

Imágenes de despertar Los grabados de José Antonio Suárez Londoño (1997-2006)

Awaken images
José Antonio Suárez Londoño's etchings
1997 - 2006

*Por: Orlando Martínez Vesga
Docente Universidad del Cauca*

*Cada cual ganaría al censar ese herbario íntimo del fondo del
inconsciente, donde las fuerzas suaves y lentas de nuestra
vida encuentran modelos de continuidad y de
perseverancia¹.*

Resumen

Este texto se refiere a los grabados de José Antonio Suárez Londoño producidos desde 1997 hasta el año 2006. Una breve introducción sobre la obra previa del artista en el campo del grabado al aguafuerte da paso a algunos comentarios puntuales sobre las imágenes del periodo escogido. Se destaca el dominio del oficio que conduce a la libertad en el manejo de los procedimientos técnicos y que se refleja en la riqueza visual de la obra. Finalmente, un comentario sobre el taller de grabado que ha dictado el artista en diversas ciudades del país permite un acercamiento a sus procedimientos de trabajo.

Palabras clave: grabado, imágenes, palabras, pequeños formatos, procedimientos gráficos, fragmentos de texto

¹Gaston Bachelard, *El derecho de soñar*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 84

Abstract

This text deals about José Antonio Suárez Londoño's etchings produced from 1997 to 2006. A brief introduction about artist's previous etching work gets to some detailed comments on chosen period images. It stands out work mastery which leads to freedom in technical procedures handling, reflected on work's visual wealth. Finally, a comment about etching workshop, given by the artist in several Colombian cities, lets us approach to his work methods.

Key words: Etching, images, words, small formats, graphic procedures, text fragments.

En los grabados de José Antonio Suárez Londoño se pueden apreciar algunas de las características fundamentales de su obra: se trata de un trabajo que está en proceso de construcción, que se desarrolla de manera constante, día a día, como la escritura de un diario íntimo. Los aguafuertes del artista conservan la calidad y la riqueza visual de sus dibujos en otras técnicas y además tienen la virtud de ser un *corpus* de obras que corresponde a casi treinta años de su producción².

Sus planchas son pequeños resúmenes de sus experiencias cotidianas y sus búsquedas constantes. En ellas podemos advertir los cambios formales que han ocurrido en el trabajo del artista: los tratamientos más o menos controlados de las primeras pruebas que realizó mientras era estudiante de la Escuela Superior de Artes Visuales, en Ginebra, entre 1979 y 1984, contrastan con los resultados refinados y sutiles de los grabados más recientes; la escritura está integrada con el dibujo, al comienzo para registrar los procedimientos técnicos, después a manera de títulos de las obras y más recientemente como otro elemento dentro del espacio de la figura; los referentes de la literatura, la historia del arte y los márgenes del arte son constantes.

Este texto se refiere a algunos grabados de Suárez producidos desde 1996 hasta el año 2006³. En este periodo se destaca el dominio del oficio que conduce a la libertad en el manejo de los procedimientos técnicos y un nivel elevado de complejidad y sofisticación en las

²Una de las dificultades cuando se revisa la obra de Suárez consiste en la selección de un conjunto de obras que sean representativas de su trabajo. Su producción es tan amplia que uno termina perdiéndose en un universo infinito de pequeñas grandes obras: pequeñas por los formatos y grandes por su riqueza técnica, plástica y temática.

³Un estudio sobre los grabados de José Antonio Suárez previos al año 1996 se encuentra en: Orlando Martínez Vesga, *Confidencias para los ojos*, Bogotá, Unibiblos, 2004.

composiciones. La naturaleza misma de la técnica del aguafuerte que implica un hacer lento, meticuloso y planeado ofrece una oportunidad invaluable para seguir el proceso de construcción de las imágenes.

Dibujar para aprender el mundo

La estrategia que Suárez utiliza para estudiar y aprender el mundo es la elaboración de inventarios. Se ilustra haciendo registros minuciosos de lo que le interesa y los incluye en sus dibujos: párrafos escritos, fechas, palabras, fotografías del periódico, cuentos, signos o manchas se filtran a través de su mirada que reduce o amplía cada motivo. Los grandes monumentos de esculturas ecuestres se acomodan en los mismos formatos en los que dibuja los temas microscópicos que tanto le interesan.

El cambio en las proporciones implica un trabajo de observación aguda y una reflexión profunda sobre los temas que escoge. Suárez es minucioso en los detalles y cuidadoso en la construcción de las pequeñas creaciones que representa, sus propuestas visuales son acontecimientos que parecen casuales, encuentros de mundos tan dispares como el de lo real y lo imaginario. Los inventarios que hace de su entorno, hay que decirlo, están escritos con buena letra: perros, lobos, pájaros, conejos, árboles, objetos, figuras y otras cosas así, además de palabras de escritura, se reconocen en sus planchas.



(168), 1998

Un grabado de 1998 (168)⁴ es un buen ejemplo de los inventarios que elabora Suárez. Se compone de dos planchas de 5 X 15 cm., dispuestas una debajo de la otra para conformar un rectángulo de 10 cm. de alto por 15 cm. de base. En el centro de la composición se encuentra un recuadro pequeño (1 X 3 cm.), dibujado con doble línea entre las dos planchas. En esta casilla aparecen dos palabras, escritas con letras mayúsculas, una de ellas en sentido inverso de lectura, el texto dice *Mientras tanto*. A partir del rectángulo que contiene las palabras se desarrolla de manera simétrica una composición con figuras humanas, animales y formas vegetales. A primera vista la imagen se nos presenta como una textura visual compleja y cuando nos detenemos a contemplarla descubrimos la riqueza de sus detalles.

En la composición se repiten algunos patrones formales que se acumulan y sugieren una organización pensada y caprichosa a la vez. La rigidez de la simetría se ha superado mediante la introducción de variaciones sutiles en las posiciones y las formas de las figuras. Los cuerpos de animales y humanos han sido caracterizados de tal forma que podemos reconocer su género o su especie: pájaros, lobos, perros, ciervos, culebras, hombres y mujeres se mezclan con ramas, de varias clases. A veces, estas ramas llenan los espacios entre las figuras y otras veces son los cuernos de los ciervos que se confunden entre la proliferación de detalles que hay en el conjunto. Lo mismo ocurre con las culebras que se camuflan dentro de los cuerpos de los animales o se confunden con sus colas y sus lenguas, adoptando formas inesperadas que envuelven las figuras.



(98), 1994



(101), 1994



(129), 1996

⁴Las cifras entre paréntesis se refieren a la numeración que Suárez adoptó para sus grabados desde 1996. Ese año, el Banco de la República le encargó al artista copias de toda su producción en el campo del aguafuerte. El resultado fue un conjunto de 129 grabados, fechados entre 1979 y 1996 y marcados del número 1 al 129. Ver: Orlando Martínez Vesga, *op. cit.* p. 24 (la publicación incluye un anexo visual). Después de 1996 Suárez ha seguido numerando sus grabados. En lo que sigue se utilizarán el número (entre paréntesis) y el año para identificar las obras.

La expresión *mientras tanto*, que se encuentra en varios grabados, se utiliza popularmente para referirse a lo que ocurre durante el tiempo en el que se espera algo y simultáneamente se hace una cosa distinta. Suárez incluye estas palabras precisamente en los grabados que dibuja mientras transcurren los procesos de mordido de otras planchas en el ácido. Esta expresión aparece por primera vez en un grabado de 1994 (98), a manera de título de la imagen, en otra plancha del mismo año, (101) y en una de 1996 (129).

En estos grabados se pueden reconocer ciertas características que son constantes en las composiciones que llevan esta frase, por ejemplo, la saturación del espacio que se llena hasta los bordes con toda clase de figuras; la libertad de trazar los dibujos y las palabras sin tener en cuenta la parte superior o la inferior, la izquierda o la derecha, probablemente rotando el soporte mientras se dibuja, como si el artista estuviera escribiendo y dibujando inconscientemente un discurso que no tiene principio ni fin.

*Politically correct*⁵

En los grabados de José Antonio Suárez hay dos tiempos de lectura bien definidos: el primero tiene que ver con la aproximación inicial a la obra y el reconocimiento de ciertas situaciones o mensajes escritos. En el segundo, aparece el desconcierto y el juego, porque los personajes están fuera de lugar mientras las palabras sugieren múltiples asociaciones que desplazan los sentidos. Este desplazamiento es un estado indefinible, de anarquía, en el cual no hay valores, pues se pierde la noción de lo que es *políticamente correcto*.

Según Italo Calvino, el loco, el juglar o el poeta ejercen la función de trastocar o ridiculizar los valores en los cuales se basa el dominio de quien tiene el poder, pues ellos demuestran...*que toda línea recta*

⁵El concepto *politically correct* usualmente define un fenómeno lingüístico pero a veces incorpora ideología política o comportamiento público, suele tener un significado peyorativo o irónico. Aplicado al lenguaje, es aquel que está de acuerdo con las normas sociales de corrección de actitud y pensamiento. Su uso tiene que ver con la intención de no ofender a ningún colectivo. Es una expresión ambigua por la dificultad que supone llegar a un acuerdo en cuanto a lo que está bien o está mal. Suárez suele incluir en sus obras esta clase de términos que tienen múltiples significados, ocultan contradicciones y sugieren lecturas diversas, a veces opuestas. La expresión aparece en una libreta de dibujo del año 1997 (martes 18 de febrero), propiedad de José Antonio Suárez, ver: José Antonio Suárez Londoño, *Obra sobre papel*, 1ra ed. Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT, 1999, p. 70. Sobre la definición del concepto y su traducción española ver:

http://wikipedia.org/wiki/Lenguaje.pol%C3%ADticamente_correcto.

*esconde un reverso torcido, todo producto terminado un desbarajuste de pedazos que no concuerdan, todo discurso seguido un bla, bla, bla*⁶. Las planchas de Suárez son pequeños escenarios donde se encuentran ideas opuestas y contradicciones visuales. En el orden y la medida de su propuesta se esconde la burla pero también la denuncia. Lo gracioso y el juego se confunden con lo austero y lo exacto. La línea es accidental y controlada, los textos son espontáneos y punzantes.



(189), 2001.

Un *intaglio* del año 2001 (189), es apropiado para señalar los aspectos que se han sugerido. El grabado mide 6 cm. de lado, sobre su superficie podemos reconocer en altorrelieve seis figuras humanas masculinas, de diversos tamaños, vistas de frente, dispuestas en dos filas de tres, una sobre la otra. El segundo cuerpo de la fila superior se ha dispuesto con la cabeza hacia abajo. Cerca de cada personaje hay un agujero, hecho con un cautín que ha quemado el papel desde atrás, dejando una forma circular con los bordes incinerados, que se proyecta sobre la superficie de la estampa.

