

Tesis doctoral presentada por
Alicia Arias-Camisón Coello

CUERPO E HIPERVISUALIDAD

Una investigación a/r/tográfica de la
era digital en contextos educativos

Programa de doctorado
Artes y Educación

Tesis dirigida por
Ricardo Marín Viadel



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Alicia Arias-Camisón Coello
ISBN: 978-84-1117-737-5
URI: <https://hdl.handle.net/10481/80687>



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

CUERPO E HIPERVISUALIDAD

Una investigación a/r/tográfica
de la era digital
en contextos educativos

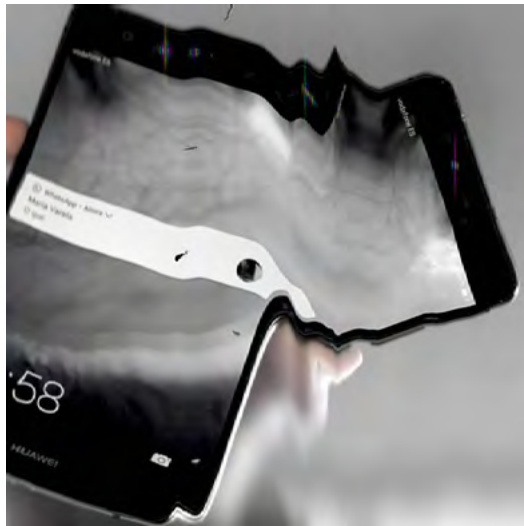
Tesis doctoral

Doctoranda
Alicia Arias-Camisón Coello

Director de tesis
Ricardo Marín Viaddel

Programa de doctorado
Artes y Educación

Granada, enero 2023



Introducción visual. Autora (2022) *Comenzar*. Compuesto por dos imágenes de la Autora (2019) *Mano desdoblada* (imagen de portada) y, Autora (2019) *Móvil expandido*.

Agradecimientos

A mi familia y amigas

A mis compañeras de investigación

Al alumnado y co-creadoras

A Ricardo

A María

A mí misma

Índice de contenidos

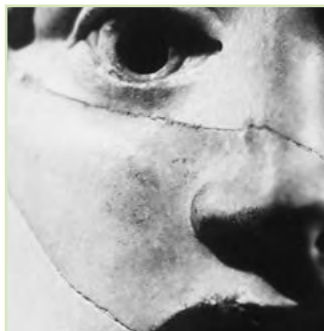
8-109



Parte 1. Diseño de la investigación

| | |
|---|-----------|
| 1.1. Justificación | 10 |
| 1.2. Motivaciones personales | 18 |
| 1.3. Introducción | 24 |
| 1.4. Preguntas de Investigación | 28 |
| 1.5. Objetivos | 30 |
| 1.6. Enfoque Metodológico | 34 |
| 1.6.1. Aproximaciones metodológicas | 34 |
| 1.6.2. Investigación Basada en las Artes | 36 |
| 1.6.3. Metodologías Artísticas de Investigación y Enseñanza | 44 |
| 1.6.4. A/r/tografía y A/r/tografía Social | 46 |
| 1.6.5. Autoetnografía Visual y Biografías Situadas | 52 |
| 1.6.6. Educación Artística | 58 |
| 1.7. Instrumentos de Investigación | 64 |
| 1.7.1. Función investigadora | 64 |
| 1.7.2. Intención Comunicativa | 72 |
| 1.7.3. Estructura formal | 78 |

110-187



Parte 2. Estado de la cuestión

| | |
|---|------------|
| 2.1. Aproximaciones a la autorrepresentación | 112 |
| 2.2. Teoría de las cinco pieles: el ser-mundo | 116 |
| 2.3. Pensar el cuerpo | 118 |
| 2.3.1. El diseño de sí | 119 |
| 2.3.2. Hipervisualidad e imagen | 124 |
| 2.4. La autorrepresentación en el ámbito artístico | 128 |
| 2.4.1. Cuatro proyectos fotográficos sobre la autorrepresentación | 129 |
| 2.4.2. Clasificación de proyectos artísticos de referencia | 134 |
| 2.4.3. Estado visual de la cuestión. Once hipótesis visuales | 164 |



188-477

Parte 3. Propuestas artístico-educativas

| | |
|---|------------|
| Capítulo 1. El cuerpo ausente | 190 |
| 1. Introducción | 194 |
| 2. Objetivos | 194 |
| 3. Enfoque metodológico | 196 |
| 4. Propuesta artística. A J. L. | 198 |
| 5. Propuestas artístico-educativa. Foto-Performance | 218 |
| 5.1. Arte de acción, aproximación terminológica | 220 |
| 5.2. Los medios de (re)presentación en el arte de acción | 226 |
| 5.3. El cuerpo escrito | 230 |
| 5.4. Foto-performance: Lo más profundo es la piel | 234 |
| 6. Conclusión | 246 |
| Capítulo 2. El cuerpo abierto | 248 |
| 1. Introducción | 252 |
| 2. Objetivos | 252 |
| 3. Enfoque metodológico | 254 |
| 4. Propuesta Artística I. No hay para la belleza más origen que la herida | 256 |
| 4.1. El Cuerpo abierto. Marcas, heridas y fluidos | 258 |
| 4.2. NBMQH I. Fotoensayo | 260 |
| 4.3. NPBMQH II. Videoensayo. Representación secuenciada | 270 |
| 5. Propuestas artística II. Pespuntes | 320 |
| 5.1. Ángulo Agudo I. Fotografías | 322 |
| 5.2. Ángulo Agudo II. Videoensayo Secuencia 01 | 326 |
| 5.3. Medias y Piel. Videoensayo | 330 |
| 5.4. Escayola y piel. Escultura | 358 |
| 6. Propuesta educativa. La memoria de la piel | 360 |
| 6.1. Análisis de los resultados | 362 |
| 6.2. Catálogo de piezas con sus textos | 392 |
| 7. Conclusiones | 414 |
| Capítulo 3. La poética del cuerpo | 416 |
| 1. Introducción | 420 |
| 2. Objetivos | 421 |
| 3. Enfoque metodológico | 421 |
| 4. Propuesta Educativa | 426 |
| 4.1. Aprender a mirar: el estudio escultórico de la mano | 426 |
| 4.2. Aprender a rimar: comparación visual entre cuerpo y paisaje | 440 |
| 5. Propuesta artística. Ensayo visual la poética del cuerpo | 458 |
| 6. Conclusiones | 476 |



| | |
|---|------------|
| Capítulo 4. El cuerpo expandido | 478 |
| 1. Introducción | 482 |
| 2. El Mapa en la práctica creativa | 484 |
| 3. Enfoque metodológico | 487 |
| 4. Objetivos | 488 |
| 5. Propuesta Artística I. Trayectos compartidos | 490 |
| 6. Propuesta Artística II. Mapas colaborativos | 504 |
| 6.1. Parte 1. Micro-Walkings | 504 |
| 6.1.1. La importancia del entorno | 508 |
| 6.1.2. Reflexiones Resultantes sobre el cuerpo | 508 |
| 6.2. Parte 2. Instalación participativa de Sticker-piel | 528 |
| 7. Propuesta educativa. Micro-cartografías corporales | 562 |
| 8. Conclusiones | 600 |
| Capítulo 5. El retrato fragmentado | 602 |
| 1. Introducción | 606 |
| 2. La autoimagen y el selfi | 607 |
| 3. Objetivos | 610 |
| 4. Enfoque metodológico | 611 |
| 5. Propuesta educativa I. Retrato panorámico | 612 |
| 5.1. La panorámica. Antecedentes | 614 |
| 5.2. La panorámica: herramienta creativa | 616 |
| 6. Propuesta educativa II. Retrato fragmentado | 630 |
| 6.1. Retrato geométrico | 634 |
| 6.2. Retrato paisaje | 644 |
| 6.3. El rostro seriado | 656 |
| 7. Propuesta educativa III. Retrato arrugado | 672 |
| 8. Conclusiones | 696 |
| Capítulo 6. El cuerpo proyectado | 698 |
| 1. Introducción | 702 |
| 2. Objetivos | 702 |
| 3. La imagen proyectada | 703 |
| 4. Metodología e instrumentos de Investigación | 704 |
| 5. Propuesta artística. Encarnando la distancia | 710 |
| 5.1. Elección de localizaciones y experimentación | 714 |
| 5.2. La investigación visual | 716 |
| 5.2.1. Ensayo visual I. Imagen integrada | 717 |
| 5.2.2. Ensayo visual II/III. Repeticiones | 730 |
| 5.2.3. Ensayo visual IV. <i>Embodying the distance</i> | 758 |
| 6. Propuesta educativa. El aula proyectada | 790 |
| 7. Conclusiones | 810 |

811-951



Capítulo 7. El cuerpo conectado

| | |
|--|-----|
| 1. Introducción | 816 |
| 2. Contexto | 818 |
| 3. Objetivos | 820 |
| 4. Alumnado | 820 |
| 5. Propuesta Educativa. Las A.A.C.C. | 821 |
| 5.1. Esquema metodológico | 830 |
| 5.2. Series muestra | 832 |
| 5.3. Trípticos | 838 |
| 6. Imágenes del alumnado en el entorno de las docentes | 860 |
| 6.1. Ensayo Visual. Espacios conectados | 863 |
| 6.2. Videoensayo. Espacios cruzados | 874 |
| 7. Conclusiones | 950 |

952-1007



Parte 4. Aspectos finales

| | |
|---|-----|
| 4.1. Adecuación de las propuestas al currículo de E.S.O | 954 |
| 4.2. Conclusiones generales | 968 |
| 4.3. Referencias bibliográficas | 978 |



Resumen visual. *Autora* (2022) *Parte 1*. Compuesto por una imagen de *Autora* (2020) *Autorrepresentación luz* y una cita visual (Almeida, 2000)

- 1.1. Justificación
- 1.2. Motivaciones personales
- 1.3. Introducción
- 1.4. Preguntas de investigación
- 1.5. Objetivos
- 1.6. Enfoque Metodológico
- 1.7. Instrumentos de investigación. Ideas visuales y ensayo visual



Parte 1

Diseño de la investigación

1.1. Justificación

Es una investigación visual. La imagen es la piedra angular de la investigación y defendemos su valiosa utilidad como herramienta para el desarrollo del conocimiento académico. Las hipótesis, procedimientos y resultados se muestran de manera visual. Por ello, es vital que el modo de lectura de este informe sea siempre a doble página.

Es una investigación didáctica. La educación artística es un acto transformador y de enriquecimiento colectivo. Mi función como docente es promover el (re)pensamiento y creación visual basado en el arte desde una perspectiva crítica y contemporánea. Las imágenes que se muestran en esta investigación son generadas en su mayor medida por el alumnado, co-creadoras y participantes.

Es una investigación personal. Tanto las imágenes propias como los resultados de las participantes y alumnado son la consecuencia de un acto de introspección materializado en distintos formatos. Se utiliza el concepto autorrepresentación como paraguas que abarca la indagación artística personal.

Es una investigación condicionada por el contexto digital. Las propuestas artístico-educativas planteadas abordan temáticas y conceptos vinculados a los nuevos modos de consumir y crear imágenes.



1.1. Justificación

Es una investigación visual. La imagen es la piedra angular de la investigación y defendemos su valiosa utilidad como herramienta para el desarrollo del conocimiento académico. Las hipótesis, procedimientos y resultados se muestran de manera visual. Por ello, es vital que el modo de lectura de este informe sea siempre en doble página.

Es una investigación didáctica. La educación artística es un acto transformador y de enriquecimiento colectivo. Mi función como docente es promover el (re)pensamiento y creación visual basado en el arte desde una perspectiva crítica y contemporánea. Las imágenes que se muestran en esta investigación son generadas en su mayor medida por el alumnado, co-creadoras y participantes.

Es una investigación personal. Tanto las imágenes propias como los resultados de las participantes y alumnado son la consecuencia de un acto de introspección materializado en distintos formatos. Se utiliza el concepto autorrepresentación como paraguas que abarca la indagación artística personal.

Es una investigación condicionada por el contexto digital. Las propuestas artístico-educativas planteadas abordan temáticas y conceptos vinculados a los nuevos modos de consumir y crear imágenes.



1.1. Justificación

Es una investigación visual. La imagen es la piedra angular de la investigación y defendemos su valiosa utilidad como herramienta para el desarrollo del conocimiento académico. Las hipótesis, procedimientos y resultados se muestran de manera visual. Por ello, es vital que el modo de lectura de este informe sea siempre en doble página.

Es una investigación didáctica. La educación artística es un acto transformador y de enriquecimiento colectivo. Mi función como docente es promover el (re)pensamiento y creación visual basado en el arte desde una perspectiva crítica y contemporánea. Las imágenes que se muestran en esta investigación son generadas en su mayor medida por el alumnado, co-creadoras y participantes.

Es una investigación personal. Tanto las imágenes propias como los resultados de las participantes y alumnado son la consecuencia de un acto de introspección materializado en distintos formatos. Se utiliza el concepto autorrepresentación como paraguas que abarca la indagación artística personal.

Es una investigación condicionada por el contexto digital. Las propuestas artístico-educativas planteadas abordan temáticas y conceptos vinculado a los nuevos modos de consumir y crear imágenes.



1.1. Justificación

Es una investigación visual. La imagen es la piedra angular de la investigación y defendemos su valiosa utilidad como herramienta para el desarrollo del conocimiento académico. Las hipótesis, procedimientos y resultados se muestran de manera visual. Por ello, es vital que el modo de lectura de este informe sea siempre en doble página.

Es una investigación didáctica. La educación artística es un acto transformador y de enriquecimiento colectivo. Mi función como docente es promover el (re)pensamiento y creación visual basado en el arte desde una perspectiva crítica y contemporánea. Las imágenes que se muestran en esta investigación son generadas en su mayor medida por el alumnado, co-creadoras y participantes.

Es una investigación personal. Tanto las imágenes propias como los resultados de las participantes y alumnado son la consecuencia de un acto de introspección materializado en distintos formatos. Se utiliza el concepto autorrepresentación como paraguas que abarca la indagación artística personal.

Es una investigación condicionada por el contexto digital. Las propuestas artístico-educativas planteadas abordan temáticas y conceptos vinculado a los nuevos modos de consumir y crear imágenes.

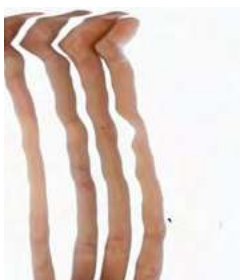


Imagen clave. Autora (2022) *Recorrido de una mano sobre el documento*. Compuesto por una imagen secuenciada (pp. 11-13-15-17)

1.2. Motivaciones personales

Presento este apartado en un formato que roza el ensayo, puesto que las ideas se entrelazan a veces desde lugares muy sutiles o ambiguos este texto es profundamente subjetivo. También lo es la propia investigación. Mi modo de investigar ha sido en forma de maraña, no hay continuidad lineal ni centro pero todo está conectado entre sí. La investigación visual, fundamentalmente, genera nuevas preguntas sobre un tema. En el texto de este apartado, encontraréis mis preguntas, mis intereses y los momentos vitales que supusieron un cambio sustancial en la investigación.

Comenzar una Investigación Basada en Artes supone atravesar lo incierto. La Investigación Basada en Artes permite ofrecer nuevas preguntas y abre la puerta a la posibilidad. Mi responsabilidad para con la investigación no es otra que entender(nos) mejor, entender nuestras corporalidades diversas y cambiantes desde las Artes Visuales y en un contexto principalmente educativo.

La tesis doctoral se titula *Cuerpo e hipervisualidad: Una investigación A/r/tográfica de la era digital en contextos educativos*. Trata de mostrar el panorama de la autorrepresentación alejado de un sistema-mundo basado en imágenes estancas de cuerpos estereotípicos y su implementación en el ámbito educativo. El objetivo principal es resignificar la representación corporal a través de la creación artística y revisar aquellos espacios de creación que suponen una ruptura visual con la estandarización de la autorrepresentación.

El origen de esta investigación, cuyo recorrido es principalmente visual, comienza mientras curso los estudios de Grado en la Universidad de Granada y se extiende hasta la actualidad. Dos vivencias fundamentales marcan mis propuestas artísticas y educativas:

- La primera, el trabajo en la asignatura de Arte y Cuerpo en 2015 enmarcada en el Grado de Bellas Artes, donde explorábamos la creación de un trabajo que implicase el cuerpo, para ello tuve que indagar de alguna manera en mí misma. Descubrí mi interés en la memoria y en el recuerdo como motor creativo, inspirada en los referentes y lecturas que el docente Alfonso del Río nos proporcionaba. En estas indagaciones me resultaron inspiradoras dos ideas fundamentales: ¿cómo representarme a través de

las personas que me rodean? y ¿cómo hacerlo a través de la herencia visual familiar? ¿Cómo representarme desde mi herencia visual familiar? ¿Cómo soy yo siendo otros? ¿Cómo nos vemos a nosotras y nosotros mismos? ¿cómo nos representamos desde una perspectiva transdisciplinar y holística?

En medio de estos intereses creativos comienzan mis primeras aproximaciones a la docencia. El proyecto de cooperación al desarrollo “Bombearte” me proporcionó la posibilidad de colaborar con docentes en el ‘Diplomado en la enseñanza de las Artes Visuales en contextos de riesgo de exclusión social’, organizado conjuntamente por la Universidad Nacional Autónoma de Honduras y la Universidad de Granada de Tegucigalpa (Honduras) y participar en la realización de proyectos artísticos-educativos en ACOES (Asociación Colaboración y Esfuerzo).

En esta experiencia, en la que planteábamos el desarrollo de un currículo educativo-artístico en centros de primaria y secundaria, nos encontramos una situación particular: la carencia de materiales artísticos. En esta coyuntura propongo una serie de propuestas autobiográficas, para conocer(nos) mejor y para encontrar un nexo de unión entre las participantes - un *modus operandi* que había estado desarrollando anteriormente en proyectos personales como en las piezas A.J.L. En la escuela Santa Teresa de Jesús de ACOES en Tegucigalpa trabajamos desde nosotras y nosotros mismos como punto de partida creativo. Esto nos permitió, por un lado, conocer más el entorno y las personas que trabajamos en él y, por otro, trabajar la educación plástica con necesidad únicamente de nosotras mismas y de un lápiz y un papel.

Tras estas dos experiencias vitales comienzo a realizar imágenes propias y en contextos educativos donde surge las dos ideas principales de esta investigación: ¿cómo trabajar la imagen propia en la educación? y ¿cómo es la autorrepresentación simbólica del cuerpo?

Encuentro imágenes simbólicas que se traducen en instrumentos visuales, que parten del cuerpo humano, que son antiquísimas y podrían ser útiles como punto de partida. Por ejemplo, el ‘Mapa de Esfrbrof’ o la ‘Mano Guidodiana’. En ellas el cuerpo simbólico se muestra como un instrumento didáctico.

El Mapa de Ebstorf es uno de los primeros mapas medievales de en torno al 1300 creado en la Abadía benedictina de Ebstorf. Es uno de los más grandes de la época con tres metros de longitud.

Más que un mapa se trata de la síntesis del mundo conocido por los europeos en esa época, una síntesis simbólica del conocimiento donde la forma del mapa es la del Cristo crucificado y, la presentación del mundo es puramente simbólica. El cuerpo “encarnado” de Cristo se convierte en las calles, las montañas y los ríos en un juego metafórico que en aquella época resultó innovador. En él se muestran Asia arriba, África al este y Europa ocupando el resto (Madrid, 2018). También refleja lo desconocido: en los límites aparecen figuras monstruosas y mitológicas que practican el canibalismo. En la representación del límite se encuentra el miedo a lo desconocido y por tanto, aunque nunca fue una imagen realista, la imaginación empieza a desarrollar nuevas posibilidades de lugares insospechados.

Esta imagen es de alguna modo autorrepresentativa para las comunidad religiosa de Ebstorf, su interés reside en el ámbito didáctico e ilustrativo; pero a la vez es una imagen con componentes artísticos visuales y conceptuales donde la ficción, la metáfora y la (des)proporción juegan un papel fundamental.

Por otro lado, encontramos la Mano Guidoniana. Se trata del modo de notación musical medieval. Ni existía la escala pentatónica ni los pentagramas para interpretar simbólicamente los sonidos. Los grupos de canto gregoriano empezaron a desarrollar un modelo propio de notación musical que será el origen de las escalas. En sus propias manos, se apuntaban detalles como el tiempo, velocidad o tipología de la nota. Una especie de chuleta donde el cuerpo forma parte de la acción y se convierte en un contenedor simbólico.

La Mano Guidoniana me resulta inspiradora porque es la evidencia de la encarnación del conocimiento. Esto me hace entender la toma de consciencia del yo como agente creativo activo que, sobre sí mismo vuelca el conocimiento.



Hipótesis visual. Dos citas visuales, izquierda (Ejemplo de la mano Guidoniana, de un MS de la Biblioteca Bodleian (XVI); y, derecha (Mapamundi de Ebstorf, 1300 d.C.)

Esa toma de consciencia del cuerpo como elemento activo en la creación de conocimiento, provoca que las artistas resignifiquen su propia existencia y su perspectiva del mundo sea atravesada por cómo viven en él.

Encontramos ejemplos de personas atravesadas por la evidencia de su realidad no normativa en Lorenza Botner, Frida Kahlo, Pepe Espaliú; nos muestran en su recorrido artístico su posición vital desde el cuerpo disidente. Este “cuerpo desmitificado” es representado no desde una perspectiva antropocéntrica sino más bien vehiculadora de ideas, de posiciones políticas que puede ser un yo colectivo al ser catalizador de existencias y vinculado al concepto de “Biografías Situadas” que exploraremos más adelante.

Derridà reflexiona sobre la investigación desde lo que denomina “lugares menores” (Derridà, 2006, Loriga, 2020). Dentro de esta investigación, concibo los lugares menores como los huecos creativos dentro de un sistema mediatizado visualmente del modo en que nos autorrepresentamos. Se pretende, por tanto, analizar la contradicción ante un mundo que invita a una estandarización de nuestros cuerpos y las infinitas posibilidades de la imagen corporal exploradas por diversos artistas principalmente a partir de los sesenta del siglo XX y, particularmente en la actualidad digital.

El giro digital de los 2000 ha hecho que el ser humano desarrolle tecnología para consigo mismo y su imagen, para construir su yo ideal a través de lo visual, mirándose con los ojos del otro. La pregunta ahora es: ¿qué imágenes creamos de nosotras mismas y cómo? ¿Cómo nos autorrepresentamos? Y ¿qué tiene que ver el arte en todo esto?

Entiendo la autorrepresentación como ‘poner el cuerpo’ es decir explorar(nos) desde el arte, una ‘encarnación’ de aquellas ideas o pensamientos que contemplamos. La palabra encarnación en el hinduismo es homóloga al concepto de avatar que, según el diccionario de la Real Academia Española “proviene del francés ‘avatar’, y este del sánscritp ‘avatâra’ ‘descenso o encarnación de un dios.’” Sus acepciones advierten “en la religión hindú, encarnación terrestre de alguna deidad, en especial Visnú” y “reencarnación, transformación.” Hay muchos tipos de avatares, pero en resumen supone ‘dar cuerpo’ a un ideal, a una deidad.

En el origen de las redes sociales, no existía como ahora una rostrificación de nuestros perfiles, sino que, ingenuamente, construíamos nuestros avatares imaginarios como la personificación ficcionada y fantasiosa de nosotras en el mundo digital. Las redes nos permiten imaginar, inventar y crear nuevos imaginarios de nuestra propia imagen, sin embargo parecen están mediados y domesticados, lacerados a través de filtros que homogeneizan nuestro rostro, *facefilters*.

El selfi es también el retoño recién mayor de edad del autorretrato, una práctica que al ser humano le lleva fascinando desde su existencia. Una de mis motivaciones principales gira en torno al uso y desusos de las prácticas contemporáneas de comunicación digital que tiene que ver con nuestra propia imagen en este contexto hipervisual. Las estudiantes actuales tienen mucho que decir en tanto que nativas digitales.

Las sucesivas aportaciones generacionales entre las artistas desde los sesenta del pasado siglo XX hasta las personas jóvenes de la actualidad nos pueden mostrar una corpúsculo complejo, personal, individual y también colectivo de cómo nos mostramos desde lo artístico y por qué. Por tanto, confrontar ideas de artistas con un gran bagaje y recorrido en lo visual con las ideas incipientes de quienes se inician en las prácticas artísticas me parece un ejercicio necesario para equilibrar y reflexionar sobre ideas compartidas, tensiones y contrastes.

1.3. Introducción

La investigación titulada ***Cuerpo e Hipervisualidad. Investigación A/r/tográfica en Contextos Educativos***, aborda la creación de imágenes del cuerpo configuradas por nosotras mismas, desde distintos enfoques visuales, mediante procedimientos diversos y en contextos educativos formales y no formales. Está organizada en cuatro partes:

- **Parte 1. Diseño de investigación:** Formada por un primer bloque de contenidos que corresponde a la aproximación de a la investigación desde los métodos e instrumentos utilizados, y qué necesidades y objetivos se contemplan. Está compuesta por las ***Motivaciones personales***, donde ese expone las necesidades, inquietudes e intenciones personales a la hora de realizar la investigación; la ***justificación***, donde se muestran las premisas sobre las cuales se asienta el contenido de la indagación; y por esta ***introducción***.

