para el mismo espectador/a puede resultar difícil describir, ya sea en palabras o imágenes, todas las fuerzas que componen su acontecimiento con la obra. Por este motivo convenimos en que lo que ocurre entre el espectador/a y la obra de arte es una aventura insospechada que muchas veces ni el mismo espectador/a logra comprender en toda su dimensión. Eventualmente, la traducción que hace el espectador/a de su aventura particular nos permite apreciar de forma más o menos próxima algo de lo que allí ha ocurrido y lo que surge en consecuencia.

Gracias a los indicios sugeridos por los espectadores/as durante el taller también podemos afirmar que el encuentro con la obra acontece desde lo individual y lo colectivo. De entrada, podemos advertir la consideración por lo personal e íntimo de cada encuentro, pero la disposición al diálogo con los demás y a la proximidad del acontecimiento de unos y otros nos hace pensar en una suerte de dinámica comunitaria. Aquí lo singular del encuentro es fundamental, pues es el criterio que después de todo hace comunes a todos los espectadores/as, máxime si estos ya comparten habitualmente determinadas dinámicas en su cotidianidad, como en nuestro caso se ha visto con el contexto escolar. Podemos afirmar, igualmente, que esta idea de lo colectivo del encuentro sirve para enriquecer lo global del acontecimiento ya que lo comunitario facilita la puesta en escena de saberes, ideas, opiniones, sentires y experiencias que de otro modo quedarían en lo oculto. A nuestro modo de ver, este sentido puede dar lugar al enriquecimiento y a lo posibilitador pues en la puesta en común de lo múltiple se da a luz a nuevas y heterogéneas formas de creación.

A propósito del lugar de la imagen, podemos asentir en la idea de que el encuentro entre el espectador/a y la obra de arte se manifiesta, entre otras cosas, en gestos, palabras y creaciones. En esta investigación, que como lo comentamos antes problematiza la experiencia de encuentro del espectador/a y obra para la creación de narrativas visuales, logramos dar relieve a las actitudes y voces que nacen de la interacción con la obra de arte, con el espacio y con otros espectadores/as.

De igual manera, dado que el collage no fue un resultado espontáneo sino un fruto del encuentro podemos convenir en que el ejercicio de creación es, por extensión, parte del encuentro con la obra de arte. Dicho sea de paso, aquel devenir creador nos permite apreciar incluso la capacidad de agencia de la obra de arte del espectador/a.

Ahora bien, es necesario destacar que durante el despliegue de nuestra investigación el espacio se convirtió en un elemento central cuya agencia sutil potenció el encuentro del espectador/a con la obra de arte. Esto tiene sentido al pensar que el espacio no es un elemento accesorio en el encuentro entre el espectador/a y la obra de arte. Gracias al desarrollo de los conversatorios la noción del espacio empieza a configurarse en un elemento sutil y sugerente. Luego, desde la óptica del taller el espacio se revela en un elemento que afecta globalmente al espectador/a. Lo fundamental y lo complejo en todo esto no está en la enunciación de la importancia del espacio sino en poder apreciarlo, ya que, al ser un aspecto tan presente y evidente a todos, es habitual que sea desapercibido. En nuestra investigación, la potencia del espacio expositivo radica en su posibilidad de acompañar –sumarse a– la capacidad de agencia de la obra.

Paralelamente, al posar la mirada sobre el espectador/a en su relación con el espacio debemos destacar la capacidad de agencia de este último sobre el primero. Cuando enunciamos anteriormente que la materialidad incide en el espectador/a es porque entendemos que los elementos que hay en el espacio, así como su disposición en el mismo, ejercen de forma tácita una serie de formas de habitar y de encontrarse. Gracias a esto se entiende que las dinámicas sugeridas por el espacio que habitualmente es el aula de clase dislocan por momentos la figura del espectador/a a la del estudiante, y viceversa, en el acontecimiento con la obra de arte. Se comprende entonces que el espacio del aula, en su composición física y simbólica, configura un índice para los espectadores/as que singulariza su encuentro.