La blancura y la limpieza del papel contrastan con la agresión de las perforaciones adyacentes a los volúmenes de los cuerpos que flotan sobre la superficie. Estos orificios son huellas amenazantes, Suárez se vale de la mínima intervención que se puede hacer sobre una plancha de grabado: el relieve, conjugado con un recurso simple: una marca quemada, un punto, para evocar el atentado, la tortura, la masacre, la muerte, lo inaceptable, lo que no debería ser nombrado. *No se puede deslindar a José Antonio Suárez de su región natal ni del momento histórico que le tocó vivir... Sus dibujos, como un programa iconográfico, captan sutilmente la mella que causa en su espíritu sensible la envilecida situación de su región natal y del país*⁷.

⁶Italo Calvino, *El castillo de los destinos cruzados*, Barcelona, Siruela, p. 86-87

⁷Beatriz González, *José Antonio Suárez. Un asunto Privado*, Bogotá, Ediciones Taller Arte Dos Gráfico, 2000, p. 27, 28

La técnica y la imagen

El rasguño y la imperfección de la plancha tienen lugar en los grabados de Suárez, se articulan con su dibujo detallado y su escritura minuciosa para conformar lo que él quiere decir. La técnica propicia el espacio para lograr el equilibrio, es decir, el encuentro entre su intervención sobre la plancha con un dibujo preciso y el lenguaje espontáneo del metal. La primera prueba de estado que hace el artista apenas es una insinuación del dibujo que deja ver lo que la lámina de cobre guarda en sí misma. Entonces asoman los trazos iniciales de la composición que planea, los elementos dibujados se confunden con toda clase de accidentes.

Cuando llega la hora de tomar decisiones Suárez se abstiene de eliminar las marcas irregulares y las manchas que son producto de los accidentes en la mordida. Las señales del oficio, esos signos propios que oculta la plancha en bruto y los accidentes del proceso se integran con el trazo de los dibujos y las palabras en un diálogo que termina en un acuerdo: las imágenes grabadas de Suárez surgen naturalmente sobre la lámina de metal, parece que el artista nunca las hizo, que se las encontró allí, es como si las líneas y las letras ya hubieran estado en el cobre pues se articulan con las manchas y los rasguños de la plancha en un acuerdo inquietante. Nada se ha impuesto, todo está en el lugar y la intensidad correctos.

Hay en el trabajo de Suárez algo de medida y algo de azar. Lo primero tiene que ver con la técnica de grabado en metal que demanda cierto grado de control y de saber; lo segundo se incluye por parte del artista que se niega a racionalizar y dominar todos los procedimientos, dejando siempre un espacio para lo fortuito. Los accidentes, unas veces más y otras menos felices, se van acumulando durante los procesos. Hay artistas que hacen de la técnica un método, una especie de receta que conduce a unos resultados predeterminados. Parece que a Suárez no le interesa dominar el procedimiento hasta el punto de volverse su esclavo, reconoce el valor de la experiencia pero siempre trata de mantenerse en el límite y él mismo se asombra con cada nuevo resultado. Por eso sus grabados guardan el secreto de lo espontáneo, la naturalidad que sentimos ante sus imágenes es la consecuencia de un proceder sin pretensiones.

Antes de los resultados que conocemos de los grabados suelen haber varias copias de prueba. Las pruebas de estado que hacen los grabadores son impresiones que se realizan mientras se graba la plancha, para vigilar el proceso del trabajo. Estas copias registran los

cambios que ocurren en la imagen antes de llegar a un resultado definitivo, por ello tienen un valor especial al estudiar la obra de un artista pues permiten seguir, paso a paso, las decisiones de agregar u omitir elementos, contrastes, detalles que conforman la composición. Vale la pena revisar un conjunto de seis copias de estado de un grabado de 2001 (180) para tratar de seguir el recorrido del artista en su proceso creativo, a partir de los cambios que se aprecian en las imágenes y de los apuntes que las acompañan en los márgenes del papel.



(180), 2000 Prueba de estado (I)

En el primer estado (I)⁸ hay muchos detalles, la imagen está construida con trazos que sugieren los contornos y se reconocen tramas de líneas. Podemos identificar un personaje desnudo que sostiene un elemento redondo en el cual se insertan sus manos y la mitad de sus antebrazos, este elemento cubre su abdomen y la parte superior de sus piernas. De sus pies se desprenden unas formas onduladas que se proyectan por detrás del personaje, hacia arriba, y llenan casi todo el fondo de la imagen. En la parte inferior identificamos una cadena bajo los pies de la figura. En el fondo vemos los puntos y las manchas aleatorias que ya estaban en la plancha antes de comenzar el grabado o que se produjeron, por accidente, durante la primera mordida en el ácido nítrico. Un apunte escrito en el margen de esta copia nos sugiere algunas pistas sobre lo que se propone el artista, *dejar la cadena TAL CUAL oscurecer todo el fondo tapar la cara*⁹.

⁸Los números romanos entre paréntesis se refieren a las seis copias de prueba de este grabado, (180), 2000. Estas pruebas de estado son propiedad de José Antonio Suárez

⁹El texto se ha tomado de los márgenes de la primera prueba de estado del grabado en cuestión, la transcripción se mantiene según aparece en el original. En adelante se citará solo el número de la prueba.



(180), 2000 Prueba de estado (II)

En el segundo estado (II) los detalles de la cara de la figura han sido cubiertos con una mancha oscura, la textura de líneas onduladas en el fondo prácticamente ha desaparecido. Un nuevo apunte escrito en el margen de la copia nos indica que esas formas extrañas detrás del personaje eran llamas y que se van a mezclar con el fondo. Podemos reconocer nuevos accidentes, puntos y pequeñas manchas, que aparecen sobre la figura y sobre los contornos que se conservan claros. En el margen se encuentra la siguiente inscripción: *oscurecer las llamas hasta el fondo*¹⁰



(180) 2000 Prueba de estado (III)



(180) 2000 Prueba de estado (IV)

En el tercer estado (III), las llamas que salían de los pies del personaje cubren todo el fondo. La cadena ha desaparecido. La figura resalta contundente, en el centro del grabado. En el margen del papel se sugiere que va a aparecer una sombra sobre las piernas del personaje y se indica la decisión de incluir un nuevo elemento en la imagen: *pescadito muy detallado entre las manos: ASI*¹¹. En el cuarto estado (IV) la sombra sobre las piernas separa el elemento redondo del cuerpo

¹⁰Segunda prueba de estado.

¹¹Tercera prueba de estado.

y sugiere que hay cierto espacio debajo. El pescado, trazado con un dibujo minucioso, conecta los brazos haciendo que extrañemos menos las manos de la figura que están ocultas. Esta vez no se escribe nota alguna sobre los bordes del papel.

En la quinta prueba de estado (V) el pescado se puede ver más luminoso pues, como se anota en el margen, ha sido bruñido para aclarar la textura, tal vez para evitar que se relacione con el fondo oscuro detrás de la figura. En el estado definitivo (VI), se ha agregado una sombra en el contorno del pescado y se ha insistido en el fondo. El ejercicio completo nos sugiere la actitud con la que se acerca el artista a las técnicas de grabado.

Suárez trabaja en cada plancha combinando la variedad de recursos que ha aprendido del aguafuerte pero también explorando y registrando nuevas posibilidades. Su trabajo no se podría mandar a hacer el un taller comercial porque se va construyendo durante los mismos procesos. *El control y el azar de los procesos de mordido, la sutileza de las texturas de líneas tramadas y los accidentes de la plancha, la delicadeza de los intaglios y el relieve de los surcos de tinta estampados sobre el papel, todos son recursos propios del grabado en metal, que Suárez manipula de muchas maneras. En sus aguafuertes sobresale el carácter experimental de su trabajo*¹²



(180) 2000 Prueba de estado (V)



(180) 2000 Prueba de estado (VI)

El taller de grabado

El Banco de la República adquirió los grabados de Suárez en 1996. Desde el año siguiente inició una serie de exposiciones de la obra gráfica del artista por sus distintas sedes en el país. Ese mismo año, invitado por el Museo de Arte Moderno de Bucaramanga, Suárez realizó el primer

¹²Orlando Martínez Vesga, *op. cit.*, p. 60

taller de grabado en esa ciudad. Desde entonces el artista ha visitado diversas ciudades para enseñar la técnica del aguafuerte, con el mismo espíritu que siempre está presente en su trabajo, integrándose a un espacio compartido con personas que pueden o no tener conocimientos previos sobre el grabado.

En el taller se hacen los procedimientos que se acostumbran en la técnica del aguafuerte como la preparación de los bordes y la superficie de la plancha de cobre, la aplicación de los barnices o el ahumado y después se realizan algunos ejercicios básicos de dibujo con los cuales el artista indica a los participantes la manera de construir la imagen sobre la matriz. Por medio de indicaciones sencillas quienes participan en el curso *aprenden a hablar* con la plancha de cobre para dibujar sobre ella con las *maneras de hacer* propias del grabado¹³.

No se trata de un taller profundo sobre la técnica sino más bien de un curso de introducción al aguafuerte en el que el artista comparte sus experiencias. Suárez presenta una serie de pasos que se deben seguir para elaborar un grabado, de acuerdo con su propia manera de trabajar y comparte con los asistentes la búsqueda de una imagen susceptible de ser llevada a la plancha y su proceso de dibujo y mordida en el ácido nítrico. La técnica se presenta de una manera llana, pero conservando el encanto de lo que no se puede controlar completamente, es decir, la presencia de accidentes en el proceso de mordido que el artista no considera problemas sino recursos que se deben aprovechar. Estos accidentes a menudo se integran en su trabajo y hacen parte de esa imagen especial que se encuentra en sus grabados al aguafuerte, en la que es difícil distinguir entre lo acabado, y lo inconcluso, lo sutil y lo tosco, lo elaborado y lo espontáneo.

En los últimos talleres Suárez ha trabajado él mismo en una plancha durante los tres días que dura el curso de grabado. De esta manera participa con el grupo en la exploración de la técnica y señala las indicaciones sobre su propia experiencia de hacer un grabado. La oportunidad de ver cómo se construyen sus imágenes, el manejo técnico que hace el artista y el desarrollo de la composición del dibujo sobre la plancha de cobre se complementan con las enseñanzas del taller. En estos grabados se encuentran algunos temas tomados de los lugares donde fueron realizados. Es pertinente reflexionar sobre la naturaleza de algunas de esas referencias que se confunden con el repertorio de

¹³La información sobre los talleres de grabado que ha realizado el artista se apoya en la experiencia del autor como participante en dos de ellos: Pamplona, noviembre de 2005 y Popayán, Noviembre de 2006.

recursos visuales que maneja el artista porque de esta manera se puede aprender más sobre sus intereses y sus motivaciones.