Además, en esta primera parte, se exponen las premisas y modos de investigar. Estos apartados son los correspondientes a ***Preguntas de Investigación***, donde se plantea qué quiero investigar y por qué. También en esta línea, se encuentra el apartado de ***objetivos*** que establecen las intenciones y las metas a alcanzar; el ***enfoque metodológico*** que define la tipología metodológica y su implementación en las experiencias artístico-educativas; y los ***instrumentos de investigación***, que hace alusión a las estrategias y medios que utilizo para presentar las ideas, procesos, y resultados obtenidos, así como sus definiciones y usos.

- **Parte 2. Estado de la cuestión:** En este apartado establezco el modo de construir imágenes desde el cuerpo, utilizando el concepto autorrepresentación como punto de partida.

Defino el concepto de autorrepresentación y su vinculación con la hipervisualidad. Está compuesta por un primer apartado titulado ***Aproximaciones a la autorrepresentación*** donde se define el concepto desde un marco teórico y permite establecer similitudes y diferencias con el género del autorretrato.

El siguiente apartado, ***Teoría de las cinco pieles; el ser-mundo***, hace alusión al modelo esquemático planteado por el artista Hunterwasser que define cinco estadios del ser en su relación con el entorno que le rodea, a estos cinco apartados les denominó pieles. Me inspiro en este particular punto de vista del ser con el entorno.

A continuación, en el apartado ***Pensar el cuerpo*** muestro el concepto de cuerpo y su relación con las teorías de Merleu-Ponty, la revisión del concepto de ser humano, el posthumanismo y el nuevo paradigma representacional vinculado a la comunicación digital contemporánea. Establece un marco teórico que asienta las bases de la percepción visual y conceptual acerca de la creación de imágenes sobre nosotras mismas.

Para concluir esta segunda parte, en el apartado titulado ***Autorrepresentación en el ámbito artístico*** expongo, primero, cuatro proyectos artísticos vinculados a este término; a continuación creo una tabla con cuarenta y ocho artistas de referencia que nos permite generar un contenedor visual en el que se sostiene la indagación. Finalmente presento el ***Estado visual de la cuestión, Once hipótesis visuales*** desde un formato prioritariamente visual para mostrar aquellas imágenes significativas que son un condicionante explícito en las posteriores propuestas artísticas y educativas.

- Parte 3. Propuestas artístico-educativas: Este apartado compone el grueso de la investigación empírica y visual. Está formado por siete capítulos que responden a siete propuestas artísticas y su equivalencia en experiencias educativas. La relación entre las propuestas artísticas personales y las experiencias educativas dentro de cada capítulo atiende a una temática común. El origen de una está condicionado por la otra, pudiendo ser primero la experiencia educativa que la artística y viceversa.

El orden de los capítulos atiende a, por un lado, un orden cronológico, y por otro, a una progresión inspirada en la teoría de las cinco pieles donde se avanza progresivamente desde el interior del cuerpo -memoria, piel, herida- hacia el exterior -aspecto, casa, entorno- conceptual y visualmente.

Cada capítulo, mantiene una organización interna similar: (a) Primero, un resumen del capítulo, (b) posteriormente una introducción, objetivos y metodología; (c) a continuación la profundización en la temática, a continuación, (d) los procesos, experiencias y resultados visuales de la propuesta artística y la experiencia educativa o viceversa, y, finalmente (e) las conclusiones.

Capítulo 1. El cuerpo ausente: aborda la creación personal desde la pérdida y la memoria. Se emplea el archivo familiar y el arte de acción como estrategias de investigación y creación artística.

Capítulo 2. El cuerpo abierto: muestra creaciones desde las marcas, las cicatrices y las heridas de la piel, el detalle significativo corporal se emplea como recurso para la narración autobiográfica. Utilizo tanto el dibujo como la secuencia visual.

Capítulo 3. La poética del cuerpo: empleo figuras retóricas visuales para mostrar la comparativa entre el cuerpo y el entorno personal. El par visual es el instrumento que utilizo.

Capítulo 4. El cuerpo expandido: expone las experiencias relativas a la piel como un lugar explorable (mapa). Genero experiencias colectivas en contextos no formales mediante instalaciones colaborativo-participativas en el museo.

Capítulo 5. El retrato fragmentado: muestra el uso de la creación desde el rostro y sus posibilidades creativas partiendo de la deformación como recurso visual y educativo. Las estrategias que uso son la panorámica, la imagen intervenida y el dibujo arrugado. Este apartado es exclusivamente didáctico y se muestran los resultados del alumnado como creadores/creadoras.

Capítulo 6. El cuerpo proyectado: evidencia las posibilidades creativas y conceptuales de la proyección integrada. Exploro, tanto en el aula mediante el *rol playing* como mediante la producción personal y colaborativa, la relación de la persona con el espacio exterior durante el confinamiento por la COVID-19.

Capítulo 7. El cuerpo conectado: presenta las propuestas artístico-educativas planteadas durante la situación de confinamiento: ejercicios en línea reinterpretando la creación del

alumnado usando tres estrategias visuales: (a) el tríptico, (b) la proyección integrada y (c) la imagen secuenciada.

- **Parte 4. Aspectos finales.** En esta parte se evidencio el fruto de la indagación visual y conceptual.

En el primer apartado, **Adecuación de las propuestas artísticas al currículo de ESO**, muestro muestra las posibilidades de las propuestas diseñadas relacionadas con la autoimagen y la creación desde el cuerpo como herramienta de auto-conocimiento y desarrollo del aprendizaje significativo. Para ello, adapto algunas de las propuestas artístico-educativas desarrolladas anteriormente a la educación formal y a sus parámetros dentro de la Programación de Aula en la E.S.O

En el siguiente apartado, **Conclusiones** se establece un ensayo visual final inspirados en las creaciones previas así como un resumen de las conclusiones de conceptos que son significativos en la investigación y que nos invitan a repensar nuestra percepción visual corporal.

Finalmente, el apartado de **Referencias** identifican todas las publicaciones escritas y visuales, ordenadas alfabéticamente.

El archivo final en PDF debe visualizarse a doble página para respetar las conexiones visuales entre imágenes creadas en cada pliego.

Les invito a detenerse en las imágenes, a interpretarlas y a cuestionarlas, para crear resonancia con nosotras mismas. Especialmente en aquellas creadas por el alumnado o participantes, cada persona en cada imagen nos regala un aspecto de sí misma y es en la colectividad de todas donde podemos re/hacer(nos) re/construir(nos) y re/inventar(nos) nuevos conceptos acerca de quiénes somos, qué hemos sido o cómo queremos ser.

1.4. Preguntas de investigación

El tema de investigación gira en torno al cuerpo y la autorrepresentación. Se pretende revisar la construcción de imágenes sobre el cuerpo creadas por artistas contemporáneas mediante estrategias visuales autorrepresentativas. Para ello planteo las siguientes cuestiones: ¿Cómo podemos definir autorrepresentación? ¿Qué similitudes y diferencias guarda con géneros como el retrato y el autorretrato? ¿Qué artistas trabajan desde la autorrepresentación? ¿Qué estrategias visuales y conceptuales podemos encontrar?.

Las Metodologías Artísticas de Enseñanza, la A/R/tografía social y la Investigación Basada en Artes Visuales pueden ser de utilidad para desarrollar el pensamiento visual ¿Cómo podemos investigar visualmente? ¿Cómo podemos generar prácticas artísticas mediante las VABR donde se explore la percepción de los sujetos sobre sí mismos?.

Las imágenes generadas por las participantes y alumnado completan, amplían, resuenan o contradicen ideas visuales de la contemporaneidad. Me interesa trazar vínculos visuales que nos permitan confrontar ideas entre las creadoras incipientes y las personas que se dedican profesionalmente al ámbito. Entendiendo así que la educación artística pone en valor ideas visuales y conceptuales profundas, donde las imágenes generadas por las personas participante nos son una fuente de enriquecimiento en el ámbito de la creación visual ¿Qué paralelismos podemos generar a partir de los resultados obtenidos por las participantes y las piezas de artistas contemporáneas?.

Además, el nuevo entorno digital da lugar a nuevas prácticas autorrepresentacionales ¿Cómo incide y cómo podemos aplicar esta realidad digital en nuestros contextos artístico-educativos? ¿Qué imágenes resultan de esta relación?

Considero que el propio documento de investigación debe ser una herramienta didáctica, orgánica, visual y que convierta a las lectoras en agentes activos. ¿Qué instrumentos de investigación podemos utilizar, facilitar e implicar en la lectura activa e interpretación del documento para transformarlo en una herramienta didáctica?.



Hipótesis visual. Autora (2022) *Composición inspirada en el esquema de la teoría de las cinco pieles* (Hun-
terwasser, 1998), y compuesto por cinco citas visuales - de dentro hacia afuera- (Coplans, 2000), (Cahun, 1921-22),
(Ruby-Fraizer, 2001-2014) (Maier, 1955c) y (Dater, 1981)

1.5. Objetivos

Esta investigación muestra diversos modos y formatos de entender la autoimagen del cuerpo - *autorrepresentación*- desde las artes visuales y la educación formal y no formal. En este apartado vincularemos estos *modos* a finalidades específicas para la investigación.

Establezco **ocho Objetivos Generales** que sirven de resumen y marcan las líneas generales tanto de la investigación como del proceso de enseñanza-aprendizaje .

Sin embargo, por el carácter multidisciplinar y heterogéneo de las propuestas artístico-educativas, cada uno de los siete capítulos relativos a las experiencias empíricas -*Parte 3. Propuestas artístico-educativas*-, alberga sus propios **objetivos específicos**, adaptados a las necesidades concretas de cada uno de los capítulos.

Debido la diferenciación entre experiencias en contextos educativos y, por otro lado, el modo en que investigamos sobre las imágenes, hemos considerado dividir los objetivos en dos grandes bloques:

- Aquellos que hacen alusión a las indagaciones visuales: estos consisten en entender los resultados del alumnado, analizarlos y concretarlos; mostrar los hallazgos artísticos personales, la creación de imágenes propias y los resultados visuales obtenidos; así como utilizar y generar instrumentos visuales útiles dentro de la investigación basada en artes visuales. Estos son los **Objetivos de Investigación (OI)**.

- Aquellos que se emplean para marcar las pautas de los procesos de enseñanza-aprendizaje: los **Objetivos Didácticos (OD)**. Estos se encuentran enmarcados en las diferentes propuestas educativas. Son el marco de referencia de la actividad docente y nos permiten encauzar al alumnado en la profundización de la actividad artística y el desarrollo del pensamiento visual.

A continuación se mostrarán, primero, los **Objetivos Generales Didácticos**, así como los **Objetivos Generales de Investigación** y , en las páginas siguientes y por orden de aparición en la Parte 5, los **Objetivos Específicos de Investigación** y los **Objetivos Específicos Didácticos**.

Objetivos Generales de Investigación

Objetivos Generales Didácticos

OGI 1. Generar imágenes corporales relativas a la **autorrepresentación**. Partiremos de diferentes técnicas y estrategias que nos permitan observar(nos) desde puntos de vista no habituales, contribuyendo a la creación de un imaginario colectivo útil en el desarrollo del pensamiento visual.

OGD 1: Desarrollar la capacidad de observación personal del alumnado, siendo capaz de **autorrepresentarse conceptualmente**; Entender la creación de imágenes de y sobre el cuerpo como una posibilidad creativa visual con un significado polisémico y holístico.

OGI 2. Indagar en los modos de enseñanza-creación-aprendizaje mediante la **Metodología Artística de Investigación y la A/r/tografía** como metodología que nos facilitan la confluencia de la producción artística personal, la investigación académica y el desarrollo artístico en los procesos educativos formales y no formales.

OGD 2: Facilitar la autodeterminación y la autonomía en la creación artística y visual del alumnado. Permitiendo mejorar su **autoaprendizaje** y convirtiendo al participante/ alumnado en el/la protagonista del conocimiento adquirido favoreciendo la exploración visual.

OGI 3. Implementar e indagar sobre **estrategias visuales** y organizarlas en distintas tipologías que faciliten el desarrollo de la investigación visual, priorizando en estructuras y figuras que permitan construir conocimiento desde el pensamiento visual.

OOGD 3: Generar imágenes basadas en referentes artísticos, identificando las **estrategias visuales** diversas y mediante múltiples **técnicas artísticas** como la fotografía, el dibujo o el collage.

OGI 4. Generar imágenes basadas en la **comunicación contemporánea digital e hipervisual**, adecuándola a los formatos y los procesos actuales de la imagen, reflexionando sobre el uso de la fotografía y sus técnicas y estrategias visuales tales como el selfí, la doble pantalla o la panorámica.

ODG 4. Promover la creación contextual condicionada por el auge de la **comunicación a través de imágenes**. Impulsando el desarrollo del pensamiento visual y promoviendo el diálogo y la confluencia y variedad de posibilidades visuales y conceptuales.

Objetivos Específicos de Investigación

CAP. 1/ OI1. Indagar la representación del duelo desde el autorretrato.

CAPÍTULO 1/ OI2. Reflexionar sobre los modos de representación y difusión de las prácticas artísticas vinculadas al arte de acción, y su utilidad en los medios de investigación visual.

CAP.5/ OI 1. Generar un vínculo visual entre piezas multidisciplinares del alumnado en torno al retrato fragmentado, pudiendo establecer comparativas visuales con creaciones de autoras y autores contemporáneos.

CAP. 2/OI 1. Construir un discurso visual colectivo categorizando las tipologías de dibujos obtenidos en función del contenido visual.

CAP. 2/ OI 2. Realizar un análisis comparativo-visual con piezas de artistas contemporáneos y del alumnado.

CAP. 6/ OI 1. Interpretar artísticamente las conexiones entre el interior y el exterior del sujeto a través de la imagen proyectada.

CAP. 6/ OI 2. Representar la distancia entre el hogar y el mundo público exterior difuminando visualmente los límites entre ambos territorios.

CAP. 3/ OI1. Utilizar el instrumento del par visual para construir autorretratos representativos.

CAP. 3/ OI2. Generar imágenes poéticas relativas a lo corporal, empleando la metáfora visual como recurso principal.

CAP. 7/OI 1. Construir un discurso visual, basado en las experiencias individuales del alumnado y situándolos en nuestros propios cuerpos y hogares mediante el uso de la Proyección Integrada (IPIC).

CAP. 4/ OI 1. Generar un proyecto instalativo-participativo basado en experiencias Walking colectivas que permita que las piezas estén en transformación.

CAPÍ. 4/ OI 2. Construir recorridos, mapas y cartografías de manera colectiva, partiendo de intervenciones individuales.

Objetivos Específicos Didácticos

CAP. 1/ OD1. Integrar el arte de acción en el currículo de los formadores de alumnado de enseñanzas obligatorias.

CAP. 1/ OD2. Implicar creativamente a las y los espectadores en el proceso creativo de la foto-performance con la realización de imágenes decisivas como registro para la investigación.

CAP. 4/ OD 2. Construir recorridos, mapas y cartografías de manera colectiva, partiendo de intervenciones individuales.

CAP. 4/ OD 3. Utilizar el dibujo y la fotografía de detalles corporales fragmentados para la construcción de resultados visuales abstractos.

CAP. 2/ OD1. Desarrollar la capacidad de observación y representación de una misma.

CAP 2/ OD2. Utilizar recursos autobiográficos para la creación artística.

CAP. 2/OD3. Generar imágenes abstractas, figurativas y simbólicas partiendo del dibujo del natural y la realidad de lo corporal para alejarnos así de las representaciones tradicionales del cuerpo.

CAP. 5/ OD 1. Construir imágenes desde el autorretrato que rompan el estándar de representación tradicional del mismo. Explorar diversas estrategias de fragmentación y deformación del rostro como ejercicio de exploración visual y de desarrollo del autoconcepto..

CAP. 3/ OD1. Representar mediante el dibujo fragmentos de la realidad, promoviendo la observación de detalles.

CAP. 3/ OD2. Crear fotografías del contexto que nos rodea atendiendo a la composición, luz y color, pensadas ex-profeso en su vinculación con nosotras mismas.

CAP. 3/ OD3. Generar pares visuales donde nuestra representación y el entorno se relacionen, atendiendo a diferentes recursos poéticos.

CAP. 6/ OD1. Reconocer los elementos que integran el lenguaje de la fotografía y la imagen proyectada, realizando composiciones creativas que integren el espacio donde se proyecta y la fotografía proyectada.

CAP. 6/ OD2. Realizar proyectos fotográficos de forma cooperativa, siendo capaces de dividir las tareas y gestionando los diferentes aspectos de un set fotográfico.

CAP. 4/ OD 1. Observar el cuerpo desde el detalle y la perspectiva aérea, para explorar visualmente el cuerpo como mapa.

CAP. 7/OD 1. Generar imágenes inspiradas en referentes artísticos, creando resultados visuales estéticos durante el periodo de confinamiento.

CAP. 7/OD2. Crear imágenes partiendo del entorno y la individualidad que permita convertir lo habitual en extraordinario gracias a la observación

1.6. Enfoque metodológico.

1.6.1. Aproximaciones metodológicas. Entrevistas paralelas

Esta investigación está constituida por siete proyectos heterogéneos cuyos modos de hacer están condicionados por el contexto, las personas participantes/creadoras y sus necesidades. Por este motivo, cada una de las siete propuestas empíricas de la **Parte 3**, muestran específicamente el modo en que se ha trabajado en cada una de ellas. Este apartado es un resumen de las cualidades generales de las metodologías empleadas.

Toda la investigación parte de una misma rama de conocimiento: **La Investigación Basada en las Artes Visuales "Visual Art-Based Research (VABR)"**. Dentro de la VABR, algunos proyectos se han aproximado más a las **Metodologías Artísticas de Enseñanza, a la A/r/tografía y la A/r/tografía social**.

Por otro lado, y teniendo en cuenta que el trabajo artístico visual parte desde las propias personas y sus experiencias vitales como agentes creadores, los proyectos se aproximan transversalmente a la **Autoetnografía Visual** y el concepto de **Biografías Situadas**.

Por el carácter de la investigación que parte desde una misma, y la vinculación a la realidad digital, se ha decidido presentar la información de este apartado de una manera particular:

- Primero, mediante una conversación con Ricardo Marín Viadel, como experto en el ámbito de las **VABR**, como reafirmación del trabajo desde lo personal, lo cercano y el acceso al conocimiento desde una misma.

- Segundo, y en paralelo a la entrevista a Ricardo Marín Viadel, se presenta una conversación con la Inteligencia Artificial del **Chat GPT** que es un generador de texto que nos ofrece respuestas sencillas sobre cualquier temática. Establezco un par textual (paralelismo entre las dos conversaciones) donde se realizan preguntas similares, que genera consonancias y diferencias entre las opiniones y expresiones derivada de la entrevista/conversación oral entre Ricardo Marín Viadel, así como la conversación escrita que generada en el CHAT GPT.

La razón principal de mostrar los modos de hacer desde este enfoque, es ser capaz aproximarnos a la metodología desde diferentes tipologías textuales que nos proporcione el entendimiento profundo, diverso y múltiple de dichas metodologías y algunos de los conceptos que se trabajan en ellas.

Además, considero la actualización y la vinculación con el contexto digital una necesidad. Por este motivo, utilizo las respuestas generadas por el CHAT GPT, ya que la herramienta sondea el contenido que existe sobre la temática y nos ofrece de manera resumida la información generalista desde su base de datos. Esto no quiere decir que sea la correcta ni la respuesta más acertada. Nos muestra una aproximación general.

Otra de las peculiaridades de la investigación es la necesidad de partir desde una misma o la **Investigación Situada**. Refuerzo la idea de que toda investigación está condicionada por la persona que la realiza. Y esto se evidencia con la conversación con Ricardo Marín Viadel y su propio punto de vista sobre el tema. Los criterios y las ideas de Ricardo son valiosas no solo como información, el modo de expresar las ideas y las relaciones que establecemos en la conversación nos permiten acercarnos desde lo personal, experiencial y vivido a la metodología y sus definiciones.

Tras estas dos conversaciones paralelas -que aparecen en las páginas impares-, se genera un análisis y profundización con información sobre cada metodología -en las páginas pares-.

1.6.2. Investigación Basada en Artes

El origen de la Investigación Basada en Artes está vinculado a las metodologías cualitativas y los cambios que sufren especialmente en los años sesenta del siglo XX. Existen cuatro cambios fundamentales en las metodologías cualitativas para que deriven hacia modos representacionales, hacia la incorporación de las artes y, finalmente, a la aparición de la Investigación Basada en Artes en particular.

El primero consiste en integrar a las personas investigadoras en el proceso de indagación. El segundo, reconocer y explorar nuevos modos de investigar. El tercero, comprender la particularidad del contexto y dar legitimidad a las experiencias particulares. Finalmente, un cambio derivado de la crisis en el lenguaje académico que provoca la introducción del lenguaje narrativo y por consiguiente nuevos modos e instrumentos de investigación (Denzin y Lincoln, 2011; Varea, 2021).

En general, este “giro representacional y narrativo” trata de asumir e incorporar la experiencia vivida y la subjetividad como parte de la investigación, que como afirma (Breuer 2003, p. 2) cualquier investigación y conocimiento es “portador de características del sujeto que conoce y, por tanto, irrevocable e intrínsecamente subjetivo”.

Sin embargo, esta subjetividad plural, como afirma Dona Haraway (1988) no quiere decir que no sea un conocimiento realista o no académico, sino que es conocimiento objetivo, en tanto que permite observar desde la multiplicidad de perspectivas periféricas y parciales, no ingenuas y contradictorias que para la autora es el “conocimiento situado”

Esto significa romper la tradición del punto de vista unívoco, que suponía una falsa objetividad que no asumía la parcialidad de lo investigado y mostraba una realidad única, así como los grandes discursos universalistas, que, como defiende la autora, suponen una posición generalista hecha desde una posición privilegiada y no consciente de la realidad plural.

Conversación con Ricardo Marín Viadel

¿Cuándo aparece la Investigación Basada en Artes?

La Investigación Basada en Artes sabemos que aparece en 1993. Elliot Eisner ese año organiza en la Universidad de Stanford un seminario sobre Investigación Basada en Artes. Y el término se lo inventa Eisner en esos momentos. El origen de todo esto, creo que tiene que ver con su formación inicial en una Escuela de Artes. En los ochenta hizo propuestas que ya se aproximaban al mundo artístico o lo tomaba como modelo. Por eso fue inventándose estrategias dentro de las metodologías cualitativas de manera entonces bastante tímida. Eisner introduce las estrategias de la crítica educativa y de la expertización educativa.

En el arte hay una función que es la del crítico o crítica de arte, que trabaja en los grandes medios de comunicación, hace de mediación entre la exposición y el público, y va por los estudios de los artistas analizando, dialogando y hay un intercambio de ideas. ¿Qué sucede en el mundo educativo? Las y los docentes estamos cada uno encerrados en nuestra aula y nos vemos cómo actúa el resto. Hemos visto como nos han dado clase otros profesores, pero cuando entramos en el ámbito profesional estamos aislados. El/la crítico/a, sería alguien que observaría las clases y te daría ideas.

La otra profesión que Eisner reivindica es la expertización. Se supone que un experto, una experta, son aquellas personas enormemente conocedoras de un tipo de obras y entonces su mirada le permite identificar la calidad de las obras y sus cualidades.

Conversación en el Chat GPT

¿Cuándo aparece las Metodologías de Investigación basadas en las Arte?

Hay muchos tipos diferentes de metodologías de investigación utilizadas en el campo del arte.

Algunas metodologías de investigación habituales en el estudio del arte son la investigación cualitativa, que implica la recopilación y el análisis de datos mediante entrevistas, observación y análisis de documentos, y la investigación cuantitativa, que implica la recopilación y el análisis de datos numéricos.

En última instancia, la elección de la metodología de investigación dependerá de la pregunta de investigación específica que se aborde y de los objetivos del estudio de investigación.

La Investigación Basada en las Artes es un enfoque que se centra en el estudio del arte y su impacto en la sociedad. No existe una fecha específica para su aparición, ya que ha ido evolucionando a lo largo de la historia. Uno de los pioneros en este campo fue Elliot Eisner, un educador y crítico de arte estadounidense, que desarrolló una teoría sobre la educación en arte y la investigación basada en arte. Su trabajo ha sido influyente en la forma en que se aborda el estudio del arte en la actualidad.

Respecto a la Investigación Basada en las Artes Visuales, ¿Cómo surge? Tengo entendido que parte en parte de la crisis del texto. Es decir, que hay cosas que no se pueden explicar con la palabra. En esa crisis de representación aparece además la perspectiva de la investigación desde el sujeto. Los y las investigadoras se dan cuenta

No es hasta los años noventa cuando aparece la Investigación Basada en Artes como un enfoque que se hereda de las corrientes posmodernas. Esta época está caracterizada por el intento de asumir que ningún método, teoría ni discurso se encuentran en una posición privilegiada que implique universalidad (Richardson, 1991; Haraway, 1988).