Supongamos ahora que, si hubiese que posar la mirada sobre lo fecundo, lo que nace, lo que se crea, debiéramos dirigirnos al ejercicio de creación de una narrativa visual llevado a cabo en nuestra investigación. Estas construcciones son en cierto sentido la extensión del encuentro entre obra y espectador/a, pero con un valor diferencial que redimensiona el lugar de este último. Al observar el devenir del taller se pone en evidencia que el encuentro con la obra de arte no es solo un punto de llegada. Cuando el espectador/a reconduce su experiencia particular con la obra de arte y la encamina en un sentido creador es posible entender que la idea del encuentro es un punto de tránsito, un punto de fuga que pone en movimiento el flujo de distintas fuerzas. En nuestra

investigación los collages constituyen, en un sentido estético y narrativo, la forma que adopta dicha fuerza, una manifestación de los sentidos encarnados de los espectadores/as que recrean su aventura singular.

En último término podemos afirmar que gracias a esta investigación es posible avivar la atención por las posibilidades del encuentro entre espectador/a con la obra de arte y por la consideración de la imagen en el espacio escolar. Entender que lo potente del encuentro, en aras de la creación de una narrativa visual, es lo diverso del acontecimiento en cada espectador/a resulta ser la estimación necesaria para reconocer que la imagen en la escuela es un asunto indispensable en la formación de estudiantes sensibles. De esta manera nuestra investigación pone de manifiesto que la obra de arte visual tiene un sentido detonante que permite a los espectadores/as desplegar su potencia creadora.

Referencias

- Acaso, M. (2012). *Pedagogías invisibles: el espacio del aula como discurso*. Los libros de la Catarata.
- Alcaráz, M. J. (2006). *La teoría del arte de Arthur Danto: de los objetos indiscernibles a los significados encarnados* [Tesis doctoral, Universidad de Murcia].
- Gell, A. (1998). *Arte y agencia: una teoría antropológica*. Ediciones SB.
- Balenciaga, J. (2006). La metáfora del encuentro: epistemología de una psicología fenomenológica. *Observaciones filosóficas* (2), 1-14.
- Belén, P. (2019). Arte y conocimiento. La dimensión epistémica del proceso artístico en la contemporaneidad. *Humanidades* 9(2), 1-16.
- Cañaveral, S. (2016). La investigación-creación en el contexto de la formación doctoral en diseño y creación en Colombia. *Revista de investigación, desarrollo e innovación*, 7(1), 49-61.
- De Azúa, F (1995). *Diccionario de las Artes*. Planeta.
- Daza, S. L. (2009). Investigación - creación un acercamiento a la investigación en las artes. *Horizontes Pedagógicos*, 11 (1). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4892970>
- Deleuze, G. & Pardo, J (Trad). (1995). *Conversaciones*. Pre-Textos.
- Díaz, M. (2019). ¿Qué es eso que se llama pedagogía? *Pedagogía y Saberes*, (50), 11–28.
- Everaert-Desmedt, N. (2009, abril). *La participación del espectador en el arte contemporáneo*. Presentado en Segundas Jornadas Internacionales Peirceanas, Mérida. https://nicole-everaert-semio.be/PDF/esp/participacion_espect.pdf
- Farina, C. (2005). *Arte, cuerpo y subjetividad: estética de la formación y pedagogía de las afecciones* [Tesis doctoral, Universidad de Barcelona].
- Flores, J. (2018). Definición, funciones y papel del espectador frente a la obra creativa. *Anagramas-Rumbos y sentidos de la comunicación*, 17(33), 129–151. <https://doi.org/10.22395/angr.v17n33a6>
- Frigerio, G., & Diker, G. (2007). *Educación: (sobre)impresiones estéticas*. Ediciones Del Estante.
- Galeano, M. (2012). *Estrategias de Investigación Social Cualitativa: El giro en la mirada*. La Carreta Editores.
- Gil, J., y (Trad) Tamayo, C. V. (2011). ¿Qué es ver? por José Gil. *Estudios de filosofía*, (44), 205-218.
- Guzmán, M, N. (2015). El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales de Julio Amador Bech. *Sociológica México*, (71), 281-290.