El mismo se ha referido al trabajo que ha hecho durante sus viajes: *Me interesaba reproducir el ambiente más que nada, la gente muy amablemente me mostraba los sitios turísticos. Un coliseo deportivo, por ejemplo. Yo muy amablemente les decía: 'no, gracias'. A mi me interesaba más ese puesto de frutas, esa tienda, cosas muy diferentes a las que la gente me decía que era lo bonito*¹⁴.

En la selección que hace Suárez de los motivos que dibuja en sus viajes se reconoce su atracción hacia lo vernáculo, sin embargo, vale la pena señalar la experiencia del artista para hacer que esos motivos entren en sus composiciones despojados de su carácter local y reconocible. Toma como pretexto un personaje y construye alrededor una historia en la que se tejen las motivaciones que encuentra casualmente: un relato de un milagro, una fotografía del periódico, una vendedora, un perro de la calle, una dedicatoria. Usualmente, el nombre del lugar se incluye como unas letras dispersas, de diferente tipo y tamaño, que flotan entre las figuras y los accidentes de la plancha. El taller de grabado se ha llevado a cabo en Pereira, Medellín, Bogotá, Pamplona y Popayán.

Pamplona



En noviembre del año 2005 la Universidad de Pamplona invitó a Suárez para que dictara el taller de grabado en torno a un encuentro en el que se compartían experiencias en el campo de la formación en artes, organizado por la Facultad de Artes y Humanidades. El taller contó con la participación de doce personas.

¹⁴Entrevista con Carlos Patiño, "Así vio José Antonio Suárez a Colombia, este país es una belleza", *El Mundo*, Medellín, 19 de septiembre de 1990

Popayán



En noviembre del año 2006 la Universidad del Cauca y el Banco de la República de Popayán invitaron al artista para que realizara el taller de grabado en las instalaciones de la Facultad de Artes. El curso se programó después de la exposición de los grabados del artista que se había hecho en la sede del banco. En el taller participaron dieciocho personas.

Conclusión

Contemplar el trabajo de Suárez es asistir a una función donde están presentes las formas, los creadores y las maneras de hacer en las que él cree. Las variantes de los temas que siempre ha tratado, las figuras y las palabras que recoge de su entorno y se mueven en el espacio de sus planchas, conjugándose una y otra vez, se nos presentan en infinitas combinaciones, como las que se pueden hacer con el lenguaje, y nunca se repiten las ideas.

El arte de Suárez es un arte de ideas, un arte de escribir dibujando y dibujar escribiendo, combinando unos caracteres ideográficos que no agotan sus recursos y además incorporando otras nuevas formas que siempre aparecen de manera natural en esa cadena infinita de apuntes y referentes que es su obra. Según Gastón Bachelard el grabado es un poema que nos recuerda el trabajo. *Esa conciencia de la mano que trabaja renace en nosotros con una participación en el oficio de grabador. El grabado no se contempla, se reacciona, nos aporta*

*imágenes de despertar*¹⁵. En los grabados de Suárez se encuentra la actitud de mirar con sagacidad su entorno, escudriñando cada cosa, aprendiendo de cada experiencia. Su mirada perspicaz selecciona lo que para los otros se ha vuelto cotidiano, aquellos aspectos del mundo que hemos desatendido por efecto de la costumbre.

Bibliografía

- Abad Faciolince, Héctor (1984) "Dibujos que recobran la palabra", *El Espectador, Magazín Dominical* No. 587, Bogotá, julio 31.
- Aguilar, José Hernán (1992) "Presentación", en catálogo de la exposición *Ante América*, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango.
- Aguirre, Doris Helena (1993) "Testimonio de creación", *El Mundo, Imaginario*, Medellín septiembre 4.
- Aguirre Jaramillo, Lina María (1993) "Las rayitas del talento", *El Colombiano*, Medellín, octubre 12.
- Bachelard, Gaston (1994) *El derecho de soñar*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica,
- Calvino, Italo (1995) *El castillo de los destinos cruzados*, Barcelona, Editorial Siruela.
- Cerón, Jaime (1999) "Cruces sobre puntos", en catálogo de la exposición *Puntos de Cruce, Jonny Walker en las artes*, Bogotá, Casa de la Moneda.
- De Villa, Ofelia Luz (1993) "10 años del taller de grabado", *El Colombiano*, Medellín, diciembre 3.
- (1986) "En el Colombo Americano, fotografías y grabados", *El Mundo*, Medellín, abril 14.
- Gil, Javier (1991) "Pequeño y secreto", *El Nuevo Siglo*, Bogotá, julio 5.
- González, Beatriz (2000) *José Antonio Suárez. Un asunto privado*, Bogotá, Ediciones Arte Dos Gráfico.
- _____ (1993) "Situación de la gráfica colombiana actual 1981-1993", *El Espectador Magazín Dominical* No. 552, Bogotá, noviembre 28.
- González, Miguel (1992) "La obra de José Antonio Suárez", en catálogo de la exposición *Obra sobre papel*, Cali, Museo de Arte Moderno La tertulia.
- Gutiérrez, Natalia (1997) "José Antonio Suárez", Bogotá, *Arte en Colombia* No. 70.
- Martínez Vesga (2004) Orlando, *Confidencias para los ojos*, Bogotá, Unibiblos.
- Parias Durán, María Clara (1994) "Grandes miniaturas", *Cambio 16 Colombia* No.77, noviembre 28.
- Patiño, Carlos (1990) "Así vio José Antonio Suárez a Colombia: Este país es una belleza", *El Mundo*, Medellín, septiembre 19.
- PINI, Ivonne (2001) *Fragmentos de memoria, los artistas Latinoamericanos piensan el pasado*, Bogotá, Uniandes-Unibiblos.
- Ponce De León, Carolina (1989) "El discreto encanto", *El Tiempo*, Bogotá, dic.11.
- _____ (1986) "Pradilla – Suárez – Vélez: Visiones de la cotidianidad", en catálogo de la exposición *Nuevos Nombres*, Bogotá, Casa de la Moneda, Banco de la República.
- _____ (1989) "La poética de lo cotidiano", Bogotá, Galería Garcés Velásquez.
- _____ (1988) "La poética del tiempo", Cali, Galería Ventana.

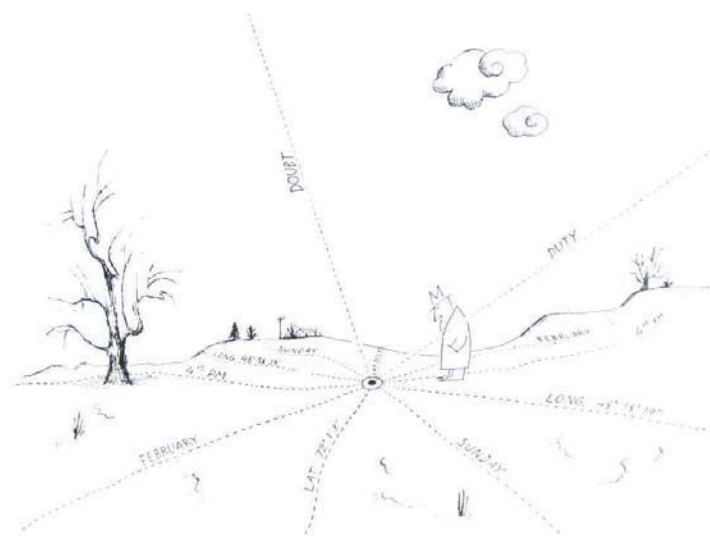
¹⁵Gaston Bachelard (1994) *El derecho de soñar*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, p. 70

- _____ (1990) "Presentación", en catálogo de la exposición *Nuevos Nombres Seguimiento*, Bogotá, Banco de la república, Biblioteca Luis Ángel Arango.
- Restrepo, Elkin (1996) "Dibujos Grabados y sellos de José Antonio Suárez", *El Espectador Magazín Dominical* No. 703, Bogotá, noviembre 3.
- _____ (1988) "Presentación", en catálogo de exposición individual, Medellín, Biblioteca pública piloto,
- _____ (1995) "La línea que sueña", *El Mundo, Imaginario*, Medellín, noviembre 18.
- _____ (2001) "Presentación", en *set de postales Confenalco*, Medellín.
- _____ (1999) "Hacer siempre lo mismo y hacerlo siempre distinto" en *Suárez Londoño, José Antonio. Obra sobre papel*, 1ra ed., Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Roca, Juan Manuel (1992) "En Sextante: Grabados al agua", *El Espectador Magazín Dominical* No. 492, Bogotá, septiembre 27.
- _____ (1991) "Tres miradas a la ilustración", *El Espectador Magazín Dominical*, No. 412, Bogotá. marzo 17.
- _____ (1991) "José Antonio Suárez, cartógrafo del sueño", *El Espectador Magazín Dominical* No. 428, Bogotá, julio 7.
- Rubiano, Germán (1997) *El dibujo en Colombia*, Bogotá, Editorial Planeta.
- Sierra, Juan Camilo de (1999) "José Antonio Suárez, memoria visual", *El Tiempo*, Bogotá, agosto 10.
- Suárez Londoño, José Antonio (1999) *Obra sobre papel*, 1ra ed., Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT
- _____ (1996) "Obra reciente sobre papel", Bogotá, Galería Sextante.
- _____ (1994) "Dibujos y grabados", Bogotá, Galería Sextante.
- _____ (1997) "Diarios desde el silencio", texto de Juan Alberto Gaviria, Bogotá, Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango
- Stempel, Karin 1995) "Presentación", en catálogo de la exposición *14 dibujos*, Gotha, Galería Köln.
- Vasquez, Samuel (1995) "La sintaxis transparente de José Antonio Suárez Londoño". *El Espectador Magazín Dominical* No. 654, Bogotá, noviembre 26.

Investigar, crear, experimentar el mundo Reflexiones sobre la investigación en las artes plásticas

Researching, creating, experimenting the world
Reflections on plastic arts research

Por: Orlando Martínez Vesga
Docente Universidad del Cauca



Saul Steinberg, febrero 24 de 1968

La ciencia no es más que la investigación de un milagro inexplicable y el arte la interpretación de ese milagro¹

La creación no acabó al sexto día, sino que continúa a través nuestro²

Lo artístico aporta comprensión sobre lo representado y da a conocer aquello que se representa. Lo representado se recrea o adquiere un sentido a través de las obras, desde las acciones que el artista ejerce sobre la singularidad del material sonoro, corporal, visual o literario. Por ello la obra de arte y el quehacer artístico valen por sí mismos, pues establecen un mundo propio³.