Pentassuglia (2017) sitúa el origen de la incorporación de terminología vinculada al arte entre 1914 y 1940:

El uso de términos como "arte" y "artístico" en la investigación académica se remonta a los años 1914 y 1940. Por ejemplo, el psicólogo suizo Carl Jung sugirió la imaginación artística como indagación (Chilton & Leavy, 2014); en 1940, el filósofo estadounidense Theodore M. Green utilizó el término indagación artística para referirse a la participación de los artistas en el proceso de investigación. Sucesivamente, durante la segunda mitad del siglo XX, la idea de "arte como investigación" comenzó a definirse científicamente con el rechazo del dualismo y las concepciones positivistas de la verdad y la ciencia. Este cambio dio paso a la ampliación de lo que podía considerarse aceptable dentro de la investigación académica (Leavy, 2009; Sullivan, 2010)." (Pentassuglia, 2017 p. 3)

Aunque el concepto de Arte se implementa en las investigaciones principalmente cualitativas, podemos situar el origen concreto de las "Art Based Research" en 1993. Elliot W. Eisner presenta este concepto en el Congreso de la "American Educational Research Association" de ese año, donde aparecen métodos propios de las artes y tiene como intención de incorporarlos en la investigaciones y metodologías educativas.

Las artes se convierten en un modelo de referencia, con la peculiaridad que no se necesita demostrar una veracidad estrictamente empírica, sino explorar cada situación particular desde distintos modos creativos que generen la apreciación múltiples matices y la creación de contenidos polisémicos en los que la ficcionalidad, las metáforas y la narrativa tienen cabida en la investigación. (Marín y Roldán, 2012).

La idea de base es inspirarnos en ciertas especialidades del mundo artístico para trasladarla al ámbito educativo. Y finalmente, a lo que desemboca esta idea, es a que la investigación educativa podría basarse en los modos propios de cómo se trabaja en la creación artística. Incorpora elementos que no estaban realmente contemplados como importantes dentro de la investigación educativa, como puede ser la dimensión estética de un proyecto; el énfasis en el acto creativo propio en cualquier dominio, pero que en el caso de la de la creación artística es muy obvio. La persona creadora se va guiando mediante sus emociones, y sus intuiciones, así como por su apreciación del contexto.

Respecto a la Investigación Basada en las Artes Visuales, ¿Cómo surge? Tengo entendido que parte en parte de la crisis del texto. Es decir, que hay cosas que no se pueden explicar con la palabra. En esa crisis de representación aparece además la perspectiva de la investigación desde el sujeto. Los y las investigadoras se dan cuenta de que sus investigaciones no son objetivas. Esta idea se hace evidente en la creación artística que las creaciones parten de ti y que además no utiliza la palabra.

Efectivamente, ¿Por qué en la creación literaria están las formas poéticas? Pues para conseguir con las palabras decir cosas que su uso exclusivamente comunicativo no es capaz de llegar al decir. Es el sentido del lenguaje poético en donde no se inventan nuevas palabras, simplemente se usan de un modo que no es un habitual en el lenguaje común, ni en el lenguaje académico de investigación, pero que consigue que el texto finalmente diga cosas que de otra manera no se pueden decir.

Por eso Borges, por ejemplo, que es alguien que ha explicado y se ha interesado muchísimo por lo que sería más característico del lenguaje

de que sus investigaciones no son objetivas. Esta idea se hace evidente en la creación artística que las creaciones parten de ti y que además no utiliza la palabra.

La Investigación Basada en las Artes Visuales surge como una forma de abordar el conocimiento desde una perspectiva diferente a la tradicional, que se basa en la palabra y en la lógica racional.

Esta forma de investigación se enmarca en el contexto de la crisis del texto y la crisis de representación, que cuestionan la capacidad de la palabra y de las formas de representación tradicionales para transmitir toda la complejidad de las ideas y conceptos que queremos expresar.

La Investigación Basada en las Artes Visuales busca encontrar nuevas formas de representación que permitan expresar estas ideas de manera más completa y efectiva, y que tengan en cuenta la subjetividad y el contexto del creador. Esto se relaciona con la idea de la construcción de conocimiento desde lo simbólico, ya que las artes visuales pueden ser una forma de expresar ideas y conceptos de manera metafórica y no literal.

La metodología específica de la Investigación Basada en las Artes Visuales es un enfoque polifacético que implica el análisis y la interpretación de los medios visuales dentro de contextos culturales, sociales e históricos. La investigación de las artes visuales puede abarcar una amplia gama de formas artísticas, como la pintura, la escultura, la fotografía, el cine y las artes escénicas, entre otras.

La apertura al arte en todas sus disciplinas nos abre también la posibilidad a que entre en juego las perspectivas de los participantes, los resultados de la creación artística, la del profesorado y todas y todos los agentes. Las metodologías cualitativas nos facilitan esta posibilidad, así como nuevos modos creativos, participativos y colectivos de hacer en educación.

Para Finley (2008) este enfoque, en tanto que participativo, está vinculada a la acción social y permite explorar desde múltiples perspectivas nuevos modos de entender el mundo. Se trata de huir de la generalización y aceptar la pluralidad y el contexto concreto como una nueva objetividad que asume las contradicciones y elude los lugares “neutros” y discursos globales (Haraway 1988).

Segun McNiff (1998) este enfoque tiene que ver con el empleo de procesos creativos artísticos pero también con el modo de hacer de las personas investigadoras.

Los seis rasgos fundamentales de la Investigación Educativa Basada en las Artes mencionados por Eisner en 1998 en el libro titulado “El ojo ilustrado” y los rasgos mencionados por Barone y Eisner en 2012 en el libro “Art Based Research” son similares, pero no exactamente iguales. La Investigación (educativa) Basada en Artes para Eisner (1998, pp.50-58) enumera seis rasgos:

- 1) *Estudios basados en artes están centrados en lo concreto.* En el contexto específico y en la interacción entre ellos, pero también en dimensiones ficticias y supuestos imaginados vinculados a lo visual o a lo metafórico.
- 2) *El yo como instrumento.* La persona investigadora es parte del proceso y su presencia y acción es imborrable y parte del estudio, que en el caso de esta investigación es significativamente evidente.
- 3) *El carácter interpretativo,* es el modo de traducir o resignificar la realidad desde diferentes modos especialmente el artístico.
- 4) *El lenguaje expresivo.* Aprovechar las posibilidades artísticas y expresivas del lenguaje que mejora la calidad de la investigación.

literario y especialmente del lenguaje poético, define qué son las metáforas. Dice, cuando tú explicas una metáfora, y la explicas de manera sencilla te das cuenta que algo has perdido de lo que la metáfora expresaba. Desaparecen las reverberaciones que crea esa metáfora. Con la metáfora consigues asociar dos cosas disímiles, pero en esa asociación, tú creas una densidad de significados y de sentidos mucho más grande, que la simple reunión del significado directo de una con el significado de la otra.

Elliot Eisner, por esto dice: fijémonos en cómo son los modos propios del mundo artístico. Para usar esos elementos, esas cualidades. Las cualidades de ritmo, las cualidades de proporción, las cualidades de simetría, la metafórica, todo eso dentro de una investigación educativa.

La investigación Basada en las Artes Visuales tendría que ver con el tipo de ámbito artístico al que acoges para realizar la investigación. En nuestro caso las Artes Visuales, haciendo acotación a nuestro territorio específico. Pero podrían ser las escénicas o las musicales entre otras.

Entonces, en la Investigación Basada en Artes Visuales, ¿Qué importancia tiene el uso de imágenes y de dónde viene?

Cuando aparece la especificación de Investigación Basada en Artes Visuales, parece evidente que en esas investigaciones, van a aparecer imágenes. Además, en otras disciplinas de las ciencias humanas y sociales existe una larga tradición en utilizar imágenes, vease la antropología.

Cuando se hace la película de Nanuk el esquimal, que por cierto es de hace 100 años, se están creando nuevas imágenes para hacer esa investigación etnográfica. Y por lo tanto, ahí tenemos un ejemplo de que el énfasis se

***¿Qué importancia tiene el uso de imágenes?
¿Qué relación tiene con la antropología?***

En algunos casos, las imágenes pueden servir como fuentes primarias de datos, proporcionando información sobre las prácticas culturales y las creencias de un grupo o periodo de tiempo concreto. En otros casos, las imágenes pueden utilizarse como medio para representar o interpretar prácticas y perspectivas culturales. Los medios visuales pueden proporcionar una visión rica en matices de las prácticas y creencias culturales que puede resultar difícil captar por otros medios, como el texto escrito o las entrevistas verbales.

La metodología específica para la investigación basada en las artes visuales vinculada a los estudios antropológicos se conoce como antropología visual. En la antropología visual, la importancia de las imágenes en la investigación es primordial. Las imágenes se utilizan a menudo como fuentes primarias de datos y como medio de representar prácticas y perspectivas culturales. Los medios visuales pueden proporcionar una visión rica en matices de las prácticas y creencias culturales que puede resultar difícil captar por otros medios, como el texto escrito o las entrevistas verbales.

La antropología visual trata de entender el modo en que los medios visuales pueden revelar y representar experiencias, prácticas y perspectivas culturales, y cómo estas representaciones pueden utilizarse para examinar críticamente las dinámicas de poder y la desigualdad social. También examina las formas en que los medios visuales pueden utilizarse como herramientas para el cambio social y el activismo.

5) *Atención a lo concreto*, como interpreta Whiston Spirn (1998), atender al detalle significativo que nos permite atender a ciertos matices concretos, nos ofrece más posibilidades que las generalizaciones, y es un rasgo particular de la apreciación artística

6) *Criterios para valorar éxitos*. En el ámbito educativo se deben de seguir criterios asociados al arte. La calidad estética o conceptual de un resultado tiene que equipararse al de la creación artística contemporánea.

Los rasgos o cualidades de las Investigaciones Basadas en las Artes mencionados por Barone y Eisner posteriormente en *Art Based Research* son:

1. *Incisividad*: profundizar y analizar de manera crítica y rigurosa los problemas o cuestiones que se plantean.

2. *Concisión*: la investigación debe ser concreta y específica, evitando generalizaciones innecesarias.

3. *Coherencia*: tiene que presentar una lógica y coherencia interna y corresponder a los objetivos y e hipótesis.

4. *Generatividad*: producción de nuevos conocimientos y aplicaciones prácticas.

5. *Significación social*: la capacidad de la investigación para tener un impacto y relevancia en la sociedad y para abordar problemas sociales importantes.

6. *Evocación e iluminación*: la investigación como herramienta evocativa de emociones que proporciona nuevas perspectivas y comprensiones de la realidad.

ha puesto en el uso de imágenes para hacer investigación.

Además, estas metodologías están relacionadas con el instrumento visual del Fotoensayo, que aunque aun no estaba asentado en la investigación académica, sí lo estaba en el periodismo. En foto-periodismo y fotografía documental la investigación con imágenes ya estaba extendida ¿Hemos heredado estos instrumentos del foto-periodismo verdad?

El fotoensayo lo heredamos directamente de la fotografía documental y el foto-periodismo. Particularmente quien acuñó el término fue Eugene Smith, que hace reportajes fundamentalmente fotográficos para cubrir un tema, utilizando muy pocas palabras. El fotoensayo tiene sus propios criterios organizativos y argumentativos. De ahí los debates que tenía E. Smith con su editor de la revista LIFE. Smith tenía la necesidad de decidir qué foto tiene que ser la entrada del ensayo visual, la central o la conclusión, así como el tamaño y posición que tienen las imágenes dentro fotoensayo para que el discurso tenga coherencia.

En esos antecedentes son en los que nosotros podemos apoyarnos, y de manera premeditada, usar esos instrumentos en la investigación educativa. El uso de este tipo de estructuras -como el par visual o el fotoensayo- son las que permiten completar un capítulo de la tesis, o cualquier investigación cualitativa en un formato eminentemente visual.

Además, estas metodologías están relacionadas con el instrumento visual del Fotoensayo, que aunque aun no estaba asentado en la investigación académica, en el periodismo y la fotografía documental la investigación con imágenes ya estaba extendida ¿Hemos heredado estos instrumentos del foto-periodismo verdad?

El fotoensayo es una forma de presentar imágenes de manera narrativa, con el objetivo de contar una historia o transmitir un mensaje. Aunque el fotoensayo puede utilizarse como una forma de investigación en sí misma, también puede ser utilizado como una herramienta para presentar resultados de investigación o para documentar un tema de interés.

El fotoensayo se originó en el fotoperiodismo y la fotografía documental, y se ha utilizado como una forma de presentar imágenes de manera narrativa y con un enfoque temático. Uno de los fotógrafos más famosos por sus fotoensayos es Eugene Smith, quien utilizó esta técnica para contar historias y transmitir mensajes sociales y políticos a través de sus imágenes.

En la actualidad, el fotoensayo sigue siendo una herramienta importante en el periodismo y la fotografía documental, y ha sido utilizado también en el ámbito académico como una forma de presentar resultados de investigación o documentar un tema de interés. Aunque el fotoensayo puede ser utilizado como una forma de investigación en sí misma, también puede ser utilizado como una herramienta para presentar resultados de investigación o para documentar un tema de interés.

1.6.3. Metodologías Artísticas de Investigación y Enseñanza

Las Metodologías Artísticas de Investigación y Enseñanza se desarrollan principalmente en escuelas de arte, música y teatro. Marín Viadel y Roldán (2012) con el libro titulado *Metodologías Artísticas de Investigación en Educación*, las definen como un conjunto de metodologías que utiliza la creación artística, sus procesos y sus resultados como modelo para definir problemas, argumentar ideas, obtener datos y presentar resultados. Para Marín Viadel (2012, p. 22) "Desde este territorio, por resonancia, las Metodologías Artísticas de Investigación han ido impregnado otras disciplinas: la terapia artística, el trabajo social, la psicología, la antropología, la sociología, la economía, etc."

Las Metodologías Artísticas de Investigación (MAI) son un conjunto de modos de hacer en ciencias humanas y sociales basados en la creación artística. Sus características principales son: (a) el uso de lenguajes y formas de representación que va más allá del lenguaje estrictamente verbal y textual (por ejemplo representaciones performativas, audiovisuales, escultóricas o poéticas); (b) la calidad estética, y (c) la posibilidad a incorporar elementos discursivos propios de la ficción.

Las Metodologías Artísticas de Enseñanza (MAE) está centrada en el proceso de enseñanza-aprendizaje y utiliza la creación artística así como sus estructuras conceptuales. Se basa en la idea de que el arte ofrece herramientas y procesos que permiten generar conocimiento y aprendizaje de modos que no puede ofrecer otro tipo de aproximación metodológica.

Estas metodologías se caracterizan por: (a) el uso de lenguajes y formas de presentación y representación de la información propias del ámbito artístico; (b) la importancia de la calidad artística y estética en la presentación de la información, poniendo el énfasis en el proceso creativo, la experiencia de crear y el resultado; (c) la experiencia estética y el "recuerdo perdurable" como base del aprendizaje significativo; (d) el desarrollo del pensamiento simbólico.

En resumen, las Metodologías Artísticas de Investigación son un modo de hacer investigación que utiliza la creación artística como medio, mientras que las Metodologías Artísticas de Enseñanza son un modo didáctico que utiliza la creación artística para el proceso de enseñanza-aprendizaje.

¿Cómo surgen y que son las Metodologías Artísticas de Enseñanza e Investigación?

Se nos ocurrió primero hablar de las Metodologías Artísticas de Investigación. Una vez acuñado el término, pensamos que su correlato a nivel educativo sería la Metodología Artísticas de Enseñanza: ¿cómo enseñar arte de una manera artística? Parece una redundancia, pero no lo es. Piensa en un libro de texto de Educación Secundaria de Educación Plástica, Visual y Audiovisual ¿Es un libro artístico? Puede tener imágenes artísticas, pero tiene un orden académico, sus contenidos se muestran de manera similar a la de otras áreas del conocimiento.

La pregunta es ¿Podría darse un enfoque artístico al procedimiento propio de enseñanza? Si los contenidos no se transmiten en el terreno de la educación artística de un modo artístico hay como una especie de contradicción ¿verdad? Tomando como ejemplo al profesorado de Lengua y Literatura. La literatura ¿se explica literariamente? ¿Cómo se podría convertir una clase en algo poético?

Hay un libro de Luis García Montero y Juan Vida que es muy poco conocido y que es un libro cuasi poético para explicar qué es la poesía y qué es lo que puedes aprender de la poesía. Ese libro, sería un texto educativo-poético que utiliza la poesía para explicar la poesía. O también, Bruno Munari tiene un libro que lo tituló foto-crónica. Y es un libro hecho con fotografías. En cada capítulo hay un juego fotográfico para explicar la lógica de las imágenes visuales.

Entre las metodologías Artísticas de Enseñanza y las de Investigación ¿cuál es la frontera? Pues la verdad es que es una frontera muy fluida, no hay unos límites tajantes, depende de cada investigación y de dónde sea necesario poner el énfasis.

¿Cómo surgen y que son las Metodologías Artísticas de Enseñanza e Investigación?

Las Metodologías Artísticas de Enseñanza e Investigación surgen como una forma de integrar la práctica artística y la teoría en el proceso de enseñanza e investigación. Estas metodologías se basan en la idea de que el arte y la creatividad pueden ser utilizados como herramientas para aprender y comprender mejor el mundo y los problemas que enfrentamos.

Las metodologías artísticas de enseñanza e investigación ponen el centro de interés en las imágenes como herramienta didáctica y en el uso activo de las mismas de varias maneras. En primer lugar, las imágenes pueden ser utilizadas como punto de partida para la reflexión y el diálogo. Al observar y analizar imágenes, los estudiantes pueden desarrollar sus habilidades de observación y comprensión visual, así como aprender a interpretar y analizar las imágenes de manera crítica

En segundo lugar, las imágenes pueden ser utilizadas como herramienta para la creación y la expresión. Al utilizar imágenes y otros medios artísticos para crear y expresar sus ideas, los estudiantes pueden desarrollar su creatividad y su capacidad de comunicación de manera más efectiva.

Por último, las imágenes pueden ser utilizadas para promover la reflexión y el aprendizaje a través de la exploración y la experimentación. Al utilizar imágenes y otros medios artísticos para investigar y explorar diferentes temas y problemáticas, los estudiantes pueden desarrollar su pensamiento crítico y su capacidad de aprender de manera más profunda y significativa.

1.6.4. A/r/tografía y A/rtografía Social

La A/r/tografía (*a/r/tography*) es una metodología cuyo acrónimo simboliza la unión entre *Artist, Researcher and Teacher*; así como la relación entre investigación Artística "Art" y la escrita "Graphy".

Se trata de una metodología que surge en la facultad de educación de la UBC (Universidad de la British Columbia). Podemos destacar dos publicaciones principales, en 2004 el libro titulado *A/R/Tography: Rendering Self Through Arts-Based Living Inquiry* de los investigadores de Cosson A. y Irwin R.; y, en 2008 *Being with A/r/tography* de Springgay, Irwin, Leggo y Gouzouasis.

La A/r/tografía es una forma de investigación que se basa en el uso de las artes como modo de representación y como método de investigación académica, y cuyo origen parte de las teorías posmodernas y feministas. La a/r/tografía se centra en el reconocimiento y puesta en práctica de formas de conocimiento que van más allá del lenguaje verbal, donde dichas prácticas no son meramente ilustrativas sino que componen formas de conocimiento.

Esto implica ir más allá del uso de criterios existentes para la investigación cualitativa y hacia una comprensión de la interdisciplinariedad como un cambio o una ruptura en la que se desarrollan nuevos cursos de acción. La producción de conocimiento es un proceso de creación y de interpretación, y el conocimiento se produce a través de la interacción entre la investigadora y el objeto de estudio.

Busca explorar las dimensiones subjetivas y emotivas de la investigación y se basa en el principio de que la investigación debe ser relevante y significativa para el investigador y para la comunidad en la que se lleva a cabo.

Por tanto, el arte y la creación artística ofrecen herramientas y procesos que permiten generar conocimiento y comprensión de maneras plurales y diversas.

El concepto de corporeidad es una de sus bases. Las personas investigadoras y el papel que juega en la producción y

La siguiente especificación metodológica dentro de las Investigaciones Artísticas Basadas en las Artes Visuales sería la A/r/tografía ¿Cómo surge esa idea?

La A/R/tografía es algo que surge dentro de ese paraguas general que es la Metodología de Investigación Educativa basadas en las Artes. Está vinculada y surge de forma paralela a las Metodologías Artísticas de Enseñanza e Investigación. Aunque no hay una relación directa, porque Rita Irving y todo el grupo de investigación de Vancouver estaban en las facultades de educación; y las Metodologías Artísticas o Investigación Artística propiamente dicha, surge en facultades de Bellas Artes, en Conservatorios de Música, en personas que de verdad necesitan esas herramientas para hacer investigación, porque esos centros se hallan ahora dentro en la Universidad. Hay una coetaneidad entre A/r/tografía e Investigación Artística, pero no hay relaciones de causalidad entre una y otra..

Cuando empecé a investigar sobre el origen de la A/r/tografía descubrí que es un encuentro entre imagen y texto. Y luego, que pone el acento en la figura de la persona que investiga, algo muy postmodernista. Vamos a hacer énfasis en que la persona que investiga tiene un *background* que hace que investiguen de esta manera concreta. Vamos a dejar de ser ilusos con la idea de que hay objetividad y universalidad en investigación.

Correcto. Hay una parte que tiene que ver con la crisis de objetividad de los métodos más positivistas, que ya se habían puesto en entredicho por parte de algunos métodos cualitativos. Por ejemplo, en la acción-participación, la investigación-acción, la investigación acción-participativa. Y al mismo tiempo, de forma coetánea también en el territorio artístico aparece esa crisis del autor, de la autoría, de la figura del

El siguiente escalafón o especificación metodológica dentro de las Investigaciones Artísticas Basadas en las Artes Visuales sería la A/r/tografía ¿Cómo surge esa idea?

La A/R/tografía se basa en la integración de la práctica artística y la teoría en el proceso de investigación, y se utiliza para explorar los vínculos entre el arte, la investigación y la tecnología [sic].

La A/R/tografía se desarrolla a través de un proceso iterativo y reflexivo, que implica la creación y el análisis de obras de arte y otras formas de cultura visual, así como la reflexión sobre el significado y el impacto de estas obras en el contexto social y cultural en el que se encuentran.

En este proceso, el sujeto investigador fusiona su capacidad artística, investigadora y docente, y utiliza diferentes técnicas y medios artísticos para crear y analizar obras de arte y otras formas de cultura visual. Al final del proceso, el sujeto investigador puede presentar sus hallazgos y reflexiones a través de diversos formatos, como textos escritos, imágenes, vídeos y otros medios.

¿ Y la A/r/tografía Social?

Es una metodología de investigación que se basa en la a/r/tografía, pero que se centra específicamente en el estudio de los aspectos sociales y culturales de la cultura visual. La A/r/tografía Social se basa en la idea de que el arte y la cultura visual son productos de y reflejan las relaciones sociales y culturales en las que se producen y consumen, y que pueden ser utilizados como herramientas para entender y analizar estas relaciones.

comprensión del conocimiento son la base de la investigación. Nuestras experiencias sensoriales son, por tanto, una fuente fundamental de conocimiento y deben ser consideradas en la investigación. Esto implica que la investigación se concibe como una práctica, donde nuestros cuerpos y sentidos están involucrados y por tanto, el acto creativo adquiere especial protagonismo.

La corporeidad, es una de sus seis características, *living inquiry* (indagación vital) donde las funciones de artistas, investigadoras y docentes son procesos vitales y prácticas activas. La investigación es una experiencia vital, un proceso fluido, incierto, continuamente emergente.

Su segunda particularidad es la vinculación entre texto académico y creación artística. En la creación de nuevos significados el/la espectador/a es un agente activo de creación de dichos conocimientos (Springgay, Irwin y Kind, 2005, p. 899):

“Es un proceso de doble imagen que incluye la creación de arte y palabras que no están separadas ni son ilustrativas la una de la otra, sino que están interconectadas y entrelazadas entre sí para crear significados adicionales. Rogoff (2000) explicó que los encuentros visuales y textuales no son analíticos entre sí. No son discursos superpuestos con la esperanza de transferir el significado del ámbito textual a otro, sino que son interconexiones que mantienen conversación con, en y a través del arte y el texto, de manera que los en centros son constitutivos más que descriptivos. En la medida que el arte y el texto se representan en relación con el otro, también el espectador/lector figura en el proceso de creación de significado.”

Para las autoras, la *A/r/tografía* presenta seis *renderings* o cualidades (Springgay, Irwin, Leggo y Gouzouasis, 2008; y Springgay, Irwin y Kind, 2005)

1. *Contigüidad (Contiguity)*: se refiere a las ideas adyacentes o en contacto unas con otras, la estrecha vinculación y coexistencia de creación artística y texto así como la identidad de las personas artistas, docentes investigadoras.

creador. Ambas tendencias coinciden, suceden en el mismo ambiente.