- Hernández, J. (2016). Museísmo pedagógico, contexto y ciudadanía. *Ediciones Universidad de Salamanca*, 22. <http://dx.doi.org/10.14201/aula201622159172>
- Hernández, F., y Revelles, B. (2019). La perspectiva post-cualitativa en la investigación educativa: genealogía, movimientos, posibilidades y tensiones. *Educatio Siglo XXI*, 37(2), 21-48.
- Howes, D. (2014). El creciente campo de los estudios sensoriales. *Revista latinoamericana de estudios sobre cuerpos, emociones y sociedad*, (15), 10-26.
- Jímenez, M. (2015). *Museísmo pedagógico* [Tesis de maestría, Universidad de Salamanca].
- Lammers Pérez, G. A. (2015). *Los espectadores ante la obra de Luis Camnitzer* [Tesis de maestría, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente].
- Larrosa, J. (2009). *Experiencia (y alteridad) en educación*. Homo Sapiens.
- Manning, E. (2019). Propositiones para la Investigación-Creación. *Corpo Grañas Estudios Críticos De Y Desde Los Cuerpos*, 6(6), 79-87. <https://doi.org/10.14483/25909398.14229>
- Martínez, E; Madrid, J y Cortés, D. (2018). Propuesta de aplicación virtual de la técnica collage en un grupo de enfoque, con el propósito de disminuir el ausentismo, el tiempo y los costos que implica hacerlo de forma presencial. *Cuestión de Diseño*, 7(9), 19-34.
- Montenegro, O. C., (2014). Arte y experiencia estética: John Dewey. *Revista Nodo*, 9 (17), 95-105. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5646238>
- Moreno, C. (2012). Logos/Collage. Ensayo sobre el espacio neutro y el arte de lo inverosímil. *Fedro*, (11), 27-55.
- Muñoz, M, A. (2013). El collage: un juego visual poético. *Casa del Tiempo*, 6 (65), 75-78.
- Pardo, J. L. (1991). *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*. Serbal.
- Peters, T. (2019). ¿Qué es la mediación artística? Un estado del arte de un debate en curso. *Córima*, 4(6). <https://doi.org/10.32870/cor.a4n6.7134>
- Jaar, A., Huberman, G., Pollock, G., Rancière, J. Schweizer, N. & Valdés, A. (2008). *La política de las imágenes*. Metales Pesados.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.
- Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Prometeo.
- Rozo Parra, O. (2015). El arte: una ventana didáctica. *Hallazgos*, 24, 89-106. <http://dx.doi.org/10.15332/s1794-3841.2015.0024.05>

Saboyá, L; Valle, M. (2017). *Pedagogía museística: reflexión sobre el lenguaje pedagógico como herramienta del comunicador educativo desde las experiencias en la Casa Museo Quinta de Bolívar* [Tesis de grado, Universidad Pedagógica Nacional].

Spentsas, A. (2017). Siendo espectador (II). La experiencia del espectador como forma de participación no reglada. *Telón de fondo*, (25), 204-220.

Valencia-Tobón, A. (2019). La creación como una forma de investigación (?). *Revista Universidad EAFIT*, 54(174), 82-83. <https://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/revista-universidad-eafit/article/view/6083>

Vásquez, I. (2015). La interactividad como arte. *ICONO*, 13(1), 270-293.

Vicente, E. (1961). *New Collages*. Gruenebaum Gallery.

Zunzunegui, S (1990). *Metamorfosis de la mirada: el museo como espacio del sentido*. Alfaro.