¹Ray Bradbury (1995) *Crónicas Marcianas*, Barcelona, Minotauro p. 105

²Joel Peter Witkin (1988) *De lo material a lo espiritual*, Barcelona, Catálogo

³(2006) Plan nacional para las artes 2006-2010, Ministerio de Cultura, Publicado en: *Revista Número 50*, Bogotá, septiembre - noviembre

Resumen

En este texto se examinan algunos rasgos que distinguen la investigación científica: el rigor, la disciplina, la sistematización, confrontándolos con las cualidades de las búsquedas que hacen los artistas en el campo de la creación plástica. La expresión *investigación-creación* se presenta como un nombre que se ha adoptado recientemente desde las instituciones y la academia, adecuado para referirse a los procesos que se desarrollan en el terreno creativo. Se sugiere la necesidad de reevaluar la posición intransigente de las instituciones y de las academias que se mantienen rígidas y apáticas frente a la tarea de validar y apoyar las búsquedas de los artistas y finalmente se considera el papel fundamental que deben cumplir los creadores como mediadores, divulgadores y curadores del arte contemporáneo.

Palabras clave: investigación, creación, científico, artista, artes plásticas, instituciones, academia.

Abstract

In this text, features that distinguish scientific research are examined: rigor, discipline, systematization, confronting them with the qualities of inquiries done by the artist at the field of plastic creation. The expression *creation-research* is presented as a recently adopted name taken from institutions and the academy, as a suitable name to refer to processes developed in the creation field. It is suggested the need of over evaluate institution's and academies' intransigent view that maintain inflexible and apathetic faced to the task of validating and to supporting artist's inquiries and, finally, it is considered the fundamental role that creators must fulfill as contemporary art mediators, promoters, and curators.

Key words: inquiry, creation, research, scientific, artist, plastic art, institutions, academy.

Es pertinente reflexionar sobre los procesos de investigación que se llevan a cabo en el campo de las artes plásticas. Las búsquedas que hacen los artistas se resisten a una clasificación estricta pues se trata de experiencias individuales que son valiosas precisamente por su singularidad y sin embargo conducen a unos resultados concretos y alguna clase de conocimiento nuevo: las obras, cuya naturaleza compleja e inquietante genera pensamiento y hasta trasforma al público y al mundo. Es una paradoja el asunto que enfrentamos, los procesos creativos conducen a resultados nuevos, susceptibles de generar

reflexiones, sentar protestas, motivar repulsiones pero no representan progresos propiamente dichos en el campo del arte, o de la estética, o del pensamiento o de la historia. Esa naturaleza peculiar, indefinible, incuestionable, difícil de sistematizar, de las búsquedas que hacen los artistas y de las obras, que son sus resultados, se presenta en este ensayo como un punto de partida para la reflexión, sin la pretensión de encontrar respuestas definitivas.

Investigar - crear

La esencia de la creación supera el rigor de los procedimientos y se aparta de las instituciones que se han fundado para la investigación en el campo de las ciencias. Las búsquedas individuales de los artistas, que incluyen actividades propias del quehacer del investigador, a menudo se ven con cierta sospecha por parte de las instituciones. Las propuestas de los creadores no se reconocen ni se apoyan o sus resultados no se validan porque carecen de documentos propios del campo científico, como, cronogramas, anteproyectos, informes, entre otros.

A menudo académicos-científicos y académicos-artistas se enfrentan cuando intentan definir lo que significa hacer investigación en el campo de las artes. Se generan tensiones y se defienden territorios y el debate fluctúa entre el problema de sistematizar la información, la utilización de unos mecanismos que no son amables para inscribir en ellos las búsquedas en el campo de la creación, la libertad creativa del artista que no quiere ceder ante las barreras de las reglas y las explicaciones, la descarga de responsabilidad de las instituciones que consideran el asunto de la investigación en artes como un campo ajeno a su competencia, etc. Estas discusiones con frecuencia abren un abismo insalvable entre las instituciones y los artistas porque las dos partes parece que tienen parte de la razón al respecto.

La primera dificultad tiene que ver con lo nominal. Investigación es el nombre que se aplica en el campo de las ciencias a la realización de actividades intelectuales y experimentales, sistemáticas, que tienen el propósito de aumentar los conocimientos sobre una materia; esta clase de actividades se relacionan íntimamente con el campo de la creación pero este último tiene sus particularidades.

Crear es fundar, hacer aparecer algo por primera vez, propiciar el encuentro de lo que no tiene nombre todavía. La creación artística es un terreno donde la precisión y las medidas, propias de la investigación científica, que le dan sustento a los métodos con los cuales se afronta el problema de investigar, no son los valores más adecuados. Se investiga

con rigor y disciplina, y si bien estos valores pueden considerarse en el campo de la creación, ésta involucra, usualmente, además, algo de libertad y osadía.

Algunos trabajos plásticos comparten todas estas cualidades, pero el rigor, la disciplina, la libertad y la osadía en el campo de las artes plásticas tienen que ver con un proceso de ordenamiento del pensamiento y de las intuiciones, que no responde a unos patrones determinados ni a unas exploraciones precisas como las de las ciencias, sino a alguna clase de búsqueda constante, sin pretensiones y sin metas pero con fundamentos e ideas, sin límites pero desde un origen y con un orden.

Ya que en el campo de las artes plásticas confluyen las condiciones de la investigación científica con las de la creación artística es preciso adoptar un nombre para las búsquedas que hacen los artistas en el terreno de la plástica: llamaremos a estas búsquedas procesos de investigación-creación, tal como se viene haciendo en los últimos años, en Colombia, en algunas instituciones y academias. En este punto resulta apropiado reflexionar por medio de la comparación sobre la esencia de los procesos de investigación que realizan los científicos y los artistas para definir ese campo intermedio que se ha llamado investigación-creación.

Desde el terreno de la creación se debe tener en cuenta la naturaleza misma del trabajo de los artistas. La obra, no se planea en una etapa previa a su formalización en el taller, el espacio público o privado donde se realiza, pues no es independiente de los procedimientos que se necesitan para su materialización o para su ejecución.

Muchas veces las decisiones sobre los materiales, los formatos, las técnicas e incluso sobre los aspectos esenciales que afectan considerablemente el resultado del trabajo de un artista se toman mientras se desarrolla la propuesta. Esto no descarta que algunos artistas conciben sus obras como proyectos escritos, soportados con maquetas o planos que otros ejecutan en la escala definitiva. Ninguno de los dos extremos puede considerarse más válido que el otro en el campo del arte contemporáneo, aunque tal vez sea más frecuente el del artista que se adapta a condiciones de espacio y contexto para desarrollar una propuesta que se construye de una manera orgánica, *in situ*.

De otra parte, si bien un accidente en un laboratorio puede cambiar el curso de una investigación científica, definitivamente no se asume una situación de esa naturaleza como una manera apropiada de ejecutar un

proyecto riguroso en algún campo de las ciencias; en cambio allí se promueve la determinación de un método de trabajo exacto que compruebe o descarte algunos presupuestos iniciales con el fin de corroborar o desechar una hipótesis.

En el ámbito de la creación plástica, si bien se cuenta con ciertos conocimientos previos, sobre el color, la expresión, la estética, la historia, el espacio o los materiales, muchas veces se trata de romper las reglas que los otros han creado antes que seguir sus principios. Si un artista tiene que crear sus propios procedimientos y sus reglas internas de trabajo esto implica que su obra necesariamente va a ser un conocimiento nuevo, y allí se toca con los propósitos de una investigación científica: generar conocimientos nuevos, pero las ideas que se suscitan en el campo artístico tienen la peculiaridad de que no necesariamente implican progreso con respecto a lo anterior, si bien amplían el panorama de lo que ya es arte. La obra, usualmente, no solo se plantea como una clase de solución definitiva de un problema sino que muchas veces queda abierto un nuevo territorio para seguir trabajando.

La idea de que en el campo de las artes no existe la noción de progreso es obligatoria para nuestro caso porque aquí se dividen de un modo contundente la investigación-creación y la investigación científica. Los artistas de todos los tiempos han fundado sus propuestas en búsquedas personales que responden a múltiples intereses. Han resuelto problemas, como la conquista de la realidad, la representación del cuerpo, el dominio de la técnica, la ruptura de la representación del cubo escénico o la apropiación de influencias culturales diversas. Pero esos problemas no pueden ordenarse en una línea que indique una sucesión definitiva en el tiempo, el hecho de haber alcanzado unas soluciones no depende de unos avances previos ni significa unos resultados definitivos.

Si los movimientos de vanguardia que ocurrieron en las primeras décadas del siglo XX tuvieron repercusiones unos en otros, en el caso de los que ocurrieron unos después de otros, la influencia que deberíamos aceptar tendría que ver más con que los nuevos movimientos siempre quisieron ser la antítesis de los precedentes. Es pertinente pensar en el hecho de que la mayoría de las propuestas de los artistas, de todos los tiempos, son tan personales, se fundan y se desarrollan en particularidades tan marcadas, que se hace imposible generalizar, o clasificar la historia y el desarrollo de las ideas del arte. Muchas veces nombres como "barroco" o "expresionismo" sirven más para referirse a un periodo histórico en el que trabajaron artistas muy distintos que para

considerar a esos mismos artistas como parte de un pensamiento homogéneo.

¿Se puede llamar investigación a la construcción personal de procedimientos que hacen los artistas, aunque estos procedimientos sean individuales? Como afirma Ernst Gombrich:

Todos deberían sentirse en libertad de seguir sus intuiciones en cualquier dirección, sin temer que se les diga que no es esta su misión. Solo así puede suceder que, de vez en cuando, se abra una nueva perspectiva que sugiera una nueva línea de investigación en las humanidades⁴.

De acuerdo con estas ideas no parece pertinente esperar que los creadores racionalicen por escrito la manera como van a proceder a formalizar una obra desconociendo las motivaciones que llevan a los artistas al proceso creativo, cuyo origen puede ser una percepción algo incierta que solo va tomando cuerpo como obra a medida que el propio artista se enfrenta a la materia o a la realización de un proyecto determinado.