Por eso, Rita Irwin escribe que la a/r/tografía, no es tanto la creación artística, la investigación y la educación como la persona que crea, la persona que es docente o la persona que hace investigación. El centro es la persona en la que coinciden esos tres intereses.

Poner énfasis en esa unidad personal, es característico de las teorías feministas y post-coloniales. Al final tiene que ver con cómo nos han representado. Cómo yo decido hacer las cosas y desde dónde decido hacer las cosas tiene una dimensión política. ¿Y la A/R/tografía social?

El término, tú lo recuerdas, apareció en el curso de 'Experto' en Tegucigalpa, Honduras en 2015. Organizamos un título universitario en la Universidad Nacional Autónoma de Honduras que se llama "Experto en Educación Artística en contextos de riesgo de exclusión social" ¿por qué no utilizamos el concepto social, dentro de la A/r/tografía para subrayar que se trata de un proyecto colectivo, dentro de un contexto educativo y refleja ciertas problemáticas sociales?

Por eso es significativo, no personalizar la investigación en un solo agente, que es la persona investigadora, artista y docente. Sino que la A/R/tografía Social es un giro hacia una perspectiva colectiva.

Artistas reconocidas como Marina Abramović o Judy Chicago, ya no resuelven por sí solas las piezas que crean sino que lo hacen colectivamente. Marina Abramović establece

En la A/r/tografía Social, el investigador utiliza técnicas y medios artísticos para explorar y analizar cómo el arte y la cultura visual son influenciados por y reflejan las relaciones sociales y culturales en las que se producen y consumen. Esto puede incluir el estudio de la historia y el contexto social y cultural de una obra de arte o una forma de cultura visual, así como la reflexión sobre el significado y el impacto de esta obra o forma de cultura visual en el contexto en el que se encuentra. Al igual que en la a/r/tografía, la a/r/tografía social se basa en la integración de la práctica artística y la teoría en el proceso de investigación, y se utiliza en una amplia variedad de disciplinas.

Por eso es significativo, no personalizar la investigación en un solo agente, que es la persona investigadora, artista y docente. Sino que la A/r/tografía Social es un giro hacia una perspectiva colectiva.

Sí, es correcto decir que la a/r/tografía social tiene un enfoque colectivo y se centra en el estudio de los aspectos sociales y culturales de la cultura visual. En la a/r/tografía social, las y los investigadores utiliza [sic] técnicas y medios artísticos para explorar y analizar cómo el arte y la cultura visual son influenciados por y reflejan las relaciones sociales y culturales en las que se producen y consumen.

Esto puede incluir el estudio de la historia y el contexto social y cultural de una obra de arte o una forma de cultura visual, así como la reflexión sobre el significado y el impacto de esta obra o forma de cultura visual en el contexto en el que se encuentra. En este sentido, la a/r/tografía social se basa en la idea de que el arte y la cultura visual son productos colectivos y que pueden ser utilizados

2. *La Indagación vital*: el compromiso vital de las personas creadoras que convierten la actividad investigadora en una experiencia vivencial y por tanto híbrida y cambiante.

3. *Metáfora/metonimia*: son las principales estrategias de representación e investigación. Se requiere una transferencia de significado hacia lugares poéticos que van más allá del significado literal. Precisamente el ámbito artístico permite explorarlo con mayor eficacia.

4. *Aperturas*: hace alusión a la capacidad de explorar más allá, donde el conocimiento producido genera nuevas preguntas y no resultados estancos. El conocimiento es orgánico y se mantiene en continua evolución y transformación.

5. *Reverberaciones*: La reverberación se refiere a la forma en que la A/r/tografía se desplaza a través del tiempo y del espacio, siempre en movimiento y en constante absorción y transferencia de conocimiento, y no como una representación estática o una conclusión final o un significado concreto y cerrado.

6. *Exceso*: la cualidad multidimensional y la posibilidad de no limitarse a un solo medio de representación que se traslada a nuevas formas de pensamiento y de experimentación que se nutren entre sí.

La A/r/tografía Social, por su parte, es un enfoque metodológico específico enmarcado dentro de la A/r/tografía que surge en el contexto de cooperación al desarrollo en la UNAH. Se centra según Marín y Roldán (2017 y 2021) en la creación colectiva y socialmente comprometida. Se basa en la participación activa de las personas involucradas en el proceso de investigación, en lugar de depender del protagonismo del investigador individual.

En esta metodología, todas las personas que participan en el contexto de la investigación son consideradas artistas, investigadores y profesoras.

seminarios de formación para las artistas que están implicadas y sumergidas en el contexto, en la ciudad o territorio donde se van a desarrollar esas piezas que se crean colectivamente.

La A/r/tografía Social además nos plantea la posibilidad de desarrollar una experiencia educativa y creativa cuyo resultado son imágenes colectivas. El alumnado o las participantes crean y experimentan visualmente. La nuevas ideas que aparecen cuando se genera un ambiente colectivo de creación artística donde unas personas se inspiran y aprenden de otras. Ahí es donde te surge evidencias e ideas artísticas como investigadora y como artista.

Es decir, primero tú como persona, artista, docente e investigadora tienes en cuenta el contexto y las personas con las que trabajas, así como, en algunos casos donde el contexto está institucionalizado el marco normativo. Trabajas con esos agentes para crear una situación de aprendizaje artístico. Se crea algo colectivo, ya sean piezas individuales o piezas conjuntas, y de ahí salen otros resultados individuales o son el detonante para nuevos proyectos.

Efectivamente, es una constante retroalimentación, caminos de ida y vuelta: ¿cuál es la idea inicial? ¿cómo esa idea se ha transformado en relación con la dinámica que adquiere ese grupo? ¿cómo a partir de las transformaciones colectivas se retoma la dimensión más personal en cualquiera de las personas que participan?

como herramientas para entender y analizar las relaciones sociales y culturales en las que se producen y consumen.

La A/r/tografía Social además nos plantea una posibilidad creativa, de desarrollar una experiencia educativa. La persona investigadora como artista, docente e investigadora tiene en cuenta el contexto y las personas con las que trabaja, así como, en algunos casos el marco normativo.

Sí, es cierto que la a/r/tografía social puede ser utilizada como una metodología para desarrollar una experiencia educativa que involucre la creación y la experimentación visual.

Al utilizar técnicas y medios artísticos para explorar y analizar cómo el arte y la cultura visual son influenciados por y reflejan las relaciones sociales y culturales en las que se producen y consumen, los estudiantes pueden desarrollar su creatividad y su capacidad de reflexión y análisis de manera más profunda y significativa.

Además, al trabajar en un ambiente colectivo de creación artística, los estudiantes pueden inspirarse y aprender unos de otros, y pueden surgir ideas y resultados individuales o colectivos que pueden ser el detonante para nuevos proyectos y exploraciones.

Es importante tener en cuenta que, al utilizar la a/r/tografía social como metodología de enseñanza e investigación, es necesario tener en cuenta el contexto y las personas con las que se trabaja, así como el marco normativo en el que se desarrolla la actividad.

La A/r/tografía Social se centra en la construcción de significado y comprensión a través de la colaboración y la reflexión colectiva, en lugar de depender de la interpretación individual. Esto permite que todas las voces y perspectivas son consideradas igualmente importantes.

Para Marín Viadel (2017, p. 44) "hereda sus formas y formatos de la Investigación Acción y la Acción Participativa, con la particularidad de que la creación artística es el centro de construcción y emplea las cualidades metodológicas de la A/r/tografía".

Esta forma de A/r/tografía puede ser especialmente útil en el contexto de la investigación social, ya que permite a las participantes colaborar en el proceso de investigación y tener un impacto real en el contexto social así como un compromiso político.

1.6.5. Autoetnografía Visual y Biografías Situadas

Otro aspecto metodológico del cual nacen estos proyectos es de la Autoetnografía Visual, y transversalmente, del concepto de "biografías situadas" derivado del conocimiento situado.

La Autoetnografía Visual es una técnica de investigación cualitativa basada en la experiencia personal como fuente de autoconocimiento y el análisis de una misma como sujeto de investigación. Utiliza técnicas narrativas, biográficas e incluso ficciones para explorar la experiencia vital. Concretamente, la Autoetnografía Visual, pone énfasis en la creación de imágenes para representar aquellas experiencias o posiciones que son difíciles de abordar de manera verbal. Tiene su origen en el método biográfico y la etnografía (Denzin 1989 y, Denzin y Lincoln, 2012).

Según Varea A. (2021 p. 134) "la autoetnografía redice y resignifica experiencias de vida de la forma en que estas interceptan en aquellos sitios. El relato de vida se convierte en una investigación, un objeto histórico a menudo arrancado y sacado de su contextos en los espacios y comprensiones históricas (Denzin 2017 p. 85)".

Teniendo en cuenta esta idea de la colectividad me gustaría hablar sobre educación artística. En esta actualidad masificada de imágenes ¿para qué crees que sirve la educación artística?

En los proyectos que trabajamos ahora consideramos que el contenido fundamental tiene que ser artístico ¿y qué quiere decir contenido artístico? Tiene que ser un contenido de creación artística. Es decir, tú como persona que estás aprendiendo qué es esto de las Artes Visuales tienes que implicarte en un proceso de creación de imágenes.

Hay otras tendencias que no lo consideran así, sino que de lo que se trata es de crear una conciencia crítica sobre las imágenes: las analizamos hablando sobre ellas, las discutimos. Para mí esto no sería lo decisivo en Educación Artística porque eso también se puede hacer en otras disciplinas como Educación para la Ciudadanía, Historia del Arte, etc. En estas situaciones el alumnado es espectador de imágenes que habla sobre ellas. Yo entiendo que lo decisivo es que el alumnado tiene que implicarse en la creación de imágenes y entender el proceso creativo desde su propia experiencia personal.

Pero debemos tener en cuenta que actualmente todo el mundo hace imágenes ¿Ponemos al alumnado a hacer TikToks, a hacerse seflis, cosas que ya hacen en su casa? Desde mi punto de vista, la situación es semejante en otras disciplinas.

El alumnado en su vida cotidiana emplea las matemáticas cuando sale con sus amistades y van al cine o a merendar y tienen que compartir equitativamente sus gastos, o cuando conversan y escriben en WhatsApp están usando el lenguaje verbal. En las aulas lo que se hace es sistematizar y profundizar disciplinadamente en el conocimiento

Esto puede incluir considerar el entorno cultural y social en el que se encuentran los estudiantes, así como sus intereses y necesidades, y adaptar la actividad de enseñanza e investigación de manera adecuada.

Teniendo en cuenta esta idea de la colectividad me gustaría hablar sobre educación artística. En esta actualidad masificada de imágenes ¿Para qué crees que sirve la educación artística?

La educación artística puede tener varios objetivos y beneficios, dependiendo del contexto y de las metas específicas de la actividad de enseñanza e investigación. Algunos de los posibles objetivos y beneficios de la educación artística pueden incluir:

- Desarrollar la creatividad y la capacidad de pensamiento crítico y reflexivo de los estudiantes.

- Fomentar la empatía y la comprensión intercultural: al trabajar con diferentes formas de arte y cultura visual.

- Promover el bienestar personal y social: algunos estudios sugieren que la participación en actividades artísticas puede tener efectos positivos, como reducir el estrés y mejorar la autoestima y la confianza en sí mismos.

- Contribuir al desarrollo personal y profesional: al participar en actividades artísticas, los estudiantes pueden desarrollar habilidades transferibles que pueden ser útiles en su vida personal y profesional, como la comunicación, la colaboración y la resolución de problemas.

Por su parte, el concepto de “biografías situada” aparece en el marco del enfoque metodológico del conocimiento situado, originado en la década de los ochenta y posteriormente por investigadoras feministas como Donna Haraway .

Por su parte, el concepto de “biografías situada” aparece en el marco del enfoque metodológico del conocimiento situado, originado en la década de los ochenta del siglo XX y posteriormente por investigadoras feministas como Donna Haraway .

Haraway (1988, 1995) considera el enfoque de conocimiento situado como una forma de cuestionar la objetividad tradicional y la universalidad del conocimiento académico. La autora es crítica con la idea de que existe una verdad universal alcanzable por el conocimiento científico y que se presenta de un modo “neutro” y desprovisto de perspectivas personales.

Haraway reflexiona sobre el conocimiento situado como una necesidad de resignificar la visión y la mirada, explorar nuevos caminos que parten desde la responsabilidad. Defiende que todas las perspectivas son ideológicas. Expone la posibilidad de volver a aprender y un conocimiento localizado e intencionadamente no globalista.

Haraway afirma (1988, p. 584) “Necesitamos el poder de las teorías críticas modernas sobre cómo se construyen los significados y los cuerpos , no para negar los significados y los cuerpos, sino para construir significados y cuerpos que tengan oportunidad de vida.”

La autora continúa (1988, pp.601) “Defiendo la visión desde un cuerpo, siempre un cuerpo complejo, contradictorio, estructurante y estructurado, siempre un cuerpo complejo, contradictorio, desde ninguna parte, desde la ciudad simple.”

Su posicionamiento gira en torno a que esta visión es la perpetuación de la desigualdad social. La idea de Haraway es la de una "objetividad encarnada", basada en la perspectiva personal desde la periferia que reconoce que todo conocimiento está producido en una perspectiva particular y atravesado por numerosas condiciones sociopolíticas y desprovisto de ingenuidad. Este conjunto de perspectivas marginales en conjunto producen la verdadera objetividad por su pluralidad, contradicción y su condición de continuo cambio.

matemático y en el literario, más allá (o más acá) de uso cotidiano.

Ya sabemos que todo el mundo crea imágenes en su vida cotidiana, entonces ¿qué es lo que tendríamos que conseguir en Educación Artística?

Para mí lo decisivo es que cada persona, como creadora de imágenes no se quede atrapada en el simple uso de las opciones de fotografía y video que tiene en su teléfono móvil, ni tampoco en las imágenes hegemónicas y prioritarias del mundo actual; sino que sea capaz de mejorar cualitativamente el modo en cómo crea y usa esas imágenes para sus propios fines, ya sean personales o profesionales.

Si una persona crea imágenes simplemente por la facilidad con que la tecnología nos permite actualmente hacerlas y transmitir las entonces no es una persona educada en Artes Visuales. La Educación Artística enseña a crear y usar imágenes visuales de una manera cualificada.

Esto enlaza aproximadamente con la idea de la expertización educativa de Eisner. En el proceso creativo es donde podemos aprender esas otras posibilidades, esos otros modelos y apreciar y valorar los pequeños hallazgos visuales, conceptuales o temáticos.

Podemos aprender no solo basándonos en nuestra exclusiva creatividad, sino sobre todo conociendo las imágenes de todas las personas y culturas,

En resumen, la educación artística puede tener diversos objetivos y beneficios, y puede ser una herramienta valiosa para el desarrollo personal y profesional de los estudiantes.

Enlaza un poco con desarrollar la expertización como sugería Eisner. Y por otro, considerar el proceso creativo y su importancia. En los procesos te das cuenta, en donde podemos aprender esas otras posibilidades y esos otros modelos y apreciar y valorar los pequeños hallazgos visuales, conceptuales o temáticos.

Sí, es cierto que tanto la expertización como el proceso de aprendizaje pueden ser importantes en la educación artística. La expertización se refiere a la adquisición de conocimientos y habilidades especializadas en una disciplina o campo de estudio, y puede ser importante para el desarrollo profesional y la excelencia en el arte y la cultura visual.

Al mismo tiempo, el proceso de aprendizaje puede ser igualmente importante en la educación artística, ya que es a través de este proceso que los estudiantes pueden desarrollar su creatividad y su capacidad de pensamiento crítico y reflexivo, y pueden adquirir habilidades transferibles que pueden ser útiles en su vida personal y profesional.

Al trabajar con diferentes técnicas y medios artísticos, y al reflexionar sobre el arte y la cultura visual desde diferentes perspectivas, los estudiantes pueden desarrollar su expertización y al mismo tiempo aprender sobre otras formas de arte y cultura visual, y desarrollar su creatividad y su capacidad de pensamiento crítico y reflexivo.

Por tanto, el conocimiento situado es una forma crítica y reflexiva de producir conocimiento condicionado por el contexto, poniendo en el centro la perspectiva y voces de la periferia académica y social para poder construir un conocimiento colectivizado.

La biografía situada, es un enfoque que se basa en el reconocimiento de que la experiencia personal y la biografía de una persona influyen en su forma de producir y utilizar el conocimiento. Esto implica que la biografía de una persona es relevante para comprender su perspectiva y su forma de entender el mundo. La biografía situada defiende la importancia de tener en cuenta las experiencias y contextos personales de quienes producen y utilizan el conocimiento.

Con respecto a la autoidentidad en la investigación y el sujeto considera que la subjetividad es multidimensional así como las perspectivas. Por tanto, el conocimiento situado tiene que ver con un posicionamiento crítico del lugar que se ocupa en el mundo, que ella considera objetividad.

Con los conceptos de cyborg y de objetividad encarnada dejamos de pensar al sujeto y objeto de investigación desde la inocencia y los proyectos de autoidentidad, en aras de la multidimensionalidad y el posicionamiento de todos los agentes que participan en la producción de conocimiento (S y O). Esto implica que aceptamos que el objeto de conocimiento, naturaleza y cultura, pueden operar como agentes activos e incluso irónicos. De este modo, entendiendo a todo conocimiento como situado, nos ubicamos en una lógica de "racionalidad posicionada y dialógica; que requiere la (re)interpretación y (re)negociación continua de cuerpos, sentidos y posiciones (...) ambos movimientos implican la responsabilidad o conciencia moral y política ante la toma de posición que supone cualquier acto de conocimiento" (García Selgas 2001, v p. 371).

En nuestro caso, la producción visual y personal de cada una de las piezas creadas por las participantes desgrana una parte de sí mismas donde exploran y narran aspectos vivenciales de sí mismas desde su propia imagen.

y particularmente las de los y las profesionales contemporáneos, porque esas personas son las que se dedican profesionalmente a construir nuevas ideas visuales.

¿Y el papel de las personas docentes?

El profesor o profesora de Educación Artística es quien es capaz de organizar, de gestionar todas esas fuentes de conocimiento y todas esas posibilidades y adaptarlas a cada persona y a cada contexto. Es la que se encarga de construir un proyecto artístico a partir de la situación en la que se encuentra su alumando e identificar cual sería la clave o el matriz de cada proyecto artístico y educativo.

Y que además tiene que ver con buscar imágenes nuevas, con la experiencia, y con el mundo de las emociones de cómo yo como persona resuelvo esta propuesta.

Hay que distinguir entre crear nuevas imágenes y las nuevas imágenes que son saltos cualitativos en la creación de imágenes visuales, las que transforman el panorama artístico profesional de manera radical. El cubismo insta que ya no se pueda seguir pintando como se pintaba antes. Einstein es coetáneo . Una vez publicados sus famosos artículos ya no se puede seguir haciendo física como antes.

Volviendo a la educación artística, en esos procesos que son muy experienciales de lo visual, se logran a veces hallazgos muy interesantes. Como docente generas unas expectativas de aquello que el alumnado va a lograr condicionado por los referentes y los estándares de aprendizaje a los que se atiende. Sin embargo, yo creo que particularmente en nuestra disciplina se presta a explorar desde

¿Y el papel de las personas docentes?

El papel de las personas docentes en la educación artística puede ser crucial para el éxito y el desarrollo de los estudiantes. Las personas docentes pueden desempeñar diversas funciones en la enseñanza y la investigación artísticas, tales como:

Planificar y diseñar actividades y proyectos de enseñanza e investigación artísticos que sean apropiados para el nivel y las necesidades de los estudiantes.

Proporcionar guía y apoyo a los estudiantes durante el proceso de aprendizaje y creación artísticos.

Facilitar la reflexión y el análisis crítico de las obras de arte y la cultura visual por parte de los estudiantes.

Evaluar el progreso y el rendimiento de los estudiantes y proporcionar retroalimentación constructiva.

Fomentar el respeto y la valoración por la diversidad cultural y la inclusión en el aula.

Y que además tiene que ver con buscar imágenes nuevas, con la experiencia, y con el mundo de las emociones de cómo yo como persona resuelvo esta propuesta.

La educación artística puede ser una oportunidad para buscar imágenes nuevas y experimentar con diferentes técnicas y medios artísticos. Al trabajar con diferentes formas de arte y cultura visual, los estudiantes pueden desarrollar su creatividad y su capacidad de pensamiento crítico y reflexivo, y pueden explorar nuevas formas de expresión y comunicación a través del arte.

1.6.6. Educación artística

Finalmente, muestro el posicionamiento de esta investigación vinculado a la educación artística y la labor docente en particular.

Cabe señalar cuatro textos inspiradores que son el punto de partida de las ideas originarias de esta investigación respecto a la educación artística:

Para empezar, en la conferencia inaugural del Curso Académico 2017-2018 de la Facultad de Educación de la UCM, la profesora Marian López Cao nos habla sobre sus experiencias como docente y la aportación del arte en los procesos vitales del ser humano, y por consiguiente su importancia dentro del currículo educativo. La autora enuncia siete propiedades de la creación artística como actividad valiosa para el ser humano:

1. El arte desarrolla la mirada atenta: López Cao afirma que el arte desarrolla esa apreciación en el individuo porque le permite tener una visión más apurada de las formas, momentos y aspectos minúsculos de la existencia. Esto se debe a que el proceso creativo implica una mirada que busca descubrir nuevas relaciones y configuraciones en el mundo que nos rodea. De esta manera, el arte nos ayuda a desarrollar una mirada más crítica y analítica que nos permite comprender mejor el mundo y apreciar cosas que de otra manera podríamos pasar por alto.

2. El arte renueva el espacio del juego: Por un lado el juego proyectivo, donde volcamos nuestros deseos y, el juego heurístico, mediante el descubrimiento y la creación un objeto se convierte en otra cosa y mejora la imaginación.

3. El proceso creador nos ayuda a hacer relato: Se concibe el arte como objeto de transición o contenedor de procesos traumáticos donde podemos reconstruir el relato propio. Para, López Cao (2017, p.24) " Crear nos ayuda a dar sentido, o a que lo terrible no nos impida seguir viviendo. Narrarnos es condición del estar en el mundo y a través de la narración podemos comprender el mundo y comprendernos."

la creatividad y puede llevar a lugares muy interesantes.

Estas nuevas ideas son útiles para el alumnado y su proceso creativo, pero también para mí como docente porque aprecio y valoro cómo mejorar la práctica artística y educativa. Yo creo que el centro de nuestra práctica es el resultado, pero también lo es el proceso.

Por eso es importante como docentes la capacidad de apreciación y comunicación con el grupo para así detectar los aciertos y los nuevos modos de explorar, saber compartirlos y dotar al alumnado de herramientas para la propia apreciación y valoración de sus resultados y sus procesos.

Cuando ponemos a un grupo de personas en situación artística, cada una de las personas está pensando cómo desarrollar y solucionar el proyecto que se está haciendo, condicionándose de manera decisiva entre unas y otras participantes.

Las docentes tiene que estar con los ojos muy abiertos sobre qué sucede en cada momento y valorar los hallazgos de cada persona y del grupo en su conjunto.

Es importante tener en cuenta que la educación artística no solo implica la adquisición de conocimientos y habilidades especializadas, sino también la reflexión y la exploración personal y creativa. Al trabajar con el arte y la cultura visual, los estudiantes pueden desarrollar su capacidad de pensamiento crítico y reflexivo y pueden explorar nuevas formas de expresión y comunicación a través del arte. Esto puede ser beneficioso tanto para el desarrollo personal como para el desarrollo profesional de los estudiantes.

Volviendo a la educación artística esos procesos que son muy experienciales de los visual, se logran a veces hallazgos muy interesantes. El centro de nuestra práctica es el resultado pero también el proceso y como detectar los aciertos y los nuevos modos de explorar.

Sí, es cierto que el proceso de aprendizaje y creación artísticos puede ser muy experiencial y llevar a hallazgos interesantes y sorprendentes. Al trabajar con diferentes técnicas y medios artísticos, los estudiantes pueden explorar y experimentar de manera creativa y pueden llegar a resultados que van más allá de las expectativas iniciales.

Por otro lado, como docentes, es importante tener en cuenta que el proceso de aprendizaje y creación artísticos puede ser tan valioso como el resultado final. Al prestar atención al proceso y al detectar los aciertos y las nuevas formas de exploración, los docentes pueden mejorar su práctica artística y educativa y pueden contribuir al desarrollo personal y profesional de los estudiantes de manera más efectiva.

4. El arte apela a la libertad y responsabilidad de construirse: la creación se desarrolla en el ámbito de la libertad imaginativa donde todas las preguntas, incluyendo aquellas sobre el significado de la vida y la belleza, pueden ser discutidas pero no solucionadas. Nos enseña comprometernos sin tener la verdad y a emanciparnos en un proyecto personal, siempre creador, que ha de durar mientras vivamos y al cual tratamos de dar coherencia.