¿Debería entonces el artista racionalizar y registrar proyectos ya hechos o en ejecución para hacerlos válidos a los ojos de los organismos que evalúan la investigación en el campo de las artes, que son los mismos que acogen los proyectos de las ciencias?, ¿Cómo proceder a hacer estos registros de los procesos sin que eso se sienta como una tarea artificial y accesoria que no tiene otro fin que justificar el trabajo de los artistas ante las comunidades científicas y académicas que validan los proyectos de investigación?, y sobre todo, ¿Cómo se le pide a un creador que nunca ha considerado la sistematización de lo que hace, que incluya dentro de sus procedimientos un archivo minucioso de unas maneras de hacer que él nunca ha racionalizado y que seguramente no tiene ningún interés en sistematizar?

Las instituciones han dejado el compromiso de la validación de los procesos de investigación en artes solo en las manos de los artistas, como su responsabilidad, con el pretexto de que solo ellos saben como funcionan las cosas del arte. Los académicos científicos critican lo subjetivo, lo azaroso e impreciso de los proyectos de los artistas pero tal vez no han pensado que esa posición parece algo cercano a que desde las artes se criticara el campo de la ciencia porque sus procedimientos carecen de la espontaneidad, la libertad y la improvisación que son propios de los procesos de investigación de

⁴Ernst Gombrich, *Ideales e ídolos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, pág. 143

muchos creadores. En otras palabras es como si los artistas atacaran el trabajo de los científicos diciendo que es menos válido porque no adopta su manera de ver el mundo.

Siempre resulta fácil considerar válido solo lo propio y en cambio, reconocer los valores del otro resulta más difícil, sobre todo, cuando en el caso del arte, se trata de modos distintos de experimentar, y vale la pena insistir en este termino: experimentar, el mundo.

Las instituciones y la academia

Antes de entrar a proponer algunas condiciones que deberían cumplir los procesos de investigación que se adelantan en el campo de las artes plásticas se deben considerar dos dificultades inherentes a la creación artística. De una parte, los artistas no pueden formular anteproyectos o proyectos de investigación como los que se acostumbran en el campo de las ciencias, dada la naturaleza misma del acto creativo que supone la disposición permanente a cambiar de dirección las búsquedas de acuerdo con los resultados parciales que se obtienen, y que además no pretenden comprobar presupuestos previos al trabajo mismo.

En cambio se trata de construir un método propio a partir del ensayo y el error, lo cual ya es un propósito muy complejo que le da sentido al trabajo del creador. Es cierto que el artista parte de unas motivaciones iniciales en cuanto a temas, técnicas o conceptos, pero esas motivaciones no pretenden ser comprobadas, ni pueden ser camisas de fuerza que condicionen el proceso creativo. Si ese proceso es tal, si de verdad implica un compromiso con una búsqueda sincera en el campo del arte, ello descarta cualquier presupuesto o prejuicio externo.

Por otra parte, un artista que haya finalizado un proceso creativo, no por ello tendrá clara su mirada sobre la obra que ha producido, tal vez en cambio esos resultados se potencien hacia otros caminos de trabajo y de temas que ahora tendrá que emprender o abandonar, asumir o evitar como compromiso. El mismo artista no podría entonces racionalizar en un documento escrito lo que, en el campo plástico, todavía no está del todo claro para él.

Tal vez ni siquiera le interese a un artista racionalizar su trabajo y obtener un resultado definitivo, o estar seguro de lo que hace, por lo menos no en el campo de la creación plástica, ya que eso supondría perder el incentivo del trabajo que se encuentra, muchas veces, en la construcción constante de un proyecto de vida-obra. Lo mismo puede ser válido para el campo teórico o metodológico en torno al arte, donde por no ser su medio de trabajo seguramente se sentirá, el artista,

mucho más inseguro. La historia y la teoría del arte es la construcción de una "...placentera e instructiva experiencia que procede de una empresa común en zona inexplorada"⁵.

¿Se debería entonces considerar la posibilidad de aceptar trabajos de investigación en el campo de las artes plásticas a partir de la mera expresión formal por parte del artista de asumir una empresa de dicha naturaleza? Tal vez ello sería lo ideal, pero también los que defendemos la posición de los artistas debemos reconocer el carácter antiacadémico que esto implicaría. Los artistas deben tener apoyo de las instituciones académicas y culturales pues solo así se garantiza que haya condiciones dignas para que el trabajo de los investigadores-creadores se valide, se reconozca, se difunda y se aprecie.

Ese apoyo se debería otorgar a partir de la revisión de los antecedentes que los artistas tienen de proyectos que han realizado y que quieren realizar, los documentos que recopilan catalogan y archivan sobre los asuntos que les interesa desarrollar en sus propuestas, la descripción de unas actividades a realizar y los registros de los procesos creativos. Es preciso considerar la posibilidad de validar y apoyar procesos de investigación creación que estén en curso, que tengan unos resultados previos con el fin de asegurar su culminación y su difusión.

Es cierto que esto supondría la aprobación y el apoyo de propuestas que se basan más en las intenciones que en lo real. Pero al fin y al cabo qué es un anteproyecto de investigación en el campo de las ciencias sino la formulación de unas actividades y procedimientos que se van a desarrollar para obtener algunos postulados no siempre necesariamente satisfactorios. Aquí el arte y la ciencia comparten cierto grado de incertidumbre que es inherente a los trabajos de investigación, dado que se trata de búsquedas que tienen que ver no con lo que se sabe sino más bien con lo que se quiere saber sobre alguna cuestión.

En este punto es pertinente preguntar: ¿Es investigación el ejercicio de la producción artística?, vale la pena hacer otra vez una comparación entre la investigación científica y la investigación-creación.

En las ciencias naturales las búsquedas y los experimentos de los investigadores solo tienen un valor en el momento en el que se sistematizan por medio de un seguimiento minucioso de los procesos y los documentos que recopilan la información, ello ocurre porque es esa sistematización la que convierte los conocimientos y las prácticas de los

⁵Erwin Panofsky citado por Erns Gombrich, Op. Cit. Pág, 229

científicos en alguna clase de materia prima que puede servir para que otro colega suyo se apropie o descarte, aprenda y maneje esa información.

En el caso de las artes plásticas, ¿los procesos creativos que hace un pintor o un dibujante deberían ser tenidos en cuenta como investigación?, las decisiones sobre los colores, las dimensiones de los elementos o su ubicación en el espacio implican prácticas relacionadas con la investigación por cuanto indagan en la búsqueda de algo así como un acierto en lo que se llama composición de la obra y se basan en la experiencia con la materia y las formas.

Sin embargo, dado que el documento que sistematiza estos procesos creativos es la obra misma y que esta pertenece a una clase de lenguaje que no todos pueden comprender, incluso más que eso, la obra no es una información susceptible de ser comprendida aunque sí aprendida y sobre todo experimentada (vivida), el resultado de las investigaciones de los artistas (sus obras) se nos presenta como una suerte de metalenguaje especializado de acceso restringido.

La investigación-creación ocurre en un terreno muy incierto porque muchas veces ni siquiera el mismo artista está seguro de lo que hace ni cómo lo hace. Es cierto que los resultados de los procesos creativos, las obras, son unos productos parciales, a veces, de lo que de verdad ha hecho el artista para llegar a ellas, pero, aun si investigar en artes tiene que ver con la documentación de los procesos creativos, cabe la siguiente pregunta: ¿es posible reconstruir un camino que se ha hecho de estímulos visuales, auditivos, táctiles, basados en experiencias personales, signado por un contexto de relaciones cambiantes: sociales, políticas, económicas, reales y fantásticas?

El quehacer individual del artista es importante dentro de la investigación-creación, su sistematización y sobre todo su registro y la reflexión sobre esos documentos (las obras y los registros de los procesos creativos) sí podrían ser una alternativa aceptable para su validación, por lo menos dentro de las instituciones o las academias, pero una cosa es segura y además contradictoria: incluso los proyectos más juiciosos y mejor escritos, los métodos más rigurosos para ordenar los documentos y presentar resultados nunca garantizarán la calidad de la obra.

El arte seguirá perteneciendo a una clase de producción inclasificable, innombrable e innecesaria, al tiempo que, valiosa e imprescindible, pues

como afirma Maxine Greene, "el arte no puede cambiar las cosas, pero puede cambiar a las personas, que pueden cambiar las cosas"

A manera de reflexión

Los organismos que validan la investigación demandan de los artistas procesos sistemáticos, claridad en la formulación de propuestas, registros de los procesos, documentos escritos y visuales que permitan la transmisión metódica del conocimiento y que conlleven a la experiencia controlada de la obra. Los artistas creen en sus instintos, toman decisiones que se apoyan en su sensibilidad y en su manera particular de experimentar el mundo, desconfían de las medidas y los resultados racionales.

Para afianzar los procesos de investigación-creación debe haber flexibilidad de parte de las instituciones y los artistas. Como están las cosas hoy día podemos identificar propuestas de investigadores-creadores que se inscriben en los dos extremos de la discusión que se ha mencionado e incluso algunos procesos que ocurren en un terreno intermedio:

En primer lugar, hay algunas búsquedas de artistas que tienen que ver con la sistematización de un pensamiento riguroso que se materializa en reflexiones estructuradas sobre el arte, la sociedad, la moda o la cultura, y cuyo soporte son documentos muy elaborados que caben dentro de las políticas de las instituciones sin que estos artistas tengan que hacer esfuerzos para encajar sus búsquedas en una estrategia ajena a su campo de trabajo.

Hay un segundo grupo de creadores que sistematizan hasta cierto punto sus propuestas, se apoyan en materiales del campo teórico, registran sus experiencias con la materia, los aspectos formales o con las técnicas, producen simultáneamente reflexiones sobre su trabajo y obras plásticas.

Y en tercer lugar, hay unos investigadores-creadores que solo se comprometen con búsquedas en el campo plástico; se documentan desde la literatura, la historia y la teoría como lo hacen los artistas que ya hemos mencionado, tienen posturas críticas sobre el arte, sobre su entorno o sobre la política como también las tienen los creadores de los dos primeros grupos, pero su particularidad es que solo materializan estas motivaciones, o preocupaciones, o posturas por medio de una

manera de hacer en la que se sienten más seguros: la pintura, el dibujo, el performance, la fotografía, la escultura, el vídeo.

Por supuesto, detrás de estos procedimientos se encuentran modos particulares de hacer investigación que suponen la reinención y reevaluación constante de los procedimientos, maneras siempre nuevas de hacer que los artistas ni siquiera notan que están sucediendo porque a ellos les preocupa la producción y el mismo hecho de trabajar involucra alguna suerte de cambio constante en su trabajo, que a la larga consolida un lenguaje, una manera de hacer propia, sea pintando dibujando, esculpiendo, fotografiando, haciendo acciones, montando instalaciones.

Detrás de la investigación-creación y la investigación científica hay un denominador común: la mirada de una persona que se pregunta algo, que se preocupa o que tiene una posición sobre algún aspecto del mundo, acaso alguna clase de hipótesis, y la expresa o la materializa escribiendo, experimentando, haciendo una acción, produciendo un objeto, creando una imagen. Una cosa es cierta, tanto en el campo de las ciencias como en el de las artes, los procesos de investigación deben estar apoyados en la reflexión, la ética, el rigor y la disciplina. Estos no son valores agregados del campo de la investigación ni de la creación. En cambio son las condiciones mínimas que debe reunir un investigador o un creador, sobre las cuales debe construir sus procedimientos. Su proyecto de investigación o de creación, o de las dos cosas a la vez, debe incluir las verdades en las que él cree, los asuntos que le preocupan, lo que lo afecta y sobre todo lo que lo "asalta" del mundo.

Finalmente, es paradójico descubrir que los proyectos de investigación de las ciencias que se apoyan hoy día con mucho beneplácito desde las instituciones y las academias, en los cuales se invierten recursos sin tanta desconfianza, pertenecen a la modernidad. Los procedimientos de investigación en el campo de las ciencias se desarrollaron a partir del momento en que los científicos no solo se cuestionaron sobre los fenómenos de la naturaleza, sino que decidieron probar por medio del experimento, en unas condiciones especiales, que sus conjeturas eran o no válidas.

Uno podría en cambio reconocer en los procedimientos de los creadores plásticos un contacto con el experimento como esencia de la creación artística, incluso en los periodos más tempranos de la historia. Al fin y al cabo los artistas trabajan en un campo donde el ensayo y el error, como método, siempre ha servido, no tal vez al progreso del arte -como una esencia- pero sí a la consolidación de sus propuestas, a la puesta en

escena y al registro de sus búsquedas y sobre todo a la materialización de sus ideas, que son sus obras. La obra es el registro del experimento y el resultado del trabajo a la vez, pero además es el espejo del alma donde se reflejan honestamente los deseos, los miedos, los sentimientos y las perversiones.

Bibliografía

- Bradbury Ray (1995) *Crónicas Marcianas*, Barcelona, Minotauro.
- Gombrich, Ernst (1981) *Ideales e ídolos*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Gombrich, Ernst (1997) *Temas de nuestro tiempo*, Madrid, Debate.
- Heidegger, Martin (1998) *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza editorial.
- Jimenez, Marc (1999) *Qué es la estética*, Barcelona, Idea Books.
- Klee, Paul (1971) *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires, Ediciones Calden,
- Lyotard, Jean (1989) *La condición postmoderna*, Madrid, Ediciones cátedra.
- Smith, Joel (2005) *Steinberg at the New Yorker*, New York, Harry N. Abrams, inc., Publishers.
- Sullivan, Graeme (2005) *Art practice as research*, California, Thousand oaks.
- Thomas A, Sebeok y Jean Umiker-Sebeok (1997) *Ya conoce usted mi método*, Barcelona, Paidós.
- Witkin, Joel Peter (1988) *De lo material a lo espiritual*, Barcelona, catálogo.

Autonomía en el desarrollo de las capacidades artísticas en adolescentes escolares

Autonomy in artistic abilities' development in school teenagers

Por: Antonio Stalin García Ríos
Docente universidad de Pamplona

"La presencia del Arte en la educación deviene más bien, y naturalmente, por el hecho de ser una manera de aprender..."

Manuel Pantigoso

Resumen

El siguiente informe sintetiza la investigación realizada por este investigador para obtener el título de MSC en Educación por el Arte y Animación Sociocultural, en el Instituto Pedagógico Latinoamericano y Caribeño IPLAC de Cuba, en el año 2001. En esta investigación se realiza una propuesta de estrategia metodológica para lograr el libre y pleno desarrollo de las capacidades artísticas en adolescentes estudiantes de media vocacional del sistema educativo colombiano¹.

Palabras Clave: autonomía, Adolescentes, Educación artística, Capacidades Artísticas.

Abstract

The following report is a summary of the research done by this researcher in order to obtain the degree of MSC in Education in the Department of Arts and Socio-cultural Animation Studies, at Latin-American and Caribbean Pedagogical Institute, IPLAC, in Cuba, in 2001. This research offers a methodological strategy proposal to achieve the free and complete development of the artistic talent of teenager students of Middle-vocational school in Colombian educational system².

Key words: autonomy, teenagers, artistic education, artistic abilities

¹También se pueden conocer otros apartes de esta investigación en el artículo *Enseñanza y Aprendizaje en la Educación Artística*, publicado en la *Revista El Artista*, número 2, 2005.

²Other contributions of this research can be known in the article: "Teaching and Learning in Artistic Education", published in the Music and visual arts Research journal, *The Artist* No. 2, 2005.

Introducción

La detección del problema que interesa a esta investigación tiene sus orígenes en la práctica pedagógica y la reflexión acerca del medio educativo colombiano y quindiano. Así, se hace el reconocimiento de un conjunto de errores en la educación artística colombiana, y de falencias detectadas entre los profesores de arte del Quindío.

En una fallida capacitación a docentes (se alcanzaron a realizar unas pocas y reducidas reuniones con profesores de educación artística del Departamento del Quindío) quedó clara la escasa importancia que ellos mismos le dan a la asignatura de educación artística; pero que de igual forma permite conocer la ineficacia y la falta de claridad en los objetivos y métodos de la educación artística en este Departamento y en la región de Calarcá (desde el preescolar hasta los estudios universitarios) y en otros aspectos que afectan el buen ejercicio del arte en las instituciones educativas de la región.

El problema a investigar se puede formular al encontrar las consecuencias que tales errores y falencias dejan entre los estudiantes y, concretamente, en las debilidades artísticas que se han detectado en los jóvenes de grado 11^o del colegio León De Greiff en Calarcá, Quindío, a saber: Repulsión por la asignatura de Educación Artística (pues sólo se considera una "costura"-algo que no sirve). Falta de originalidad (manifestada en la copia reincidente de modelos y figuras comerciales y la sub-valoración o inapetencia por crear imágenes propias). Dificultad en la expresión verbal o artística para la comunicación de ideas y sentimientos. Incapacidad para valorar, conceptuar, y enjuiciar obras de arte (con criterios estéticos propios)

Consecuencias lógicas, pues la mayoría de los estudiantes no se sienten a gusto en la clase ni realizan las actividades artísticas con la emoción de hacerlas por el interés personal de aprender un oficio artístico determinado. Estas debilidades son generadas por las limitaciones y dogmas educativos que obstaculizan el libre desarrollo de las capacidades artísticas de los jóvenes, y fueron descubiertas a través de encuestas, entrevistas, y observación del entorno escolar de los estudiantes de grado 11^o del colegio León De Greiff, de Calarcá, Quindío.

La problemática de la educación artística ha sido ampliamente investigada durante el siglo XX en todo el mundo. Así, con la

tecnificación industrial y la necesidad de capacitar obreros en la reproducción de movimientos “robóticos” (para lo cual es primordial la gimnasia de los sentidos como utilitarístamente propondría Spencer³) el dibujo jugaría un papel fundamental para la copia y la imitación por observación.

De esa manera se empieza a generalizar la educación artística, únicamente, a nivel del dibujo en las instituciones educativas (dirigiendo, orientando con ejemplos y estereotipos lo que debían hacer los estudiantes) Esto seguirá siendo claro en los primeros congresos de la FEA⁴ desde 1904 (Berna); este espacio de reflexión en torno a la educación artística y la enseñanza del dibujo permite ir involucrando nuevas ideas: el esfuerzo creador de Kerschesteiner (FEA, Londres 1908), la expresión libre (FEA, Dresden 1912), y el cine como medio de enseñanza (FEA, París 1925)⁵.

Con la *Educación por el Arte* (de Sir Herbert Read⁶) y *El Desarrollo de la Capacidad Creadora* (de V. Lowenfeld y W. Lambert⁷) en los que la libertad y la autonomía para la educación plástica es notable, y después de considerarse que la educación artística era parte integrante de la formación general del hombre, surge INSEA⁸ (reunido por vez primera en Basilea, 1954) que insiste menos en la enseñanza artística y se ocupa más de las funciones generales del arte en la vida del hombre y la formación total de la personalidad.

Ya en la década de los 70 Elliot Eisner⁹ muestra las diversas funciones del arte (en la escuela y en la experiencia humana) como forma de mejorar el conocimiento del mundo a través de: hacer visible lo invisible -espiritual y fantasioso-, mostrar la realidad oculta con la crítica social, y la sensibilización por el medio y la vivificación del arte en la realidad.

En esta investigación se reconocen los aportes de los autores anteriores en la intención de favorecer un desarrollo humano totalizador, pero el problema se centra en cómo lograr que en un sólo curso, orientado por un mismo docente con una especialidad artística, se lleven a cabo

³Jesualdo Sosa (1968) *Pedagogía de la Expresión*, Caracas. colección Ensayo, # 5. Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela.

⁴Federación Internacional para la Educación Artística

⁵Ramón Cabrera Salort. (1999) *Seminario La Educación por el Arte*, La Habana. Inédito.

⁶Herbert Read (1955) *Educación por el Arte*, Barcelona. Ed Paidós Educador,

⁷Viktor Lowenfeld y W. Lambert (1947) *El desarrollo de la capacidad creadora Buenos Aires*. Kapelusz

⁸Sociedad internacional para la Educación por el Arte.

⁹Elliot Eisner (1972) *Educación la visión artística*, Barcelona, Ediciones Paidós

diversos procesos formativos simultáneamente, sin detrimento de las habilidades propias de cada estudiante.

Con lo expuesto, se formula la siguiente pregunta científica: *¿Puede lograrse el desarrollo libre y pleno de las capacidades artísticas a través de la asignatura de Educación Artística y Cultural, si se aplica una metodología con este fin?*

El "libre y pleno desarrollo"¹⁰ referido en la pregunta se busca en la *Autonomía*, entendida aquí como la facultad que tiene el ser humano para decidir conscientemente su futuro, su devenir, lo que va a ser y a hacer, a partir de su propia historia y experiencias particulares. Con esta determinación autónoma, el estudiante demuestra un conocimiento de sí, y, en este sentido, se reconocen las experiencias artísticas previas de cada estudiante. Considerando que si el aprendizaje se realiza con el placer de hacerlo por interés propio, se obtienen óptimos resultados, pues se aprende con la profundidad y la entrega individual requerida.

A pesar de lo mucho que se escribe acerca de la necesidad de partir del educando, de sus intereses particulares, y de que se tenga en cuenta su entorno socio-cultural real, poco se aplican estas ideas en la educación colombiana, en la comunidad educativa quindiana y mucho menos en la docencia calarqueña.