5. El arte aporta sensibilidad estética: al crear o apreciar obras de arte, se presta atención a las formas, los momentos, los aspectos minúsculos de la existencia y se descubren nuevas relaciones y configuraciones. Permite compartir con otros aquello que todos consideran especial, lo que nos hace sentir únicos y distintivos. En este sentido, la sensibilidad estética se refiere a la capacidad de percibir y apreciar ciertas cualidades estéticas sugerentes tanto arte como en la vida cotidiana.

El libro titulado *La educación en el arte posmoderno* del año 2003 de Efland, Freedman y Sturth aborda la problemática del arte contemporáneo y su vinculación con la educación. Propone varias soluciones para superar los desafíos a los que se enfrenta la educación artística en la sociedad posmoderna, tales como: la integración de la educación artística en la educación general; la educación artística como promotora del pensamiento crítico; el uso de imágenes transversalmente en cualquier disciplina; la valoración y promoción de la diversidad cultural para fomentar la equidad; la creación de un marco claro para la evaluación del proceso de enseñanza- aprendizaje en el arte que tenga en cuenta la subjetividad inherente del arte y que incluya la evaluación del proceso creativo y no solo del producto final.

Según Ricardo Marín Viadel en el libro de 2021 titulado *La enseñanza de las artes Visuales en contextos de riesgo de exclusión social*, la educación artística se centra en aprender a crear y construir imágenes y objetos artísticos. Marín sostiene que esta es una materia importante para el desarrollo personal del pensamiento visual y creativo y también porque vivimos en sociedades que producen una gran cantidad de imágenes y objetos. El autor argumenta que la educación artística es esencial para el desarrollo personal y cultural de las personas y que debe ser una parte integral de la educación general.

También defiende que la educación artística debe ser individualizada y contextualizada, y tener una implicación personal y lúdica para el alumnado. Además, la educación artística debe ser una acción liberadora que permita a las y los estudiantes transformar el mundo en el que viven a través de la creación de imágenes y objetos. Según Ricardo Marín, en la escuela es necesario aprender:

- Mirar para comprender: el desarrollo de la capacidad de observar críticamente las imágenes y objetos que nos rodean y analizar su significado y contexto.
- Mirar para crear imágenes y construir objetos: aprender a utilizar la mirada para generar ideas y materializarlas a través de la creación de imágenes y objetos.
- Mirar para disfrutar y gozar del mundo: desarrollar la capacidad de apreciar y disfrutar de lo que vemos y, por tanto, de la vida en general.
- Mirar para mejorar críticamente el mundo en el que vivimos: aprender a cuestionar y evaluar lo que vemos y cómo se puede mejorar o cambiar.
- Crear imágenes y objetos para dejar de ser pasivos consumidores de imágenes y objetivos creados por otros.
- Crear imágenes y objetos para reconocerse a mí mismo.
- Crear imágenes y objetos para que las demás personas conozcan cuál es mi mundo y cuáles son mis historias.
- Crear imágenes y objetos que cambien la manera de crear imágenes y objetos.
- Crear imágenes y objetos para transformar el mundo.

Finalmente, El libro de María Acaso y Clara Megías de 2017 titulado *Art thinking. Cómo el arte puede transformar la educación* propone la educación artística y la creatividad como herramientas pedagógicas y transformadoras del aula y sus participantes.

Este marco de acción se basa en cuatro premisas, como el pensamiento divergente: el arte y la creatividad pueden fomentar el pensamiento divergente al permitir a los estudiantes explorar diferentes perspectivas y enfoques; el arte y la creatividad pueden ser una fuente de placer y satisfacción para los estudiantes y pueden motivar a los estudiantes a participar en el proceso de aprendizaje; la defensa de la pedagogía como producción cultural

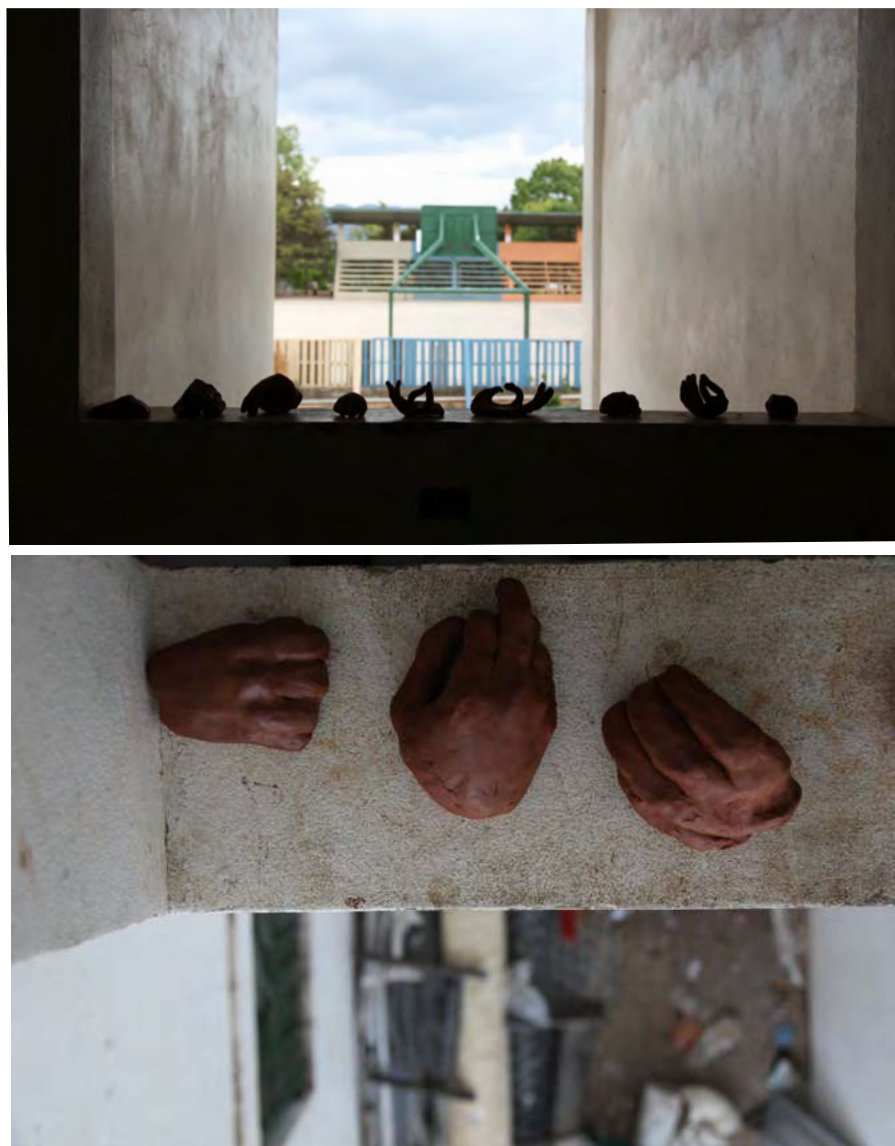
ya que la pedagogía del arte y la creatividad pueden ser utilizados para explorar y comprender diferentes culturas y perspectivas; el arte fomenta la participación activa de las y los estudiantes en el proceso de enseñanza-aprendizaje.

A modo de resumen, destaco la mención de López Cao sobre el arte como potencialidad de la actividad humana que favorece los aspectos vitales. Por ejemplo el desarrollo de la mirada atenta, la posibilidad de re-construir nuestras propias narrativas vitales y por tanto convertirse en un acto emancipador.

Destaco la importancia que da Efland a la implementación de la actividad artística contemporánea en el ámbito educativo, donde el arte y las imágenes son transversales en cualquier ámbito y, por consiguiente, se deben entender y evaluar desde las propias cualidades de la imagen y atendiendo a la contemporaneidad.

Además, como señala Marín Viadel, es crucial entender la creación como acto de pensamiento que nos lleva a un tipo de proceso de enseñanza-aprendizaje significativo y activo.

Y, finalmente el concepto de actividad artística, para Acaso y Megías como un tipo de producción colaborativa, satisfactoria y productora de cultura, donde el alumnado y las participantes son el centro de la actividad artística, y sus creaciones son valiosas en tanto que son parte de un colectivo concreto en un contexto determinado.



Hipótesis visual. Autora (2022) *Manos en el colegio* Par visual compuesto por dos imágenes de Autora (2016) *manos y patio*; y, Autora (2016) *Manos barro en cenital*.

1.7. Instrumentos de investigación. Ideas visuales y ensayo visual

Los instrumentos de investigación son las herramientas que nos sirven para fundamentar nuestras ideas y los modos en que las presentamos en el informe. En la Investigación Visual Basada en las Artes Visuales (VABR) utilizamos instrumentos esencialmente visuales. Para Roldán y Mena (2017, p. 46) “Cuando se elige un Instrumento Basado en las Artes para presentar Ideas Visuales, se deben atender a dos cuestiones: (1) las funciones que el instrumento va a cumplir en el informe de investigación; y (2) el ‘estilo’ visual con el que el instrumento elegido representará las ideas.”

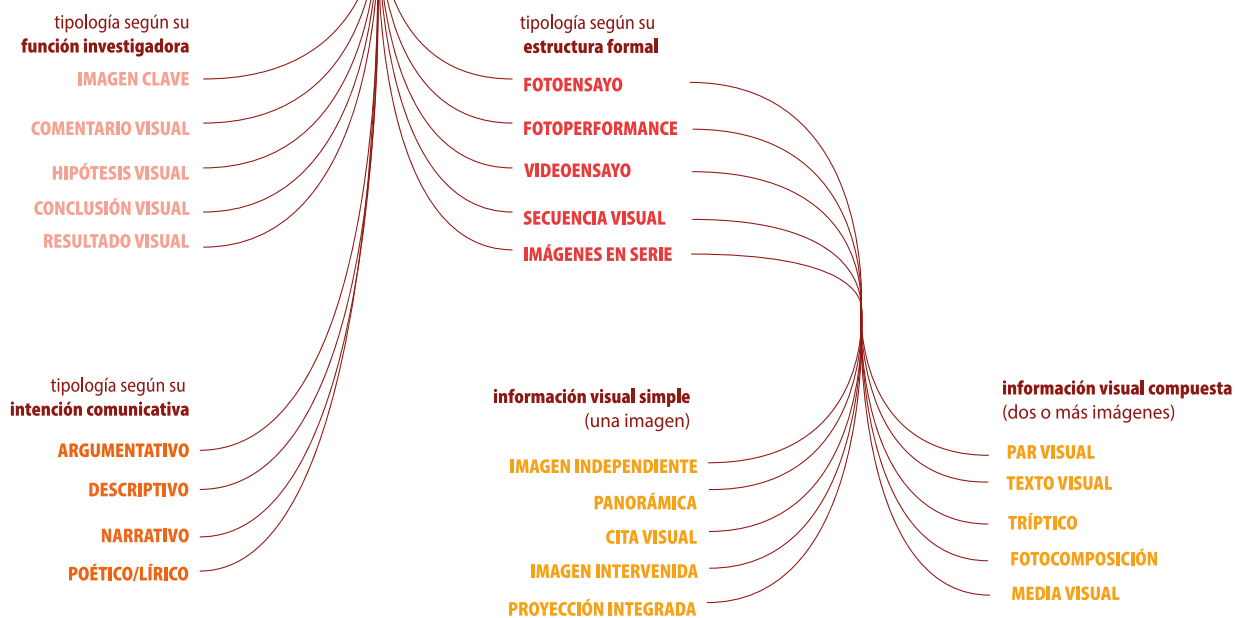
El **ensayo visual** se percibe como la matriz general de la totalidad de imágenes que se muestran. Las ideas visuales se transforman en evidencias tangibles mediante ensayos visuales. El ensayo visual es la manifestación intencionada de las personas investigadoras por considerar, indagar y reflexionar sobre una idea o hipótesis que se materializa en el plano visual. Las ideas / ensayos visuales que presentamos en la investigación atienden a tres bloques o modos organizativos:

- Las ideas/ensayos visuales que cumplen un cometido concreto dentro del propio informe, esto es la **función investigadora**. Las imágenes se adecuan al formato de las investigaciones tradicionales cualitativas y por ello responde a elementos característicos de las mismas como lo son las palabras clave, cuyo instrumento visual análogo correspondería con la imagen clave; la hipótesis en hipótesis visual, los resultados en resultados visuales o las conclusiones serían conclusiones visuales.

- Además, las personas investigadoras presentarán la información con una **intención comunicativa** concreta en función de la tipología de la investigación, las necesidades del discurso, el contenido de las imágenes y las receptoras/lectoras y por ello, establecemos cuatro intenciones comunicativas: la argumentativa, la descriptiva, la narrativa y la poético-lírica.

- Finalmente, las ideas y ensayos visuales mantienen estructuras que permiten (re)construir la información visual que creamos o disponemos para cotejar, (de)mostrar y explicar nuestras indagaciones, esto es, la **estructura formal**. Esta estructura a su vez estará formada por información visual compuesta (dos o más imágenes) o simple (una imagen).

IDEAS VISUALES ENSAYO VISUAL



T1. Función investigadora

1.7.1. Instrumentos de investigación según

1) Función Investigadora

En el informe de investigación, existen instrumentos con diversas utilidades que se adaptan al modelo, metodología y temática de la investigación de la que forma parte. Los instrumentos visuales que se adaptan a la función investigadora dentro de un informe, permiten resolver con imágenes o con una combinación de texto e imágenes como en el presente documento, los epígrafes de los documentos de investigación en Ciencias Humanas y Sociales, no solo en el territorio estricto de las investigaciones artísticas (Marín y Roldán 2012; Marín y Genet, 2017).

Las imágenes que se emplean atienden a diferentes intenciones, por ejemplo la portada de un libro, normalmente funciona a modo de resumen o **imagen clave**. Es decir, nos presenta visualmente de manera condensada una idea general de la información que contiene dicho libro. Muchos de los apartados que forman parte de un documento de investigación pueden tener su análogo en formato visual. De esta manera una conclusión presentarse de manera explícitamente visual. En este apartado se muestran las figuras visuales que se emplean según su función dentro de la investigación. No obstante, estas figuras pueden ir dentro de un ensayo visual o tener una entidad propia, acompañadas de texto o ser independientes.

Propongo cinco usos principales, (aunque puede haber más) basándome en las necesidades de mi investigación: la imagen clave, que, como hemos mencionado anteriormente, ejemplifica, resume o ilustra la idea o ideas principales de la investigación; el comentario visual, que normalmente añade, cuestiona o complementa información visual relativa a una cita visual (imagen icónica del ámbito artístico-visual); la hipótesis visual que plantea preguntas de investigación principalmente de carácter visual; la conclusión visual, que nos remite a un cierre conceptual o visual, permite aflorar los avances de la investigación en cada uno de los estadios; y los resultados visuales que son normalmente consecuencia de una actividad artística.

Aunque no todas las imágenes tiene unas funciones concretas durante la investigación, esta categorización nos invita a reflexionar de un modo visual para plantear aquellas que sí lo tienen y establecer, principalmente, aquellas imágenes que son decisivas en el proceso de investigación, poniendo el foco de la indagación en lo estrictamente visual.

IMAGEN CLAVE



La imagen clave es una figura cuya finalidad en los documentos de investigación es: mostrar de un modo visual un concepto significativo que nos permita ubicar la investigación.

Su uso es similar al de las palabras clave, un instrumento comúnmente utilizado en artículos académicos. Normalmente las palabras clave son conceptos sencillos, con una intención descriptiva y que nos permite hacernos una idea del contenido general de la investigación.

Es una presentación visual de aquello que iremos encontrando

progresivamente dentro de la investigación y los temas que se abordan en ella.

Las imágenes clave como herencia de las palabras clave o *keywords* tienen como finalidad identificar el tema de investigación, el campo que se investiga e incluso los instrumentos.

En este caso, podemos observar la imagen icónica de Lewis W. Hine en su crítica a la explotación infantil. Esta imagen puede funcionar como síntesis del extenso trabajo que realiza Hine para fundamentar con evidencias su denuncia social.

Imagen Independiente. Cita visual (Hine, 1908)

T1. Función investigadora

COMENTARIO VISUAL



El comentario se utiliza para hacer referencia a una obra comúnmente conocida o relevante en cuanto a características visuales, temáticas, formales o conceptuales.

Marín y Roldán (2012, p.120) definen detenidamente cómo se utilizan y en qué consisten los comentarios visuales llegando a la conclusión de que: "Los comentarios Visuales que se basa en el estudio en profundidad de una obra clásica. El Comentario Visual toma su nombre y sus principales rasgos del género filosófico denominado "Comentario".

Las principales aportaciones de los comentarios visuales son, la posibilidad de investigar con imágenes desde imágenes, y el minucioso análisis de imágenes clásicas como modelo de referencia. Esto nos permite fundamentar nuestra investigación. Se suele emplear una cita visual, y a continuación una serie de imágenes propias o ajenas que analizan visualmente la imagen a la que se hace referencia.

Ponemos como ejemplo esta pieza de Warhol que reinterpreta y resignifica *La última cena* (Da Vinci, 1494-98). En este caso particular la cita visual está omitida por su obvia referencia.

HIPÓTESIS VISUAL



La hipótesis visual tiene como finalidad lanzar un supuesto, es decir una pregunta o una posibilidad investigadora desde la perspectiva visual.

Según Marín y Roldán (2012, p. 52) "Es bastante habitual encontrar referencias sobre la capacidad de las imágenes artísticas como generadoras de hipótesis (Sontag, 2006; Eisner 1997a; Barone y Eisner, 1997). La perspectiva desde la que se analizan los datos es vital para el descubrimiento de lo que no se sabe.

Cuando lo que se mira es observado de una forma nueva, es cuando se comienza a entrever un nuevo problema."

Tomo como ejemplo la obra de Kawaguchi que nos muestra una crítica ecologista a nuestra vida actual.

Nos plantea, gracias una metáfora visual, la situación de aislamiento, la contaminación y el individualismo, que se ha acrecentado con la pandemia.

Esta imagen plantea de manera explícita una problemática social desde un punto de vista visual.

T1. Función investigadora

COMPARATIVA VISUAL



Una comparativa visual es un instrumento visual que nos sirve para confrontar una serie de imágenes para potenciar un aspecto de ella, puede ser por diferencia o similitud.

Sin embargo, para poder establecer una comparación visual tiene que haber elementos visuales similares que nos permitan establecer ese marco de referencia común.

La comparativa suele establecerse entre más de dos imágenes, con una presencia y estructura visual equivalente.

Es importante que las espectadoras puedan entender las constantes visuales entre las dos imágenes para poder establecer los nexos y diferencias entre ellas.

El ejemplo que tomamos como referencia es del fotógrafo Mollison que establece comparativas entre individuos y sus colecciones de objetos..

Serie muestra. Compuesto por cuatro citas visuales (Mollison, s.f.(b1), (Mollison, s.f.(b2), (Mollison, s.f.(b3) y (Mollison, s.f.(b4)

RESULTADO VISUAL



Un resultado visual es la consecuencia de una investigación. El resultado hace alusión a un proceso creativo o indagatorio que tiene un final.

Por ejemplo, en una práctica educativa cuya finalidad es encontrar una imagen que represente cierto concepto, las imágenes que produce el alumnado son resultados visuales.

El resultado o resultados visuales son la ejemplificación visual del éxito o fracaso de los objetivos planteados previamente.

En el ejemplo que tomamos como referencia, el proyecto artístico de Sugimoto que consiste en fotografiar salas de cine. Sin embargo, al autor le interesa expresar el paso del tiempo que tiene que ver con la imagen en movimiento y la experiencia de ver una película.

Por este motivo, el autor tomó las imágenes utilizando la exposición larga, evidenciando el paso del tiempo y la imagen en movimiento gracias a la sobre-exposición de la pantalla que queda totalmente iluminada.

Imagen Independiente. Cita visual (Kawaguchi, 1978)

T2. Intención comunicativa

1.7.2. Instrumentos de investigación según

2) Intención comunicativa

En este apartado me centro en las intenciones o intereses de las investigadoras por fundamentar sus evidencias y el tono visual que utilizan. Para ello me basaré en el lenguaje verbal: los textos tienen diferentes intenciones en función de aquello que queremos que entienda el receptor.

Las figuras visuales que tomamos como referencia en esta investigación según su intención comunicativa son: intención argumentativa, descriptiva, narrativa y poético/lírica. Esto no significa que una imagen o conjunto de imágenes muestra una única intención, sino que tiene una intención prioritaria o predominante.

La intención condiciona el mensaje. En este caso, la intención visual condiciona el modo en el que creamos la imagen. Es indispensable ser conscientes por un lado de la necesidad que tenemos como investigadores dentro del documento y por otro de las posibilidades que nos ofrece la imagen.

Muchas veces las imágenes han sido creadas *ex-profeso*, por lo que la intención se adecua a las necesidades que tenemos como investigadoras. Por el contrario, otras veces manejamos imágenes creadas previamente sin una intención comunicativa concreta. En este caso es nuestra labor establecer vínculos y posibilidades para su uso dentro del documento.

La intención comunicativa no corresponde únicamente a imágenes independientes sino que, puede manifestarse en fotoensayos y series visuales. Las estructuras visuales compuestas (aquellas donde manejamos más de dos imágenes) pueden facilitarnos nuestra intención comunicativa porque dispondremos de varios elementos cuya organización, composición y situación favorecerá una intención comunicativa concreta.

ARGUMENTATIVO



La intención argumentativa de las ideas visuales atiende a la necesidad de demostrar o justificar una idea.

Es habitual en los documentos de investigación ya que normalmente las imágenes que se utilizan tienen una cualidad demostrativa o de resultados.

La argumentación visual responde a la necesidad de exponer y defender nuestras ideas desde un punto de

vista prioritariamente visual, donde las palabras no son capaces de llegar a la totalidad de la idea que mostramos.

En este caso hemos tomado como referencia el proyecto visual de Panebianco. La autora muestra imágenes que su padre realizó y ella las vuelve a fotografiar. Defiende la idea de que esa imagen que sostiene con su mano fue tomada en el mismo sitio donde está realizando la nueva fotografía.

Imagen Independiente. Cita visual (Panebianco, s.f.)

T2. Intención comunicativa

DESCRIPTIVO



Las imágenes con intención descriptiva pretenden mostrar una cualidad visual concreta, exponiéndola de manera detallada y precisa.

Normalmente la intención descriptiva atiende a evidenciar un proceso o suceso mostrando cada una de las fases o estadios del mismo.

Las imágenes con intención descriptiva tienden a ser intencionadamente neutrales y objetivas, para poder

mostrar los acontecimientos visuales de manera evidente.

La obra de Rineke Dijkstra es un ejemplo perfecto. La autora describe, en este caso el progreso temporal de una persona y sus diferentes momentos vitales dentro del ejército.

Los aspectos visuales destacables de la descripción visual son los cambios en el aspecto físico, en el rostro y en la vestimenta.

Serie muestra. Compuesta por ocho citas visuales (Dijkstra, 2000a), (Dijkstra, 2000b), (Dijkstra, 2000c), (Dijkstra, 2001a), (Dijkstra, 2001b), (Dijkstra, 2001c), (Dijkstra, 2001d), (Dijkstra, 2002), (Dijkstra, 2003)

NARRATIVO



La intención visual narrativa hace alusión a una sucesión de acontecimientos temporales.

Esta temporalidad puede atender a una realidad sucedida en el espacio y tiempo de un modo realista o una temporalidad subjetiva de la persona investigadora.

Además, la narratividad hace alusión a la necesidad de contar una historia. No solo el punto de vista cronológico se tiene en cuenta sino también la

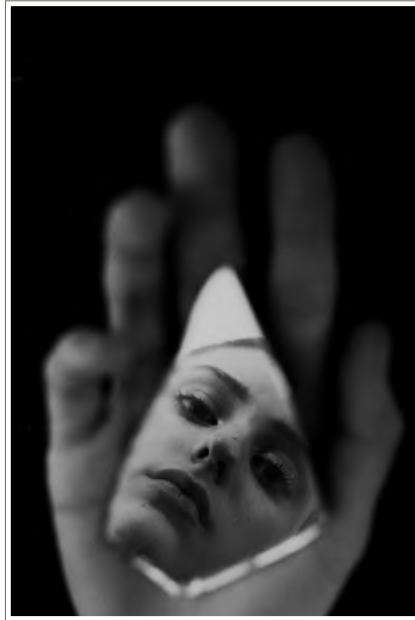
estructura habitual de los textos narrativos que cuentan con una introducción, nudo y desenlace. Esto se hace evidente en el aspecto visual en la utilización de ensayos visuales.

En el proyecto fotográfico que propongo de ejemplo, su autor se muestra a sí mismo a punto de caerse en diferentes lugares y momentos. Nos cuenta la historia de su caída y nos invita a reconstruir este suceso mediante una sola imagen.

Imagen Independiente. Cita visual (Skarbakka , 2001-2014)

T2. Intención comunicativa

POÉTICO/LÍRICO



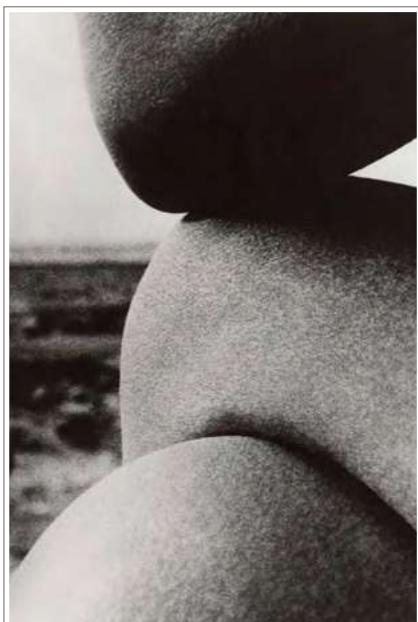
Se entiende la lírica o poética visual como aquellos modos de presentar la información donde prima el aspecto simbólico sobre otras cualidades estético-formales. Se basa en la traslación de figuras retóricas literarias al ámbito visual.

Para Morillas (2022, p. 148) “Busca expresar con imágenes visuales las imágenes mentales, utilizando la asociación libre y la conexión simbólica como forma de conjugación”.

Para Whiston Spirn (2014) la poética visual es la relación entre el acto de ver y el de pensar la imagen.

Estas estrategias visuales poéticas nos permiten facilitar al alumnado el proceso de enseñanza-aprendizaje, creando analogías con la retórica en la literatura, mejorando su comprensión con respecto a las ideas visuales y permitiendo explorar la imagen desde el ámbito poético y alejarnos del “realismo” de lo visual.

En este apartado mostramos las principales figuras retóricas que hemos utilizado a lo largo de las propuesta empíricas.



- **Figuras retóricas de transformación**, como la aliteración, la repetición, fragmentación y deformación, es decir, la alteración visual de nuestra imagen para destacar algún aspecto y modificar la representación. Nos permiten reconfigurar la imagen según nuestro interés (imagen izquierda).

- **La elipsis y la metáfora**, donde se sustituye algún elemento constitutivo del elemento principal para reconstruir el discurso (imagen centro izquierda).

- Detalle significativo -la parte representa el todo, se utiliza la estrategia visual de la **sinécdoque y la comparación** (centro derecha). El detalle significativo, definido por Spirn (2012, 64) "Se trata de la búsqueda de un elemento visual clave que nos permite explorar una totalidad mayor".

- La **metonimia**, es decir sustitución de un elemento, normalmente un objeto identitario que aún guarda cierta relación o vínculo con la identidad de la persona que se refiere.

T.3. Estructura formal

1.7.3. Instrumentos de investigación según

3) Estructura formal

Los instrumentos vinculados a la estructura formal nos dotan de herramientas y posibilidades visuales para generar nuestro discurso. Estos agrupamientos atienden a las distintas necesidades tanto temáticas, conceptuales, visuales o incluso del espacio que se dispone.

-**fotoensayo**: múltiples fotografías.

- **foto-performance** y **video-performance**, imágenes resultantes del registro de una acción;

-**secuencia visual**, donde la acción del observador del documento pasando las páginas *-flipbook-* determina la consecución de la imagen en secuencia;

-**imágenes seriadas**, resultado de una consecución o repetición de imágenes cuya transformación visual es progresiva. Las imágenes en serie a su vez responden a varios subtipos, en este caso se ha utilizado la *serie secuencia* y la *serie muestra*.

Todas estas categorías generales no son estancas. Un conjunto de imágenes puede pertenecer a varias categorías simultáneamente. Esta organización de la información nos permite atender al tipo de recursos que utilizamos y poder disponer de las diversas figuras para facilitarnos mostrar información de un modo prioritariamente visual. Además de la categorización general, dividimos la información visual que forma parte de nuestros discursos visuales en dos modelos.

Por un lado, la **información visual compuesta**. Pertenecen todas aquellas figuras que utilizan dos o más imágenes. Estas son el **par visual** formado por dos imágenes; el **texto visual** formado por texto e imagen; el **tríptico** compuesto por tres imágenes; la **fotocomposición** formado por un conjunto de imágenes que componen una; y la **media visual**, resultado de la superposición de varias imágenes.

Por otro lado, encontramos la categoría de **información visual simple**. A esta pertenecen la **imagen independiente**, la **imagen panorámica**, la **cita visual**, la **imagen intervenida** y la **proyección integrada (IPIC)**.



T.3. Estructura formal

FOTOENSAYO



Definición

El término foto-ensayo surge del género periodístico. Concretamente en la publicación de LIFE en 1936 se acuña por primera vez el término por Henry Luce (1936, p.2) consistía en un “mosaico de elementos fragmentarios” y su utilidad consistía en transformar la mera información en sensaciones. (Luce, 1936; Graf 2014).

Para Marín y Roldán (2017, pp. 50) “El fotoensayo permite asociar ideas conectando un número indeterminado de imágenes de muy diferentes formas y permite la inclusión de Citas Visuales. Es el tipo de instrumento visual que permite mayor control del significado porque puede organizar las imágenes en una dirección muy concreta.”

El fotoensayo, en Investigación Basada en Artes una herramienta muy versátil que tiene gran capacidad de exponer ideas variadas utilizando todas las imágenes necesarias. En este caso lo diferenciamos del Ensayo Visual por incluir estrictamente imágenes fotográficas.



Artistas y proyectos de referencia

Como artista de referencia utilizamos la obra de Gordon Parks titulada *A Harlem Family*.

Este fotoensayo es remarcable por su capacidad narrativa dentro de una familia afroamericana en los años sesenta en Nueva York.

La peculiaridad de este ensayo reside en, por un lado la temática con un fuerte componente de crítica social y esa capacidad de mostrar sensaciones y no ser meramente informativo.

Parks evidencia el racismo, la pobreza, la desigualdad social y nos retrata la situación de la familia en un puñado de imágenes. Por otro lado me interesa la exploración visual del autor que nos muestra a la familia y sus individuos, sus creencias, el entorno en el que viven y sus circunstancias empleando distintas perspectivas y puntos de vista y asociando unas imágenes a otras desde una narrativa que no es estrictamente lineal.

Comparación Visual. Autora (2022) *Fotoensayos vitales*. Fotoensayo compuesto por un fotoensayo de la Autora (2020) *El cortijo*. Compuesto por ocho fotografías IPIC de la Autora (2020) y una cita visual (Parks, 1963a-g)

T.3. Estructura formal

FOTO/VIDEOPERFORMANCE



Definición

La foto-performance y el vídeo-performance se presentan en esta investigación como un subgénero derivado de los modos de documentación de cualquier proceso de arte de acción donde la manera de documentar se convierte en significativa para la pieza, y por tanto, adquiere entidad más allá de la propia acción.

Está condicionado por la conciencia explícita del/la autora del acto de documentación. El lenguaje fotográfico - audiovisual se incorpora como un elemento más, donde se programa, el tipo de plano, la angulación o el enfoque fotográfico.

Otra posibilidad es la multiplicidad de visiones y perspectivas de las y los espectadores/participantes que mediante el registro individual aportan su propia perspectiva construyendo un discurso múltiple.



Artistas y proyectos de referencia

Respecto a la foto y video-*performance* nos centramos en referentes cuya necesidad visual parte de un registro meditado y cuya acción se realiza sin público.

Por este motivo la imagen está pensada para ser vista mediante recursos visuales *a posteriori* y, por tanto existe una necesidad narrativa a la hora de realizar el registro de la acción.

Este es el caso de la obra de Allan Kaprov donde se muestra el encuentro entre dos personas. Se cuida cada detalle de la imagen para llegar a un resultado híbrido.

El segundo caso, la obra de Mendieta, es una serie de fotografías donde aparece la autora con la cara deformada, exponiendo la violencia hacia las mujeres a través de la deformación de su rostro así como la tiranía de los estándares de belleza femeninos de la época.

T.3. Estructura formal

SECUENCIA VISUAL

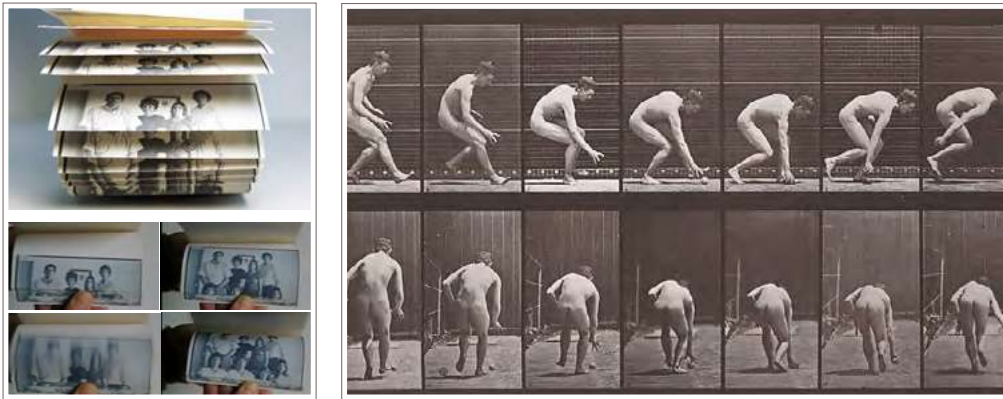


Definición

La secuencia visual se emplea en este documento de investigación como un modo de presentar la información de una manera temporal y espacial a lo largo del documento. Su uso se inspira en el precine y en los *flip-book* (pequeños libritos que adquieren una cualidad cinética cuando vas pasando rápidamente las páginas manualmente y aparentan movimiento gracias a la persistencia retiniana). La intención es, por un lado, facilitar la observación de piezas audiovisuales en un documento de investigación en formatos de .pdf y, por otro nos permite detenernos en cualquier fotograma de los seleccionados. Encontrando así la paradoja de que el lector ejerce una función activa a la hora de pasar las páginas determinando si quiere experimentar el “movimiento” de la imagen por la consecución de fotogramas o detenerse en uno de ellos.

Este recurso nos ha sido de utilidad para presentar detalles de dibujos y fotografías ampliados donde se muestran detalles que se trasladan en el espacio a medida que avanzan de las páginas.

Comparación Visual. Autora (2022) *Secuencias visuales del ser humano*. Fotoensayo compuesto por, izquierda seis capturas de pantalla de la secuencia visual de la Autora (2022) *Vaso reflejado*; y dos citas visuales (Gleber ,1976) y (Muybridge, 1887)



Artistas y proyectos de referencia

Las referencias escogidas en este caso atienden por un lado al uso digital de la progresión de una imagen al modo de los *flip-books* como la imagen de la izquierda. Esta obra muestra un desvanecimiento progresivo de su familia a medida que se avanza por las páginas.

Por otro lado, las imágenes de Muybridge nos ayudan a entender esa progresión visual que se muestra, en este caso mediante una serie secuencia fija.

Sin embargo si esas imágenes las fuéramos pasando rápidamente una tras otra podríamos percibir el movimiento.

T.3. Estructura formal

IMÁGENES EN SERIE. SERIE SECUENCIA



Definición

La serie secuencia es una tipología perteneciente a las imágenes seriadas que utiliza una secuencia temporal lógica para concatenar imágenes.

Se emplea habitualmente desde un punto de vista narrativo cuando se pretende mostrar una acción o el suceso de un acontecimiento. También puede emplearse como el avance visual de un movimiento de cámara - por ejemplo, una sala de izquierda a derecha -.

Según Marín y Roldán (2016, p.73) “en la Serie Secuencia el orden y encadenamiento de cada una de las fotografías suele ser bastante rígido y unidireccional; según sea el orden de lectura que induzca su presentación (de arriba a abajo, o de izquierda a derecha).”

Comparación Visual. Autora (2022) *Serie secuenciada en retrato*. Fotoensayo compuesto por una serie secuenciada de la Autora (2015) Formada por tres collages digitales de la Autora (2015). *Superposición I*, *superposición II* y *Superposición III*; Y dos citas visuales (Michals,1990) y (Huan, 2001)



Artistas y proyectos de referencia

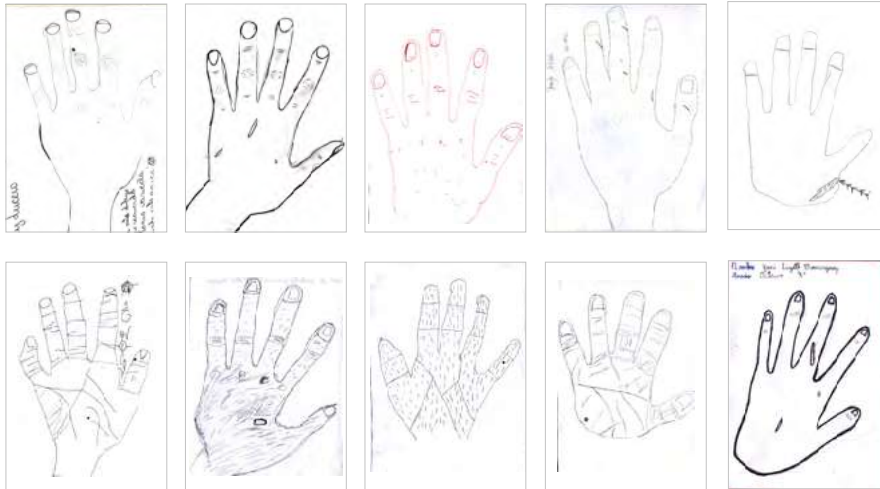
Las imágenes de la derecha muestran dos proyectos artísticos que utilizan la secuenciación desde un enfoque creativo.

Primero, la pieza de Duane Michals. El autor es reconocido por la implicación de la narrativa en sus obras y es por esto por lo que muchas de ellas se muestran en modo secuencial. Sin embargo, la secuenciación no es utilizada como un mero suceso temporal de acontecimientos, sino que le incorpora un aspecto metafórico, en este caso el desvanecimiento del rostro por la acumulación de flores. En cada una, aparecen inscritas las letras *AIDS* [SIDA].

Segundo, encontramos la obra de Zhang Huan. Expertos en caligrafía escriben sobre su rostro textos relacionados con la historia de su país y sus antepasados hasta que su cara se cubre por completo. Aunque visualmente muestra un avance secuencial temporal - superposición progresiva de la caligrafía- su intencionalidad no es meramente secuencial. Como en el caso anterior, el autor expone de un modo metafórico su reflexión vital sobre la relación que guarda con su país natal.

T.3. Estructura formal

IMÁGENES EN SERIE. SERIE MUESTRA



Definición

La serie muestra expone una comparativa visual ordenada entre distintos elementos, que corresponden a una temática o tipología común, y cuyo orden responde a la necesidad de la indagación visual que atiende.

Para Marín Viadel y Roldán (2012, p. 73) “Este tipo de series cumple funciones principalmente descriptivas pero se deben tener en cuenta también otros posibles usos porque, como consecuencia de especificar diferentes casos o evidencias, adquieren ciertas cualidades probatorias y demostrativas.”

Su empleo ha sido útil dentro de la antropología o la medicina para categorizar y organizar visualmente tipos y subtipos de elementos.

Comparación Visual. Autora (2022) *Serie muestra de la adolescencia* Fotoensayo compuesto por una serie muestra Autora (2022) *Manos en serie*. Compuesta por diez dibujos de Alumnado de Sta. Teresa (2015) *Manos 7-10*. Grafito y bolígrafo sobre papel 21x29,7 cm. Y dos citas Visuales (Dijkstra 1992/3a-e) y (Mollison , S.F.(a) 1-9)



Artistas y proyectos de referencia

Nuestras referencias atienden al uso de la serie muestra desde el enfoque artístico.

Por un lado, encontramos el proyecto de Mollison titulado *Playground* que realiza una investigación visual sobre los diferentes patios de colegios de distintos países. En estas imágenes no solo aparecen los rasgos arquitectónicos del espacio sino también los agrupamientos y modos de relacionarse del alumnado.

Por otro lado, encontramos la obra de Rineke Dijsktra. La autora explora normalmente la serie muestra, suele fotografiar a personas anónimas en espacios cotidianos, sin embargo la pose o la expresión y el uso de la luz le otorga un carácter personal cuya intención es mostrar a través de la gestualidad corporal la identidad de cada protagonista. En su serie *Beach Portrait* realizada a lo largo de los años noventa, la autora fotografía a adolescentes en distintas playas de Estados Unidos, Ucrania, Polonia o Inglaterra.

T.3. Estructura formal

PAR VISUAL



Definición

Un par visual es una técnica utilizada en la investigación artística, en la que se relacionan dos imágenes entre sí.

Estas imágenes se sitúan una al lado de la otra con el fin de crear una comparación.

Se trata de una forma eficaz de explorar un concepto o una idea, ya que la yuxtaposición de las dos imágenes puede resaltar similitudes y diferencias y ayudar al espectador a comprender mejor el tema. Es una herramienta útil para llevar a cabo investigaciones visuales, ya que permiten a las personas investigadoras presentar y comparar diferentes imágenes una al lado de la otra, con el fin de analizar e interpretar el contenido visual. Al presentar las imágenes de este modo, se pueden identificar patrones, tendencias y relaciones en los datos, y utilizar esta información para generar nuevas percepciones y conocimientos.



Artistas y proyectos de referencia

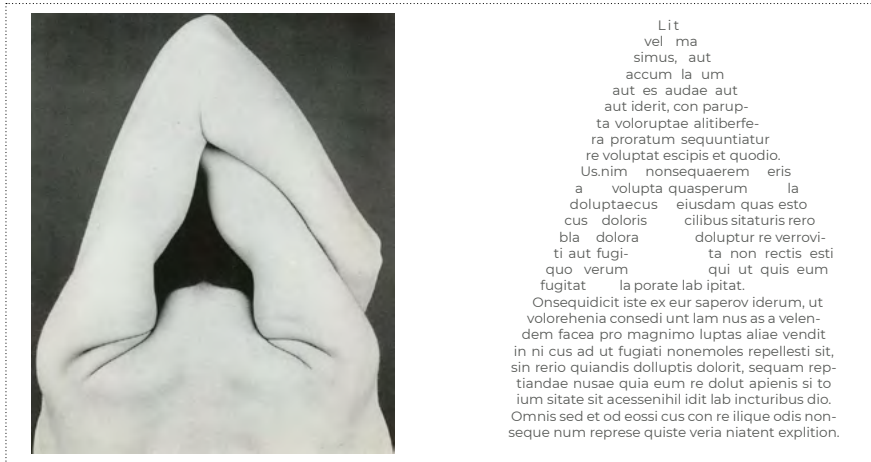
Las imágenes que tomamos como referencia hacen alusión a artistas que han explorado la herramienta del par visual. Primero, encontramos la imagen de Max Slobodda, de su serie titulada “Stranger Things” cuya pretensión es explorar lo inconcebible visualmente dejando al espectador en el territorio de lo meramente visual. Es de gran interés por la conjugación de conceptos y la analogía visual entre la mano iluminada y las luces de la imagen contigua. El color rojo como nexo entre las dos imágenes y el paralelismo compositivo.

A continuación las imágenes de Whiston Spirn, que construye mediante la yuxtaposición de imágenes estructuras conceptuales complejas explorando la poética del paisaje y la relación visual entre las mismas.

Por su parte Szulc Krzyzanows explora el par visual desde su propio cuerpo, creando imágenes vinculadas por la aparición de sus propias manos, que nos hace percibir como si estuviéramos portando una cámara en primera persona.

T.3. Estructura formal

TEXTO VISUAL



Definición

Denominamos texto visual en esta investigación como un instrumento útil en la Investigación Basada en las Artes. Este consiste en la incorporación del texto como elemento compositivo y visual.

Este tipo de texto puede aparecer de dos maneras: de forma independiente, adquiriendo cualidades visuales que enriquecen la información que contiene, o acompañando a una imagen, en cuyo caso el texto visual sirve para reforzar visualmente la imagen a la que se refiere.

En el caso del texto visual que acompaña a una imagen, es común que su forma se altere y se adapte a la imagen de referencia con el fin de generar un sostén conceptual que ayude a interpretar la imagen de manera más efectiva.

Comparación Visual. Autora (2022) *Textos visuales referencia*. Fotoensayo compuesto por un texto visual de la Autora (2022) Espalda de Radisic composición. Compuesto por una cita visual (Radisic,) y un texto visual de Autora (2022) texto espalda, y tres citas visuales (Brodovich, 1936), (Johnson, 1968) y (La Rocca, 1974)



Artistas y proyectos de referencia

Las imágenes que tomamos como referencia hacen alusión principalmente a la combinación entre texto e imagen primando en la estructura y las cualidades visuales de las imágenes.

En el primer ejemplo, tomamos como referencia una compaginación del editor de la revista de moda "Harpers Bazaar" Alexey Brodovitch. Este diseñador se caracterizaba por realizar yuxtaposiciones exquisitas y equilibradas entre imágenes y texto.

El segundo ejemplo, la pieza de Ray Johnson. El autor diseña un modelo de arte postal con carácter didáctico donde enseña a sus corresponsales a dibujar e incorpora imágenes vinculadas a la cultura pop combinando texto, dibujo e imágenes fotográficas como es el caso.

Finalmente, la obra de Ketty La Rocca, que traduce imágenes icónicas de la historia del arte o realizadas por ella misma en poemas inspirados en los Caligramas de Apolliniere. La autora descompone la imagen visualmente con trazados simple y conceptualmente gracias al texto que genera, investigando la relación entre lo verbal y lo visual.

T.3. Estructura formal / Información visual Compuesta

TRÍPTICO



Definición

El tríptico es una estructura visual formal compuesta por tres imágenes. Este formato permite a) comparar los tres elementos entre sí; b) generar continuidad visual; c) utilizar una imagen central como base y construir el discurso hacia un lado y hacia el otro sin necesidad de que haya correlación entre los extremos.

El tríptico es comúnmente utilizado en los retablos barrocos y medievales. Encontramos un ejemplo clásico en el Jardín de las delicias de El Bosco que organiza la información en torno a un centro. En progresión, podemos ver el paraíso en la parte derecha, el mundo terrenal en el centro y el infierno en la izquierda.

Su uso también es habitual en la publicidad en la creación de folletos, que nos permite con un único folio doblado generar una portada y un reverso. Una vez abierto se transforma en un tríptico que puede contener diferente información. Este modo de organizar la información facilita centrar la atención en el interior del folleto.

Comparación Visual. Autora (2022) *Colección de trípticos*. Fotoensayo compuesto por, izquierda un tríptico de Autora y Genet (2020) *Casa-huella-cuerpo I*. Formado por tres fotografías de Alumnado UGR (2020) *Perspectiva Casa 26; Huella 19; y, Perspectiva Cuerpo 37*. Y, derecha cuatro citas visuales (Szulc-Krzyzanowski, 1980), (Verburg, 1982), (Capitán, S.F.) y (Jürgenssen, 1975a)



Artistas y proyectos de referencia

Los ejemplos que tomamos como referencia atienden a estas tres ideas fundamentales.

Por un lado, encontramos la obra de Szulc-Krzyzanowski que es una continuidad de la sombra que genera su cuerpo en la playa.

En el siguiente ejemplo, la pieza de Verburg nos muestra un retrato a tres personas creado con tres cámaras de manera simultánea lo cual nos ofrece tres perspectivas distinta de una misma imagen.

Abajo encontramos la campaña de moda de Coco Capitán que centra la atención en un hilo conductor común: el azul.

Para finalizar encontramos una pieza de Brigit Jurgenssen que pone en relación tres imágenes que parten del centro y se irradia a los lados.

T.3. Estructura formal / Información visual Compuesta

FOTOCOMPOSICIÓN



Definición

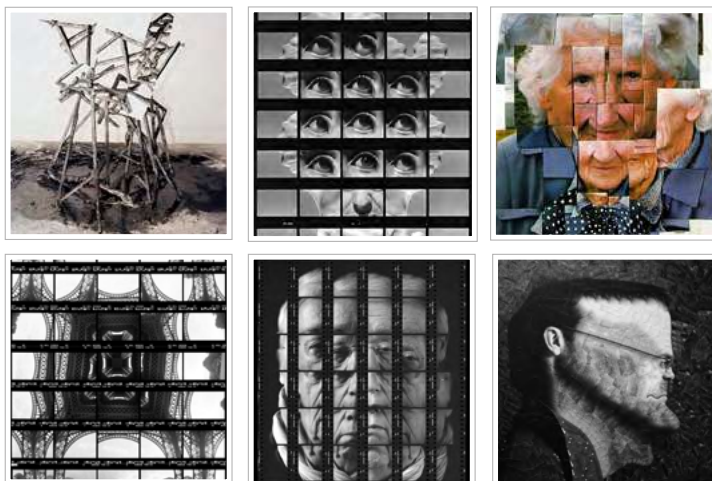
La fotocomposición es un instrumento que consiste en superponer imágenes en un mismo espacio, con el fin de ampliar la información que se ofrece a través de una sola imágenes.

Esta estrategia está inspirada en el cubismo y las piezas de David Hockney realizadas con fotografías *polaroids*.

Nos permite construir una narración visual, incorporando varios planos y perspectivas en una sola imagen. De esta manera, se pueden mostrar distintos puntos de vista de un mismo objeto o escena, ampliando la información que se ofrece a través de la imagen.