Al interés por modificar, en la práctica, el proceso "enseñanza-aprendizaje – evaluación" (por un proceso de aprender a aprender y de auto-evaluación) se dirige el esfuerzo para facilitar la libre e individual decisión por el quehacer artístico (al conocer qué es lo que desea aprender cada estudiante de entre todas las manifestaciones del arte, según su propio entorno, historia y emoción) sin perjuicio de las limitaciones de los docentes.

La originalidad de esta propuesta radica en la indagación acerca de la formación artística y el desarrollo cultural pluri-étnico en Latinoamérica y en la región, en la historia y en la actualidad. También es auténtica la forma como, a través de una experiencia pedagógica para la "Libertad de Aprender", se superan las deficiencias formativas y artístico - expresivas de los docentes. Éstos reducen el *Arte* a una o dos formas de expresión artística, y a la vez, limitan las posibilidades expresivas únicas del interés propio de cada estudiante, obstaculizando así el pleno y autónomo desarrollo de las capacidades artísticas de los adolescentes escolares de media vocacional.

¹⁰Las comillas son del investigador, para referirse a la autonomía.

El objeto de estudio es la educación artística, de la cual se indaga su historia universal, la búsqueda en el desarrollo autónomo de las capacidades artísticas entre los adolescentes, las influencias en Colombia de esta educación, cómo se reducen las intenciones de la educación artística en el Quindío, y su existencia actual como mera nomenclatura en Calarcá.

El objetivo de esta investigación es estructurar una propuesta de estrategia metodológica, para que los estudiantes de grado 11º del colegio León De Greiff en Calarcá, Quindío, alcancen autónomamente el pleno desarrollo de sus capacidades artísticas en la asignatura de Educación Artística y Cultural.

Las tareas realizadas en esta investigación fueron:

1. Indagación bibliográfica acerca de cómo ha sido la educación artística en el mundo y Latinoamérica.
2. Sistematización de la información obtenida con algunos docentes del área, para conocer el estado de la Educación Artística en Colombia y el Quindío.
3. Descripción de los antecedentes culturales de Calarcá, Quindío, Colombia, las culturas de Latinoamérica, y su vinculación al proceso educativo del arte.
4. Aplicación de una encuesta y entrevista a los estudiantes de grado 11º del colegio León De Greiff, para descubrir los intereses artísticos; gustos y emociones personales, por las demás personas y por el entorno que los rodea; y la situación de la Educación Artística en su Colegio.
5. Modelación y estructuración de la propuesta de estrategia metodológica partiendo de: conocer el estado de desarrollo artístico de los estudiantes; superar las falencias de los docentes de arte; las desventajas del colegio; la situación post-sísmica; articular las propuestas de los educadores por el arte y de la animación socio-cultural, y aprovechar el devenir cultural del municipio de Calarcá.

Metodología

El procedimiento de investigación se lleva a cabo con métodos cualitativos - descriptivos, pues prima la interpretación de los hechos en torno a un grupo humano cambiante en el espacio y el tiempo, con características propias. Con esto se espera describir y juzgar subjetivamente una realidad educativa particular y proponer una solución casi intuitiva, pero profundamente fundamentada en los conceptos de los educadores por el arte, y en métodos de aprendizaje

como el de proyectos, así como otros aportes relevantes que se encuentren.

Para el momento de la estructuración de la estrategia metodológica, se emplea un método de modelación de la propuesta. Se parte de los conceptos de los educadores por el arte, de la animación socio-cultural, y de la formación artística indígena latinoamericana. Se articulan todas estas ideas, buscando la forma de superar las falencias curriculares y la problemática actual de los jóvenes quindianos, en un medio alienado y de acuerdo al contexto particular que atañe a esta investigación.

Las técnicas más empleadas son: *la observación* (para determinar el estado de desarrollo artístico de los estudiantes); *la encuesta* (pero alejada de la frialdad y rigurosidad de las preguntas y las respuestas de opciones limitadas, dirigida a descubrir los gustos y las inquietudes reales de los estudiantes).

En la encuesta propuesta, más que responder a un adulto, el encuestado se describe personalmente siguiendo un derrotero menos inquisidor, aumentando así las posibilidades de certeza en la encuesta. Se utiliza también *la entrevista* grupal no estructurada, llevada a nivel de grupo de discusión, o sea, se inicia con algunas preguntas que ofrecen la posibilidad de ampliar el tema, con el fin de obtener mejores datos para la modelación de la propuesta.

El grupo objeto de estudio se compone de 20 adolescentes que se desenvuelven y se educan en el colegio León De Greiff de Calarcá, Quindío. En la actualidad cursan grado 11º, (el último grado para optar al título de bachiller académico); sus edades oscilan entre los 15 y los 18 años; el colegio es de carácter privado, lo que implica un nivel económico algo mejor que el de la mayoría de los jóvenes del Municipio.

Sin embargo, es notoria la pobreza artística, pues en su medio no se considera al arte productivo y esto lo hace ser menospreciado por ellos mismos. Es paradójico que el municipio de Calarcá sea reconocido, en el Departamento, por el alto nivel de actividades culturales y artísticas que se llevan a cabo, y que este grupo de jóvenes, en especial, no demuestren tener nexos ni intereses fuertes por el arte, a diferencia de otros jóvenes de colegios públicos (a los que, permanentemente, se les nota el gusto por la actividad socio-cultural que se vive en el municipio)

Entre las limitaciones investigativas están: Las escasas posibilidades de conocer las experiencias más trascendentales previas de los estudiantes, y otras propuestas metodológicas con profundidad. El carácter exploratorio de esta propuesta de estrategia metodológica, (con la que

se pretende ofrecer a los estudiantes la oportunidad de trabajar en cualquiera de las artes desde un gran menú) con la restricción formativa del investigador en un plano netamente plástico. Y la posible negativa de los estudiantes ante el cambio (de su costumbre receptora, para convertirse en actores de su propia educación) lo que les representa una responsabilidad mayor en la indagación histórica, técnica y expresiva del quehacer artístico elegido.

Otra limitación consiste en el Método, que no facilita generalizar conceptos, pues se trata de una propuesta específica para un ámbito contextual concreto. Además, porque los cambios de fondo que pretende la educación artística en la formación integral de los hombres solo son observables, plenamente, a muy largo plazo.

El texto con el que concluye esta investigación consta de 3 capítulos:

Marco Histórico: Que incluye, el desarrollo de la educación artística universal, la colombiana y la quindiana, prevaleciendo las posibilidades de autonomía ofrecidas; y una descripción de las actividades artístico – culturales del municipio de Calarcá, Quindío. Para conocer, con esto, los más evidentes errores y aciertos en el devenir histórico, artístico y cultural del contexto para el que se propone esta estrategia metodológica.

Educación Artística en el colegio León De Greiff: Reconocimiento elaborado a partir de la observación directa del medio, y de una encuesta diferente, multi – intencional, con la que se apoya la descripción del estado de desarrollo artístico de los estudiantes de grado 11º del colegio León De Greiff. Se conoce cómo ha sido la asignatura de Educación Artística en dicho colegio y se obtienen datos para ayudar a modelar la propuesta.

Además, se hace la interpretación de una entrevista aplicada al mismo grupo de estudiantes, en la que describen cómo han sido sus experiencias en la clase de artes, durante todos sus estudios. La entrevista se dirige a la discusión de grupo en la que los alumnos terminan haciendo sugerencias para tener una mejor clase, y también refuerza los datos obtenidos con la encuesta.

Propuesta de estrategia metodológica: En este capítulo se evidencia la manera como se modela la propuesta (a partir de articular los datos reseñados anteriormente) con los respectivos fundamentos filosóficos, psicológicos y epistemológicos, en un marco teórico, para solucionar las

falencias y satisfacer las necesidades de desarrollo autónomo de las capacidades artísticas de los adolescentes escolares.

También se explican las fases de la experiencia pedagógica: "Libertad de Aprender", y el cómo se aprende el arte a través del método de proyectos y la educación permanente, en el que cada estudiante dirige el qué y el cómo aprender, en la realidad, con los actores del arte y la cultura del municipio, liberándose del dogma educativo en el cual sólo el profesor enseña.

Resultados

El principal resultado de esta investigación es la propuesta de estrategia metodológica con la que se pretende favorecer el libre y pleno desarrollo de las capacidades artísticas de los adolescentes escolares, a esta propuesta se le ha denominado: "*Libertad de Aprender*"

Sinopsis de la propuesta de estrategia metodológica:

1 - *Fase descriptiva*: Conducta de entrada, en la primera clase del año, a modo de bienvenida, se hace entrega de una carta en la que el docente propone un cambio en la forma de llevar la clase de Educación Artística en el colegio. Se intenta con esto intrigar emocionalmente a los estudiantes, quienes deben responder la carta en un primer esfuerzo expresivo. También hacen el reconocimiento de sus experiencias artísticas anteriores.

2 - *Fase informativa*: El docente hace una exposición global del plan curricular estatal (los contenidos, métodos y alcances de la Educación Artística y cultural, los programas de música y de artes plásticas existentes) de los conceptos estéticos mínimos, de la importancia del arte en la vida del hombre, la necesidad social del arte, y un esbozo de la clasificación de las artes. Con esto se pretende hacer una comparación entre el ofrecimiento educativo institucional con las actividades artísticas reales de la vida. Con el fin de motivar un enjuiciamiento a partir del conocimiento de la realidad y que los mismos estudiantes sientan la necesidad del cambio (exigiendo el reconocimiento de sus intereses) Esta fase tiene una duración aproximada de un mes. Se ofrece a los estudiantes todas las posibilidades existentes en el arte, para que se den cuenta de que pueden realizar sus trabajos haciendo algo que les interesa.

3 - *Fase decisoria*: La elección es la primera creación. Decidirse por una actividad exige hacer un reconocimiento consciente de sí, y de la

realidad personal. Es la facultad individual de definir el futuro. Se hace en sesiones no exploratorias y se fundamenta en las experiencias artísticas previas, pues todos, desde niños, han bailado, cantado, dibujado, pintado, declamado, etc. A mayor edad aumentan las experiencias al compartir con amigos y familiares que tienen sus respectivas tendencias y gustos artísticos. Cada estudiante elige la actividad artística que más le interesa, dice lo que le inquieta, el por qué de su elección, y las afinidades emocionales, históricas o familiares que orientaron su decisión. Esto aumenta la motivación para el aprendizaje, pues el mismo estudiante se propone un objetivo de aprendizaje.