Su función es principalmente descriptiva ofreciéndonos una visión ampliada del foco de observación.

Comparación Visual. Autora (2022) *Fotocomposición resumen*. Fotoensayo compuesto por un fotocollage compuesto por seis fragmentos fotográficos superpuestos de Moubachir S.(2015), Cepeda M. (2015) y Martínez N.(2015); y seis citas visuales (Kjirino,2017) (Baden, 1980), (Hockney, 1985), Abajo(Kellner, 1998), (Lang, s.f.) y (Dupre, 2010).



Artistas y proyectos de referencia

Las referencias de la fotocomposición atienden al modo de superponer imágenes para crear perspectivas múltiples y simultáneas desde un punto de vista.

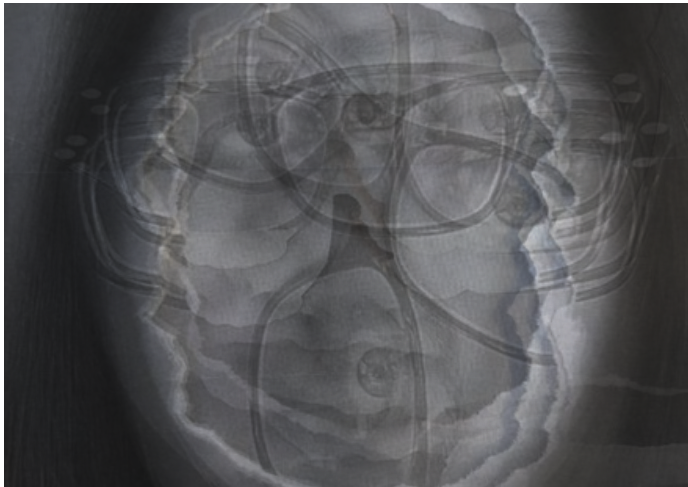
Por un lado, encontramos los montajes fotográficos objetuales de Niko Kjrino que deconstruye una silla generando una imagen escultórica. Abajo, la obra de Kellner realizada con polaroids nos muestra diferentes puntos de vista de un monumento. En este acaso la Torre Eiffel vista desde abajo.

En el centro observamos, por un lado la pieza de Baden que juega con la repetición de una misma imagen para construir una pieza surrealista y, abajo, Lang con la descomposición del rostro y recomposición mediante polaroids que nos muestra un rostro expandido.

En el lateral derecho, la pieza de Hockney, similar a la anterior recompone un rostro a base de superponer diferentes perspectivas. Finalmente la pieza de Dupre nos muestra un collage manual de un rostro deformado y alargado resultado de la superposición en traslación.

T.3. Estructura formal / Información visual Compuesta

MEDIA VISUAL



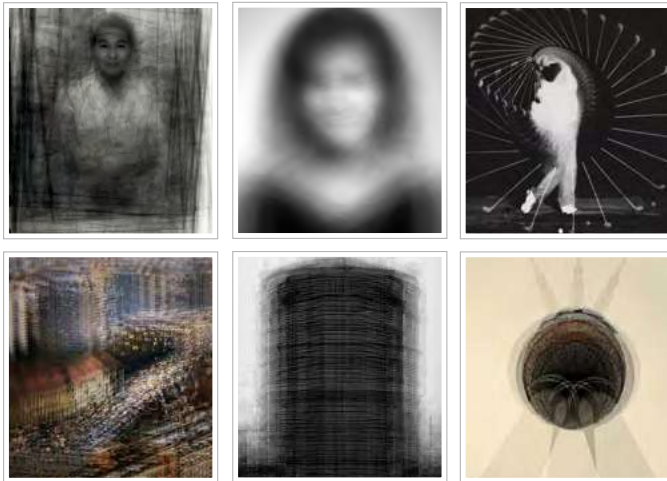
Definición

La media visual es una estrategia visual compuesta por varias imágenes cuya temática o aspecto guardan similitud, que son superpuestas unas sobre otras con transparencia para poder observar el resultado conjunto.

Esta superposición nos ofrece la posibilidad de realizar un “resumen” visual mostrando la totalidad de variaciones o resultados de un mismo concepto o exploraciones técnicas.

Se utiliza normalmente para representar, el movimiento, el paso del tiempo o la sutilidad de las pequeñas variaciones de un mismo elemento.

Comparación Visual. Autora (2022) *Medias visuales rostro-arquitectura*. Fotoensayo compuesto por una media visual de la Autora (2022) *Todas las miradas*. Compuesta por cinco resultados de Alumnado de Secundaria (2022) *Rostros 1-4*; y seis citas visuales (Kitano, 1999) (Salavon, 1998) (Edgerton, 1937) (Jung, S.F.), (Khan, 2004a) y (Ruhm, 2010)



Artistas y proyectos de referencia

En esta colección de citas mostramos diferentes modos de emplear la media visual. En la parte superior encontramos referencias en torno al rostro y al cuerpo. En la primera imagen la media visual se utiliza para evidenciar el resultado de una tipología de rostro, provocando que el rostro se vea nítido y el resto desvanecido. Al contrario que la pieza de Salavon, esta superposición ha dado lugar a una visión borrosa y fantasmagórica. En la imagen superior derecha de Edgerton, el solapamiento de imágenes da lugar a la expresión visual de la imagen en movimiento de un golfista.

Abajo, podemos observar piezas relativas a la ciudad y la arquitectura. La primera expresa el movimiento creado en una ciudad a lo largo del tiempo. En la del centro podemos observar la superposición de estructuras arquitectónicas similares unas sobre otras. En la imagen de abajo a la derecha podemos ver diferentes puntos de vista fotográficos de un mismo edificio, como resultado el centro permanece sutilmente estable.

T.3. Estructura formal / Información visual Simple

IMAGEN INDEPENDIENTE



Definición

La imagen independiente hace alusión a cualquier imagen, con cualquier técnica que se utiliza de manera aislada del resto en el documento de investigación. La imagen tiene entidad por sí misma y puede ser utilizada para diversas funciones y cuya intención comunicativa puede ser también variada.

Para Marín y Roldán (2012, p. 72) “Debido a que el campo semántico de una imagen independiente (algo semejante le sucede a una palabra aislada o a una frase suelta) es muy abierto, normalmente estas fotografías suelen ir acompañadas de un texto escrito que señala cuál de sus contenidos es el relevante para la investigación. Una o varias Fotografías Independientes generalmente cumplen funciones tales como: presentar casos, mostrar elementos, o señalar componentes del tema que se está investigando.”

La imagen independiente responde a un uso de la imagen más que a la imagen en sí misma. Esto quiere decir que podemos extraer una imagen de una serie, aislarla y utilizarla de manera independiente.



Artistas y proyectos de referencia

Se han utilizado dos referentes cuyas fotografías independientes hacen alusión a nuestro tema de investigación.

En el primer caso, un autorretrato en espejo de Vivian Maier, donde se puede observar, por un lado un cuerpo anónimo sosteniendo un espejo, y por otro, el rostro de Maier evitando mirar al espejo y al objetivo de la cámara.

En el segundo caso, un autorretrato de Man Ray que altera la imagen en la postproducción, esto permite que mantener una veladura gris constante.

T.3. Estructura formal / Información visual Simple

PANORÁMICA



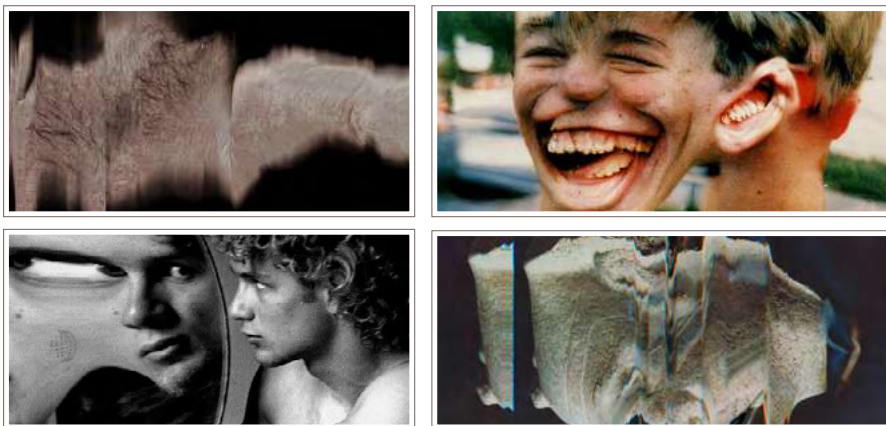
Definición

La panorámica tradicionalmente es una técnica que se emplea en el ámbito fotográfico y pictórico para crear una imagen que abarque más allá de un formato tradicional. Normalmente es apaisado y permite observar principalmente paisajes con una gran amplitud de campo.

En este caso particular, utilizamos la panorámica como recurso creativo y visual. Lo que nos ofrece la panorámica es el solapamiento de varias posiciones del objeto o el espacio observable. Gracias a la tecnología panorámica incluida en nuestros *smartphone*, la panorámica permite incorporar la variable del tiempo en una fotografía fija. Funciona como un híbrido entre el vídeo y la fotografía. La panorámica explora el error como un elemento creativo.

Las posibilidades visuales de la panorámica son a) la deformación b) la repetición de un elemento en distintos espacios c) la aparición de un rastro que acompaña al objeto en movimiento.

Comparación Visual. Autora (2022) *Instrumento panorámica*. Fotoensayo compuesto por una fotografía independiente de Alumnado UGR (2020) *Retrato panorámico VII. b*; Y una colección de citas visuales (derecha) (Koeck, s.f.), (Rafman, 2022), (Michals, 1994) y (Kjirino, s.f.)



Artistas y proyectos de referencia

Los ejemplos que tomamos como referencia hacen alusión principalmente a la consecuencia visual de deformación que genera una imagen panorámica. Sin embargo, como la técnica no está muy expandida en el ámbito artístico, los ejemplos tratados utilizan la deformación desde otras técnicas creativas.

El primer ejemplo, Koeck realiza un escaneo de su cara, creando un rostro deforme y alargado.

En el segundo caso, Jon Rafman utiliza Inteligencia Artificial para crear nuevas imágenes a partir de descripciones textuales.

El tercer ejemplo es una obra de Michals, que mediante usos del reflejo del espejo, el autor deforma el rostro del modelo generando una contradicción entre la imagen del modelo y la imagen que el espejo refleja.

Finalmente, la obra de Krjino, del mismo modo que Koeck utiliza escáner, sin embargo, en este caso el autor utiliza una imagen impresa que se alargan y distorsionan.

T.3. Estructura formal / Información visual Simple

CITA VISUAL



Definición

La cita visual es una referencia directa a una imagen o una pieza artística. La cita puede aparecer como imagen independiente y su utilidad es normalmente argumentar, o describir aspectos o temáticas de la investigación.

También puede aparecer dentro de un comentario visual, es decir, basarnos en la imagen que se cita para apoyar nuestra investigación también visual, y por tanto, estableceremos una relación visual entre la cita a la que hacemos alusión y nuestras propias imágenes o imágenes de otros autores/autoras.

La cita funciona como las citas textuales. Se puede citar un fragmento de un libro, o hacer alusión al libro completo. Se puede apoyar o rebatir la información que aparece en la cita gracias a nuestras palabras, en este caso, las palabras se transforman en imágenes.

Comparación Visual. Autora (2022) *Citas visuales fotográficas*. Fotoensayo compuesto por derecha, un comentario visual de la Autora (2022) *Pie expandido*. Compuesto por una imagen de la Autora (2020) *Deformación de pie*; y una cita visual (Coplans, 1984). Y, derecha tres citas visuales (Sherman,1989), (Fouquet, 1458) y (Goldin, 2015)



Artistas y proyectos de referencia

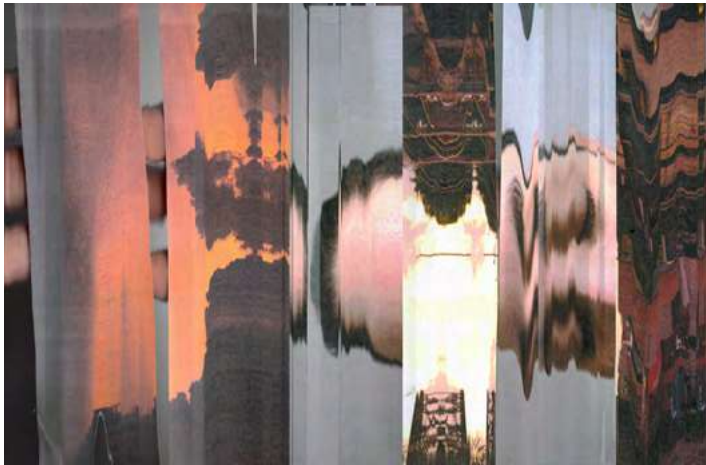
Los referentes escogidos responden a dos artistas cuyo proyecto se basa y se inspira en reformular imágenes que existen anteriormente, y que son reconocibles por gran parte de la comunidad artística.

En el primer caso, Cindy Sherman que reinterpreta imágenes vinculadas a la Historia del Arte o al cine. En este caso en concreto, la imagen de Sherman aparece aislada, sin embargo encontramos resonancias directas con la Virgen del Díptico de Melun (1450) de Fouquet, la cual nos remite en cuanto vemos la obra de Sherman.

Por otro lado, encontramos el proyecto de Nan Goldin titulado "Diving for pearls", donde establece comparativas visuales entre sus fotografías de retrato y obras de arte pictórico de distintas épocas. En este caso, haciendo una comparativa entre una obra de Modigliani cuya modelo es similar a la de Goldin.

T.3. Estructura formal / Información visual Simple

IMAGEN INTERVENIDA



Definición

Se utiliza la imagen intervenida en esta investigación como herencia del fotocollage.

Las imágenes son modificadas física o digitalmente para explorar y evidenciar ciertos aspectos concretos de la misma.

Podemos encontrar intervenciones digitales donde la imagen se altera, se dibuja sobre ella, se deforma mediante escaner, programas de edición o inteligencia artificial, sin embargo mantiene su entidad como fotografía. No se trata de un retoque digital sino que, la intervención es evidente y resalta ciertas cualidades de la imagen.

En el caso de la intervención física, la imagen queda alterada pudiendo ser arrugada, pintando, dibujando o escribiendo sobre la misma e incorporando objetos y elementos físicos para generar nuevas imágenes.

Comparación Visual. Autora (2022) *Retratos intervenidos*. Fotoensayo compuesto por una imagen intervenida de la Autora (2020) . *A mi alrededor I*. Y una colección de Citas Visuales (derecha) de (Almeida, 1979), (Fesser, 2008b), (Palanisamy, 2019) (Calvo, 2010) (Kambil, 2019), (Ascencio, 2021)



Artistas y proyectos de referencia

Se toma como referencia artistas que intervienen directamente sobre la imagen fotográfica de diferentes maneras.

Este es el caso de la primera imagen de Helen Almeida, que convierte su boca en un círculo azul. También lo es la obra de Fesser que arruga rostros de imágenes de revista para convertirlos en elementos escultóricos. Por su parte, Palanisamy interviene la imagen de su padre pintando sobre sus ojos.

En la parte inferior podemos ver la pieza de Carmen Calvo que coloca objetos sobre fotografías. Similar a las creaciones de Kambli (centro abajo), la autora crea patrones geométricos con sal desvelando únicamente algunos fragmentos de las fotografías de sus familiares. Por último, la obra de Ascencio que incorpora Inteligencia Artificial para transformar y modificar visualmente las imágenes antiguas de sus antepasados.

T.3. Estructura formal / Información visual Simple

PROYECCIÓN INTEGRADA (IPIC)

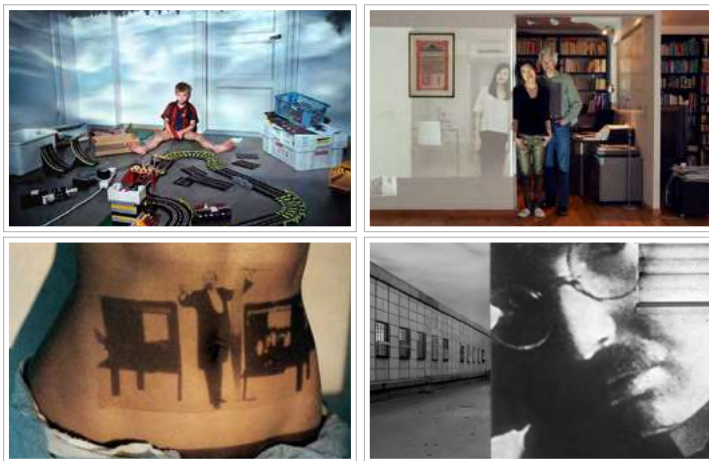


Definición

El instrumento titulado Imagen Proyectada Integrada en Contexto (IPIC) consiste en proyectar una imagen sobre un entorno real y, a continuación, capturar una fotografía de la imagen mezclada resultante.

Al proyectar imágenes en entornos específicos y capturar las imágenes mezcladas resultantes, se pueden explorar y analizar la relación entre la imagen proyectada y el contexto real en el que se muestra. Mediante la proyección de imágenes en entornos reales, se pueden crear imágenes que muestren dos realidades simultáneas que se fusionan para construir un nuevo significado complejo.

Estas imágenes son una apreciación visual metafórica sobre el llamado efecto “doble pantalla” donde simultáneamente estamos viendo imágenes en televisión y en el móvil además de nuestro entorno real.



Artistas y proyectos de referencia

Nos interesan varias referencias que fusionan el entorno y la imagen proyectada.

Por un lado la obra de Pirila que crea entornos oníricos en su hogar y su vida cotidiana.

Por otro lado el trabajo de Clang que proyecta a los familiares ausentes en las reuniones para que pueda aparecer un momento de unión virtual.

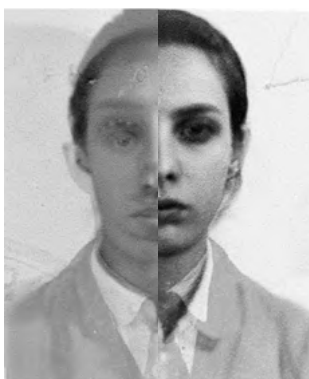
Abajo, la obra de Jürgenssen que se proyecta diapositivas sobre su propio cuerpo.

Para concluir destacamos la obra de Ana Teresa Ortega que crea una “biblioteca” virtual proyectando sobre espacios educativos los rostros de filósofos y escritores que en su época resultaron controvertido por sus posiciones ideológicas y filosóficas.

(Página siguiente) **Resumen visual.** Autora (2022) *Parte 2.* Compuesto por una imagen de Autora (2015) *Superposición II* y una cita visual (McBean, 1947)



- 2.1. Aproximaciones a la autorrepresentación
- 2.2. Teoría de las cinco pieles: el ser-mundo
- 2.3. Pensar el cuerpo
- 2.4. La autorrepresentación en el ámbito artístico



Parte 2

Estado de la cuestión

La Autorrepresentación como estrategia artística y creativa

2.1. Aproximaciones a la autorrepresentación

Esta investigación está condicionada por el empleo del propio cuerpo como medio creativo, así como la referencia para el desarrollo de la creación artística. Por ello, entiendo la **autorrepresentación** como la estrategia principal utilizada a lo largo de la investigación.

La **autorrepresentación**, como iremos desgranando a continuación, la defino primero, como herencia del retrato y autorretrato; y, segundo, desde una perspectiva holística, donde el cuerpo es el contenedor de diversas temáticas y disciplinas para la constitución de ideas visuales en torno a nosotras mismas y el mundo que nos rodea.

Aunque el retrato y el autorretrato son géneros ampliamente extendidos, nuestro interés reside en esos “otros” modos de representar(nos). El objetivo principal es indagar cómo hacerlo, sin emplear los parámetros estandarizados de estos géneros artísticos, aunque sí circundando sobre ellos, inspirándonos en sus procesos y explorando sus límites.

Según la RAE, el **retrato** se define en su primera acepción como “*una pintura o efigie de una persona*”, en su segunda acepción nos habla de “*la fotografía de una persona*” y, en su tercera; “*la descripción de la figura o el carácter, o sea, las cualidades físicas o morales de una persona*”. Por tanto podríamos considerar que el retrato es el conjunto de técnicas y modos representativos en torno a una persona.

Priego, reflexiona sobre el término retrato llegando a la conclusión de que se puede definir como “La imagen de una persona, hecha por cualquier procedimiento, que de alguna manera establece relación de reconocimiento entre modelo y obra” y añade además la condición de que “persista la intención de mantener mutua dependencia”. (Priego, 1985, p. 177)

El rostro se erige como elemento constitutivo identitario de este género, y se extiende a lo largo de la Historia del Arte hasta hoy, donde podríamos considerar el selfi dentro de la comunicación contemporánea digital, el heredero directo de este discurso visual.

En particular, el retrato como género artístico, suele representar a una persona mediante su rostro. Es normalmente descriptivo y nos facilita información visual, moral y simbólica sobre dicha persona. Pero además, el rasgo característico del género para Nancy reside en su carácter evocativo y de semejanza:

“El retrato esta hecho para guardar la imagen en ausencia de la persona, se trate de un alejamiento o de la muerte. El retrato es la presencia del ausente, una presencia in absentia que esta encargada no solo de reproducir los rasgos, sino de presentar la presencia en tanto ausente: de evocarla (y hasta de invocarla), y también de exponer, de manifestar, el retiro en el que esa presencia se mantiene” (Nancy, 2010 pp. 53)

Por su parte, el **autorretrato**, es definido por la Real Academia Española, como “el *retrato de una persona hecho por ella misma*”. Es decir, esos modos de representar a una persona, pero esta vez, realizado por ella misma.

Priego (1985) considera que el género retrato en su sentido amplio se expande durante el imperio romano aunque ha existido siempre. Sin embargo, el género del autorretrato no comienza a desarrollarse hasta la Baja Edad Media, donde aparece la necesidad de los artesanos y creadores de identificarse y crear imágenes alejadas de los encargos externos. Es un género que comienza con la exploración personal ya que estas imágenes no son concebidas para ser vendidas.

Hay que tener en cuenta que la escasez de autorretratos que no fueran masculinos, es debido principalmente a la sociedad patriarcal excluyente que alejaba a las mujeres de la creación cultural. Esta situación no cambia hasta su extensión en el siglo XIX.

Por tanto, el retrato-autorretrato se muestra como expresión identitaria que se desarrolla principalmente a través del rostro o de la persona representada a cuerpo completo, donde aparece constituida desde un modo descriptivo, aunque esto comienza a variar a partir del siglo XIX, cuando empiezan a incorporarse elementos simbólicos.

La **autorrepresentación** es un término que se utiliza comúnmente en el ámbito legal para denominar a aquella persona que se defiende a sí misma en un juicio.

Para la Real Academia Española, **representación** en su segunda acepción se define como “Imagen o idea que sustituye a la realidad.” Utilizaremos esta idea de sustitución simbólica de la realidad y añadiremos, el sufijo “Auto-”, operando de la misma manera que con la palabra autorretrato, lo que implica la capacidad de realizar dicha representación pero partiendo de una misma.

La **autorrepresentación** es herencia visual del retrato y autorretrato, en tanto que es 1) representativo de algo o alguien y, 2) que se refiere a la creación de la propia persona.

Encontramos en el ámbito artístico algunas aproximaciones a este término. Por ejemplo, Eduard Vallés realiza un estudio de campo sobre la obra que realiza Picasso sobre él mismo y su imagen. El autor considera que:

“Picasso se autorretrató desde los primeros años de su vida hasta poco antes de morir, aun cuando su obra autorrepresentativa no siempre admitiría el concepto de «autorretrato». Utilizamos este término como título y marco general del trabajo, pero en realidad resulta insuficiente para definir con propiedad la extraordinaria complejidad de la autorrepresentación en la producción picassiana. Por consiguiente, el campo de estudio se ensancha con el concepto de «autorrepresentación», que incluye y trasciende el autorretrato, aunque al mismo tiempo también habría que eludir las lecturas descriptivas y fáciles de sus obras, ya que el talante polisémico y escapista de Picasso rara vez se presta a interpretaciones cerradas.” (Vallés, 2013 p. 31).

Este concepto además engloba -como afirma Gallis Pereira M. (2011) - la esfera privada e íntima de la persona creadora, su mundo interior y su autopercepción; y, por otro lado, la esfera pública y social. Podemos añadir que la persona creadora vuelca sobre su propia construcción identitaria: situaciones sociales y políticas colectivas, pensamientos generalizados sobre el mundo y discurso identitario personal que permite empatizar y trazar vínculos entre personas.

Por lo tanto, la **autorrepresentación** incorpora, además de la imagen de una misma, información contextual, simbólica, emocional o conceptual de la persona creadora.

TABLA 1. DEL RETRATO A LA AUTORREPRESENTACIÓN



Basándonos en las premisas de Vallés (2013) el retrato-autorretrato es una creación que no implica necesariamente una continuidad creativa. El retrato-autorretrato puede ser una imagen aislada; mientras que en la **autorrepresentación** hay una necesidad de construcción identitaria que se muestra, a lo largo de múltiples piezas, mediante distintas disciplinas y, atiende a cualidades polisémicas que la persona creadora pretende mostrar mediante su propia imagen figurativa o simbólica.