4 - Fase Investigativa: Utilizando el método de proyectos, los estudiantes se reúnen por grupos de interés para indagar: cómo fue y cómo es en el mundo y en la región, la práctica y la teoría del arte elegido. Aquí se convierte en un reto lograr que el estudiante sienta como suyo el conocimiento, descubra el gusto por aprender, sienta la alegría del asombro al descubrir datos, hechos históricos o contemporáneos encontrados en libros, revistas o prensa, y que sientan la necesidad, por gusto propio, de asistir a los eventos artísticos presentados en su región.

Esta fase tiene todas las características de un buen proyecto; pues consiste en realizar una actividad motivada por el interés propio; tiene valor educativo ya que se aprende el modo de aprender y se estimula el desarrollo de las facultades que el arte favorece en el ser humano. Es práctica teórica; son los mismos estudiantes los que ejecutan el proyecto y se lleva a cabo en el medio real. Se aprende la actividad artística con los artistas y artesanos del contexto donde vive el adolescente, entrevistando, preguntando por qué y cómo realiza su oficio; pidiéndoles sugerencias, orientaciones y "secretos" de su actividad. Toda la información teórica recolectada es consignada en carpetas, por grupos de trabajo, con aportes de todos.

5 - fase exploratoria: Los grupos de estudio, con el acompañamiento y orientación permanente del docente, buscan, indagan y descubren los procedimientos y técnicas propios de la actividad artística elegida por cada uno. Los estudiantes definen qué aprovechar y cómo aplicar estos conocimientos en ejercicios prácticos. Así se estimula un alto desarrollo creativo, pues no llevan a cabo un proceso impuesto, sino guiado por ellos mismos, tomando decisiones permanentemente; obligándose a generar constantemente nuevas alternativas para alcanzar el "reto" propuesto.

En cada clase los estudiantes muestran lo aprendido en la práctica y en la teoría durante la semana; comparten con sus compañeros de grupo información, materiales audiovisuales hallados, datos y anécdotas interesantes; de ser necesario, se dispone de tiempo en la clase para practicar. El docente debe exaltar los logros de cada uno, ofrecer alternativas en las dificultades, motivar a los estudiantes para que continúen, demostrarles la trascendencia de cada paso dado y dejarlos sentir que le enseñan y lo asombran, buscando que ambos, docente y estudiantes, aprendan emocionalmente.

El docente lleva un registro de los progresos individuales y grupales, de su interacción; revisa en cada clase las carpetas grupales de estudio (pues esta es una prolongación de la fase investigativa, pero en el tiempo y el espacio escolar limitada al año lectivo). Aunque esta fase está más dirigida a la práctica artística, es lo que se hace en el aula cada 8 días según el programa institucional. Son momentos para reflexionar, valorar, compartir conocimientos, y solucionar problemas. Esta fase termina al final del año, antes de la última evaluación.

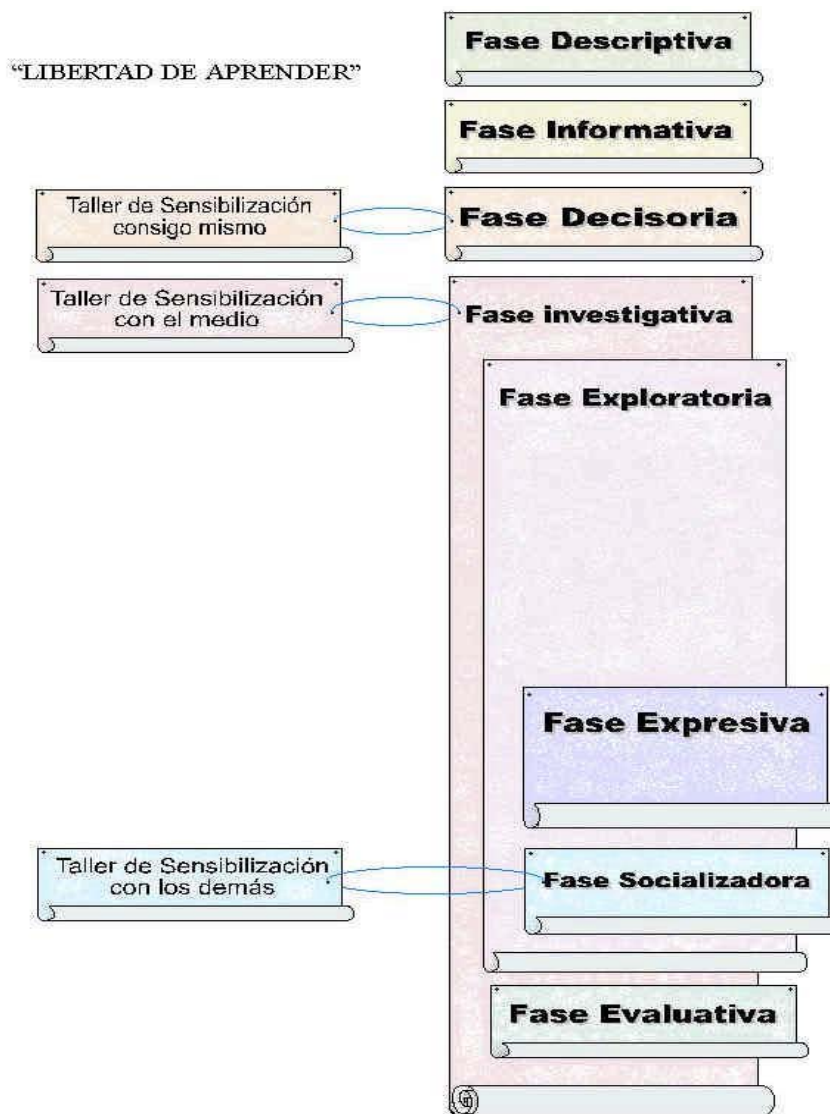
6 - Fase expresiva: Cada estudiante o grupo muestra ante sus compañeros los alcances prácticos en su ejecución artística, sustentando teóricamente su quehacer; el resto de los estudiantes hace críticas y aportes al proceso del compañero expositor. Es un espacio para la reflexión grupal en torno al trabajo individual; para la elaboración de juicios de valor; y para el desarrollo del pensamiento a través del raciocinio. Para que los estudiantes se hagan una idea sobre la lectura de trabajos artísticos, se realizan ejemplos preliminares revisando algunas críticas y análisis de obras maestras de la humanidad, configurando con los estudiantes la utilización de un lenguaje artístico apropiado.

Con esta fase se busca que el estudiante aprenda a representar y a leer lo invisible, imaginario y fantasioso detrás de los trabajos propios y ajenos, en las grandes obras del arte universal y en los trabajos precolombinos, reconociendo símbolos y mensajes. Todo esto va encaminado a que el estudiante perciba el mundo con todos los sentidos para conocer la realidad oculta de las cosas, reduciendo la brecha entre la producción y el consumo de arte.

7 - Fase socializadora: Cuando los estudiantes se sientan preparados, hacia el final del año académico, se realiza una exposición a la comunidad educativa del colegio, transmitiendo las habilidades expresivas alcanzadas, por medio de un acto que exige la participación

de todos en la concepción, planeación, organización, montaje y ejecución de la muestra colectiva.

8 - *Fase evaluativa*: Según este proceso, dónde cada uno se propuso un objetivo, y en realidad puede definir qué tanto aprendió, no se evalúa lo enseñado, sino que cada estudiante está en capacidad de auto-evaluar su aprendizaje. Al mismo tiempo el docente evalúa el proceso, lo modifica en sus fallos y lo reestructura para el siguiente año escolar. Veamos a continuación, la descripción gráfica de la propuesta metodológica "Libertad de Aprender"



Conclusiones

1. Los estudiantes no siempre realizan las actividades artísticas que se les propone en la escuela con placer, en consecuencia, no aprovechan al máximo sus habilidades, ni desarrollan las facultades que el arte aporta en la formación integral de los hombres. Casi todos los estudiantes tienen una tendencia artística particular y, en algunos casos, diferente al arte que domina el docente, esto deja a esos estudiantes en desventaja con respecto a otros estudiantes que sí comparten las afinidades artísticas con el docente. Por esto no se debe generalizar la actividad artística a desarrollar en el aula de clase. Hay que darle la oportunidad a cada uno de los estudiantes de realizar las labores académicas con gusto, y por consiguiente, con mejor calidad de la que pueden llegar a realizar en las actividades que no disfruta.
2. No sólo se aprende en un espacio y un tiempo limitado (la escuela y la edad escolar). Si la educación aprovecha los recursos del medio y de la comunidad, se aprende contextualizando, se siente, se vive la realidad, se conoce más y mejor, y se estudia y critica el entorno para buscar formas de mejorarlo. Además se aprende a aprender, constantemente, en la vida.
3. El docente no tiene que dominar todas las técnicas y procedimientos de las diferentes artes para darle la posibilidad a sus estudiantes de aprender con gusto su actividad favorita. Sólo debe ser lo suficientemente creativo para ofrecer las mejores condiciones de aprendizaje. También debe conocer al máximo el medio, la comunidad, su historia y las prácticas artísticas y artesanales para darle un mejor apoyo a los estudiantes. El docente debe liberarse de dogmas que esterilizan el libre pensamiento y desarrollo de los adolescentes, limitando las posibilidades de libre aprendizaje.
4. Esta propuesta se puede proyectar a otros centros educativos para conformar equipos de docentes pluridisciplinarios que coadyuven recíprocamente en la formación de las diferentes habilidades artísticas que interesan a cada estudiante. La estrategia metodológica es apta de aplicar desde el grado 10º de educación Media vocacional, pues tales estudiantes comparten casi todas las características de los adolescentes de grado 11º, y, al repetirles la experiencia en el grado 11º, se puede evitar o reducir las fases descriptiva, informativa y decisoria, dando también la posibilidad de un nuevo y diferente aprendizaje o de seguir profundizando en su elección.

Esta propuesta sólo es una alternativa de las muchas que se pueden realizar para lograr el objetivo final de sacar el mejor provecho de los favores que la Educación Artística puede dejar entre nuestros estudiantes.

Bibliografía

- Cabrera S. Ramón (1999) *Seminario Educación por el Arte*, La Habana, Inédito.
- Elliot. W. Eisner (1972) *Educar la visión artística*, Barcelona, Editorial Paidós.
- Lowenfeld, Viktor y W. Lambert (1961) *El Desarrollo de la capacidad creadora* Buenos Aires, Editorial Kapelusz.
- Read, Herbert (1955) *Educación por el Arte*, Barcelona, Editorial Paidós.
- Sosa Jesualdo (1968) *Pedagogía de la Expresión*, Caracas Colección Ensayo No 5. Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.