Si prestamos atención al aspecto formal y visual, podemos entender la autorrepresentación como una huida hacia otros modos de representación identitaria, cuyo origen parte del retrato, con un progresivo avance hasta su desvanecimiento absoluto, donde la representación personal se convierte en una imagen simbólica.

Si observamos la **Tabla 1**, se muestra la progresión del retrato formal a la autorrepresentación simbólica.

Defino **autorrepresentación como la representación de una persona, realizado por ella misma, desde una perspectiva simbólica que elude los modos tradicionales de autorretratarnos y que permite re-conocer a la persona que crea la obra, a su contexto y otros elementos identitarios.**

Yo puedo autorrepresentarme mediante, mi nariz o la plaza de mi pueblo. Estas dos imágenes no son ni mi retrato, ni mi autorretrato, sino mi autorrepresentación.

2.2. Teoría de las cinco pieles: el ser-mundo.

La incorporación de las experiencias vitales en las imágenes creadas por la propia persona, implica la relación del ser humano/humana con su entorno. Desde la creación artística, encontramos la **“teoría de las cinco pieles”** de Hundertwasser (1997) que se posiciona frente a la construcción visual desde la sinergia entre el contexto y la persona.

Esta teoría pretende incorporar en el acto creativo la relación humano/humana-mundo. Está centrada en la coexistencia del ser y su entorno vital, vinculada a la auto-percepción y alejada del antropocentrismo. Restany (1998, pp. 10-11) expresa sobre la teoría de Hundertwasser: “Desde que pintó su primera espiral en 1953, en el estudio de su amigo René Brô, Hundertwasser había sellado su visión del mundo y de su relación con la realidad exterior. Era una relación forjada por ósmosis, a partir de sucesivos niveles de conciencia, y concéntrica a su interior.”

El autor nos ofrece un esquema visual de cómo nuestro cuerpo se relaciona y es parte de su mundo consciente. Nos facilita la organización temática en estratos (página opuesta). En la “teoría de las cinco pieles” considera cinco capas donde las personas se relacionan con lo que le rodea. Estas son:

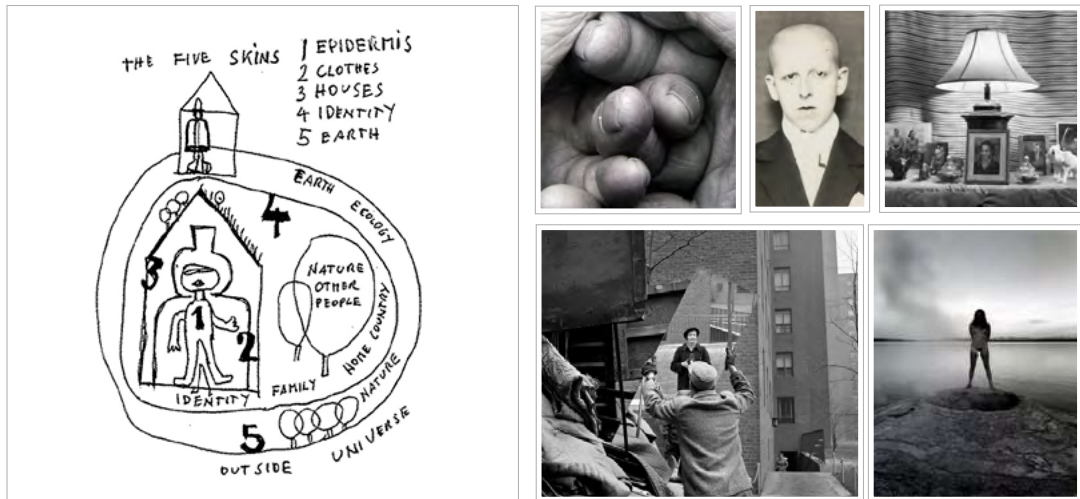
1 Dermis: (Heridas,piel/fluidos/fragmentos). Autorrepresentación a través del detalle significativo, piel, cicatrices sangre, mundo interior simbólico.

2. Epidermis (ropa): La epidermis, representación del aspecto superficial, la muestra identitaria de quién soy, marcada por la imagen del rostro y del cuerpo completo - representación política de cómo me represento y con qué me identifico.

3 Hogar: (Rostro/cuerpo/contexto). La casa, mi espacio íntimo, el entorno cercano... la relación cuerpo-arquitectura y los lugares identitarios del hogar.

4. Social: (Contexto/ objetos). El cuerpo social como la pareja, la familia, el cuerpo colectivo.

5. Mundo: (Entorno/ naturaleza). El mundo que nos rodea, lo sensitivo y lo sensorial y las analogías con lo corporal.



Esta investigación inspira y adapta el esquema visual de Hundertwasser para definir cinco bloques con los diferentes ítems que ocupa la autorrepresentación. Nuestra división categórica parte de esta idea de lo mínimo (dermis) a lo general (mundo).

Tal y como Mesías Lema expone sobre la teoría de las cinco pieles: “Es necesario volver a conectar nuestro cuerpo con nuestra mente sensible. Los afectos que exteriorizamos nos hacen decir cosas que no queremos pero sentimos, y es nuestro cuerpo el que habla. Enseñar a aprender nuestro registro interior y expresarlo corporalmente, es aprender a relacionarnos mejor con los otros y con nuestro entorno” (Mesías Lema, 2019 p. 170)

En esta división en cinco ítems clasifico las artistas en las que me inspiro.

2.3. Pensar el cuerpo

La filosofía contemporánea, en su vinculación con el desarrollo del pensamiento estético y la creación artística, ha realizado grandes aportes sobre nuestro tema de investigación. Por un lado, se aborda la creación artística desde el cuerpo; y por otro, la representación de nosotras mismas en la comunicación digital contemporánea y, en el arte en particular.

Nos interesa la aproximación a lo corporal Merleu-Ponty, que comienza por asumir que no tenemos un cuerpo, sino que somos un cuerpo:

“Su unidad es siempre implícita y confusa. Siempre es otra cosa de lo que es, siempre sexualidad al mismo tiempo que libertad, enraizado en la naturaleza del momento mismo en que se transforma por la cultura, jamás cerrado sobre sí mismo y jamás sobrepasado” (Merleu-Ponty, 1994 p.. 215).

Fernández Gonzalo sostiene la idea de que el cuerpo no es lo pensable sino el origen de todo pensamiento: “En este punto, el cuerpo, su gestualidad sus movimientos, se deslizan, otean y tocan respiran, acomete la empresa de sentir la realidad: el cuerpo escribe. Está escribiendo, está trazando el universo del sentido con solo tocarlo, está garabateando las piedras o los pájaros, los gestos, las pasiones, las ausencias.” (Fernández Gonzalo, 2011, p. 68). Gonzalo (2011). Continúa haciendo alusión a la transformación de los cuerpos:

“Y las consiguientes tecnologías del cuerpo (cfr. Mauss, 1991), aun en sus más brutales disposiciones (tatuajes, ritos y sacrificios) no hacen sino representar en carne viva esa misma degradación a la que se ve expuesto el cosmos, ese mismo movimiento destructivo del tiempo y el movimiento corrosivo de la vida y la muerte. El cuerpo contiene, por tanto todo exterior dentro de sí.” (Fernández Gonzalo, 2011, pp. 70).

Merleu Ponty en el *El ojo y el espíritu* (2013, p. 17) afirma : “la primera paradoja no dejará de producir otras. Visible y móvil, mi cuerpo está en el número de las cosas, es una de ellas, pertenece al tejido del mundo y su cohesión es la de una cosa. Pero, puesto que ve y se mueve, tiene las cosas en círculo alrededor de sí, ellas son un anexo o una prolongación-de él mismo, están incrustadas en su carne, forman parte de su definición plena y el mundo está hecho con la misma tela del cuerpo.”

La gestualidad de un/una pintor/a extendiendo su pincel sobre el lienzo es un acto de pensamiento que se ejerce desde la corporalidad (Merleu-Ponty, 1994; Mercury, 2000; Fernández Gonzalo, 2011).

La relación del cuerpo y el acto creador permite, según Whiston Spirn (2017, p. 223) el desarrollo del pensamiento visual, concibiendo la cámara como una extensión del cuerpo “La cámara es mi varita mágica, mi caña de zahorí. Siento un tirón, una pausa, busca y se mueve hacia el lugar donde la señal es más clara. Igual que miro a través del visor, la cámara canaliza y enfoca lo que siento, veo, y lo que quiero conocer”. La gestualidad y la mirada son actos creativos que parten desde el cuerpo y son indisolubles a la totalidad de la persona. La máquina de fotos no es una prótesis de la mirada, sino una parte del cuerpo que mira.

2.3.1. Diseño de sí

A partir de los años setenta y en especial en los noventa, pensadoras poscoloniales y feministas reflexionan sobre el concepto de “humano” en consonancia con el avance tecnológico y la revisión histórica. Estas autoras consideran el concepto de ser humano como un término que ha implicado la separación social y racial del *a priori* considerado “humano” que a lo largo de la historia le ha sido negado a las personas esclavas, enfermas y a mujeres, cuyas identidades han sido relegadas a lo animal, a lo monstruoso.

Por este motivo, Francesca Ferrando (2014, p. 213) reflexiona en torno al cuerpo y las corrientes postidentitarias del posthumanismo y el transhumanismo. Advierte que:

El siglo XXI ha supuesto una redefinición del cuerpo gracias a los avances cibernéticos y biotecnológicos. El concepto de “ser humano” ha sido ampliamente cuestionado, mientras que “posthumano” y “transhumano” se han convertido en términos de investigación filosófica y científica. La física ya no representa el espacio principal de la interacción social: la descentralización del yo en cuerpos virtuales e identidades digitales ha convertido los simulacros de Baudrillard en hiperrealidades definitivas.

El posthumanismo suponen una crítica radical al concepto humano. Según Ferrando es “una invitación teórica a pensar de forma inclusiva, en una reubicación genealógica de la humanidad dentro de la multiversalidad y de la alteridad dentro del yo” (Ferrando, 2014 p. 220). Y, por su parte, el transhumanismo incorpora los avances tecnológicos y su reivindicación de acceso equitativo a estos avances. El ser humano es concebido como un *ser-software* que encarna e incorpora en su cuerpo nuevos elementos tecnológicos que mejoren su inteligencia (Ferrando, 2014; Grossman y Kutzweill, 2004).

Deleuze y Guattari consideran además el cuerpo como un constructo que hay que resignificar y reconstruir. Conciben así el término “cuerpo sin órganos” enunciado por Artaud. Para los autores: “Arrancar la conciencia del sujeto para convertirla en un medio de exploración, arrancar el inconsciente de la significancia y la interpretación para convertirlo en una verdadera producción, no es seguramente ni más ni menos difícil que arrancar el cuerpo del organismo” (Deleuze y Guattari, 2000, p. 165).

Se pretende así desprenderse de ciertos aspectos sociales, gestuales y morales aprehendidos, y reconfigurar o reconstruir la percepción de nosotras mismas desde la pluralidad y la multiplicidad de versiones

En concreto, si tornamos la mirada hacia nosotras mismas y a nuestro modo de vernos en el mundo, nos encontramos que no solo en la creación artística delimitamos y definimos nuestra imagen. En esta nueva era tecnológica, la comunicación tiene como principal medio el modo en que nos mostramos a través de las redes sociales. La fotografía y el selfi se convierten en un acto comunicativo.

Este pensamiento evoluciona con nuestro tiempo. La imagen de nosotras mismas está re-diseñada y re-definida en función del acto comunicativo al que queremos aludir, por ejemplo, la imagen que mostramos en redes sociales vinculadas a lo laboral difieren de la que mostramos en nuestros grupos de WhatsApp.

Es decir, del mismo modo que Cindy Sherman crea en sus piezas múltiples personajes, nosotras desde nuestra intimidad construimos una multiplicidad de imágenes con distintas perspectivas de nuestras mismas.

Diferentes modos representativos muestran la potencialidad de la autorrepresentación en entornos mediáticos y sociales (no necesariamente artísticos) que, sin embargo, están íntimamente vinculados.

Borys Groys afirma que “El acceso relativamente fácil a las cámaras digitales de fotografía y vídeo combinado con Internet -una plataforma de distribución global- ha alterado la relación numérica tradicional entre los productores de imágenes y los consumidores. Hoy en día, hay más gente interesada en producir imágenes que en mirarlas.” (Groys, 2014, p. 14). El autor reflexiona sobre la digitalización y el nuevo modo de representarnos, afirmando: “cada ciudadano del mundo contemporáneo aún tiene que asumir una responsabilidad ética, estética y política por el diseño de sí. El diseño ha ocupado el lugar de la religión, el diseño de sí se vuelve un credo. Al diseñarse a sí mismo y al entorno, uno declara de alguna manera su fe en ciertos valores, actitudes, programas e ideologías” (Groys, 2014, p. 32).

Y continúa: “El diseño moderno ha transformado la totalidad del espacio social en un espacio de exhibición para un visitante divino ausente, en el que los individuos aparecen como artistas y como obras de arte autoproducidas. Desde la perspectiva del espectador moderno.” (Groys, 2014, p. 32).

En esta construcción del ser hay una conexión constante, la ventana digital provoca que estemos a la vez en nuestro espacio íntimo y en el espacio social de las redes sociales. Según Zafrá (2010, p. 91) “ cada cuarto propio comporta la posibilidad de contener un ojo que mira o su equivalente óptico artificial. La mirada viene dada por el pensamiento de que puede haber alguien al otro lado que observa.”.

Esta socialización expuesta e individual simultáneamente es explorada por Steyerl (2014) que considera que el giro del pensamiento visual contemporáneo está condicionado por la mirada hacia una misma, con *apps* como Google Maps o la cámara frontal de nuestros Smartphones. Esta afirmación implica el giro simbólico hacia nuestro propio ser individual y conectado.

Pero la creación de retratos fotográficos es un tema ya tratado antes de la aparición del selfi y la cámara frontal; Roland Barthes, con respecto al retrato fotográfico afirma "La Foto-retrato es una empalizada de cuatro fuerzas. Cuatro imaginarios se cruzan, se afrontan, se deforman. Ante el objetivo so ya la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y" aquel de quien se sirve para exhibir su arte." (Barthes 1990, p. 45)

Las artistas contemporáneas reflexionan, por un lado, sobre la naturaleza de la imagen en sí, la sobreexposición mediática de la sociedad y la paradoja del aislamiento social; y, por otro lado, sobre la conexión constante que opera como si se tratase de un Gran Hermano multitudinario.

A propósito de nuestra imagen en redes sociales la artista Mayte Gómez Molina en el catálogo de su exposición titulada "Mi piel virtual, cansada" sobre el cuerpo y las redes sociales escribe: "Instagram tiene la estructura de un mosaico, construye con piezas una imagen de nosotras mismas. Esa es la lectura positiva. La negativa, que las líneas que separan una foto de otra en nuestro perfil son, en realidad, las grietas de un jarrón que se rompe cada día y volvemos a pegar [...] (Gómez Molina, 2020, p.48)

Y continúa "Tenemos la libertad de representar, y sin embargo, a pesar de considerarnos posmodernas, repetimos la idea que encontramos en los álbumes de fotos de nuestras abuelas. Sonrisa, pulcritud, vestidos de los domingos. Nadie tiene en su álbum una fotografía del día que tuvo gastroenteritis. (Gómez Molina, 2020, p.48). En su catálogo, muestra esa lírica visual de las redes sociales operando cómo biopolítica.



La sociedad de consumo se vuelca sobre los cuerpos. Como reflexiona Baudrillard : “En la panoplia del consumo hay un objeto más bello, máspreciado, más brillante que todos los demás y hasta más cargado de connotaciones que el automóvil que, sin embargo, resume a todas las demás: EL CUERPO. (...) Ha sustituido literalmente al alma en su función moral e ideológica” (Baudrillard, 2009, p. 155)

La autorrepresentación en su dimensión artística actual está completamente vinculada y empapada de estos conceptos y es indisoluble de la realidad social. En la colección de citas visuales podemos observar una selección de artistas cuya preocupación principal ha sido el diseño de sí, el cuerpo-máquina y la biopolítica.

2.3.2. Hipervisualidad e imagen

En estas imágenes generadas por nosotras mismas y lanzadas a las redes hay que destacar otro elemento particular del modo actual en el que creamos imágenes con la llegada de Internet: el concepto de **hipervisualidad**.

Como afirma Renobell (2005) Internet ha supuesto un cambio significativo del desarrollo del pensamiento.

Este autor concibe cuatro grandes momentos del desarrollo de la visualidad. El primero, con la llegada de la imprenta; el segundo con la aparición de la cámara fotográfica y el vídeo; el tercero está situado en la incorporación de la televisión en los hogares y los medios de comunicación masivos; y, el actual, caracterizado por el acceso generalizado a Internet y la consiguiente globalización. El autor expone que la **hipervisualidad** está basada en la inmediatez, en la cualidad comunicativa de las imágenes que creamos, en la conectividad de los seres y la intangible y copiosa información visual de la que disponemos.

En este contexto de la imagen digital como protagonista, Fontcuberta (2016, p. 121) publica "La furia de las imágenes" donde define el acto fotográfico actual como: "Disparar sin pensar: la depredación visual prevalece sobre el propósito de la experiencia, el acopio sobre la calidad". La creación de imágenes es un acto común, diario, en general no excesivamente meditado (aunque puede serlo) y cuya finalidad es principalmente social (aunque puede haber otras)..

Por este motivo muchas de las imágenes que creamos no son imágenes "nuevas" según Fontcuberta, sino que, tomando como ejemplo la imagen de Umbrico (2009-presente) "Tvs from Craigslist" son un constructo social visual que responde a tendencias visuales, estándares o arquetipos. En este ejemplo podemos ver imágenes anónimas de personas fotografiando su televisor para ser vendido.

Para Paula Sibila (2008), no solo se consumen y se crean imágenes de manera incesante, sino que gran parte de estas imágenes son selfis: "Esa obra es un personaje llamado yo. Lo que



Colección de Citas Visuales. Autora (2022) *Pantallas múltiples* Fotoensayo compuesto por dos citas visuales, arriba (Umbrico, 2009-presente) y , abajo (Umbrico, 2011)

se crea y recrea incesantemente en esos espacios interactivos es la propia personalidad. Esta sería, al menos, la meta prioritaria de gran parte de esas imágenes autoreferentes y esos textos intimistas que aturden las pantallas de las computadoras interconectadas: permitir que sus autores se conviertan en celebridades, o en personajes calcados de los moldes mediáticos” (Sibila, 2008, p. 265)

En estos excesos visuales una cualidad a tener en cuenta es el error. Se trata de una constante, pues creamos infinitud de imágenes hasta dar con la que consideramos óptimas. El error es parte del proceso e incluso, permite cierto enriquecimiento iconográfico. De esta experiencia del error como exploración visual da cuenta Clement Cheroux (2009) en su libro “Breve Historia del Error Fotográfico” que expone el origen de la indagación visual desde el origen de la fotografía.

Esta cantidad de imágenes viene condicionada por el modo en que las consumimos. Como considera Aza Raskin (2018), el inventor del “*scroll infinito*” -desplazamiento infinito por los navegadores-, este consumo continuo de imágenes ha provocado que estemos consumiendo imágenes de manera continua y adictiva. El contexto hipervisual implica, la sobreestimulación visual y la abundante creación de imágenes con un fin comunicativo.

No es nuestro interés trazar un juicio moral sobre la cantidad de imágenes que observamos-creamos, sin embargo nuestra investigación atiende a este panorama social. La realidad visual del alumnado, en especial de secundaria, ha nacido en este contexto de imágenes infinitas en sus móviles. Esto nos implica como creadoras-docentes-investigadoras en sus usos potenciales y en la reconsideración de las imágenes de nosotras y nuestro alumnado, como veremos en la Parte 3 de esta investigación.

Nuestra investigación parte, por tanto, de la **autorrepresentación** en el contexto contemporáneo, de los modos de **creación infinita** de imágenes, de estrategias de **doble pantalla** (proyecciones integradas en el contexto), del **selfi** (autorretratos y retratos fragmentados) y la incorporación de tecnologías de imagen diseñadas para los *smartphones* (**panorámicas**).



Colección de Citas Visuales. Autora (2022) *Canogar al detalle*. Par visual compuesto por dos citas visuales, arriba (Canogar, 2012b) y , abajo (Canogar, 2012a)

2.4. La autorrepresentación en el ámbito artístico

En los siguientes apartados exploraremos cómo las y los artistas han desarrollado y construido su propia imagen. En total hemos tomado como referencia a cuarenta y ocho artistas que, desde diferentes disciplinas y temáticas, contribuyen al desarrollo del pensamiento visual en torno a cómo nos representamos y desde dónde.

En el comienzo del siglo XX, y centrándonos principalmente en el arte desde la aparición y extensión de la fotografía, donde las disciplinas se interconexionan, encontramos numerosos artistas cuyo centro creativo son ellas y ellos mismos. Por ejemplo el caso de Frida Kahlo o Picasso a los que podríamos considerar un referente en este ámbito de la **autorrepresentación** debido a la cantidad de obras sobre sí mismas y a la incorporación de elementos simbólicos, metafóricos y de su contexto vital dentro de estas piezas.

Sin embargo, nos centraremos en artistas que utilizan la fotografía. La obra de estas artistas se convierte en una amalgama de exploraciones visuales sobre su propia identidad visual y la potencialidad representativa de su cuerpo.

Para Spirn, esta búsqueda incesante desde la experiencia fotográfica, nos permite desarrollar el pensamiento visual: "Mi propósito es ver las cosas de nuevo, en toda su extensión, volviendo a ser ellas mismas. Intento no imponer un tema o una composición, sino buscar una temática que emerja del lugar y de sus patrones de coincidencias y anomalías." (Spirn, 2017, p. 86)

En este apartado, nos detendremos primero en la obra de cuatro artistas paradigmáticas para nuestra indagación; posteriormente, plantaremos una categorización de cuarenta y ocho artistas y piezas que nos son de referencia e interés por las temáticas abordadas; y concluiremos con la presentación de un estado visual con once imágenes que nos sirven para plantear la hipótesis de un modo visual.

2.4.1. Cuatro proyectos fotográficos sobre la autorrepresentación

Tomaremos como referencia cuatro casos paradigmáticos de autorrepresentación que nos interesan por la incesante búsqueda identitaria y por sus modos de ver-se y de representar-se en el mundo.

Nos interesa la obra de Vivian Maier, Claude Cahun, John Yuyi y Lee Friedlander. Estas artistas exploran, desde diferentes lugares, con su propia imagen y su entorno. Sus intenciones son diversas, pero tienen en común que todas ellas se alejan de imágenes de retrato arquetípicas para explorar, por un lado, temáticas diversas, por otro, concibiendo la fotografía como una experiencia sensible y, finalmente, entendiendo su cuerpo como catalizador del pensamiento.

Hemos decidido tomar como referencia los proyectos artísticos de estas cuatro autoras por los siguientes motivos:

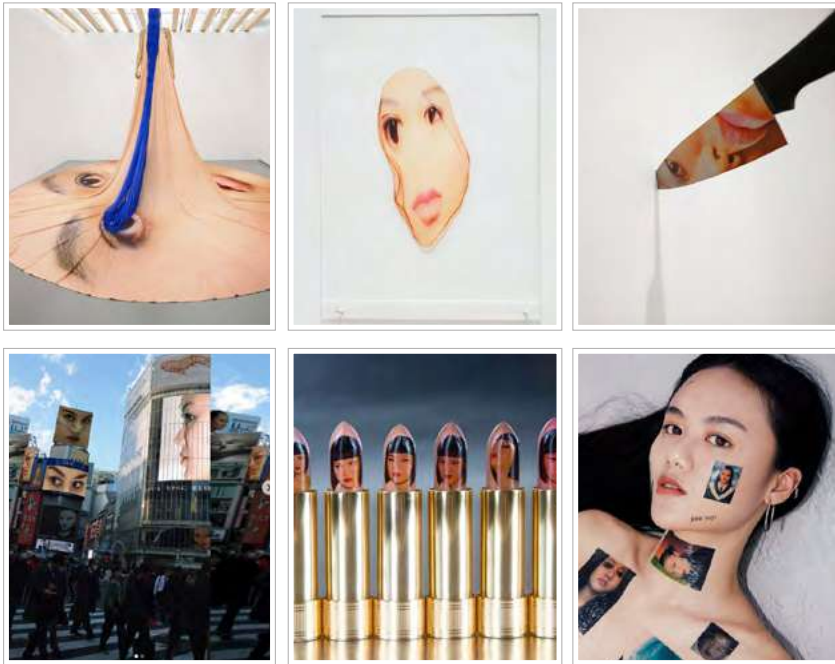
- Su proyecto artístico gira en torno a su propia imagen. Mantienen este interés a lo largo de múltiples piezas, convirtiéndose en una búsqueda incesante.
- Utilizan diferentes técnicas o modos de hacer que implican la ruptura con el autorretrato tradicional. La fotografía es una exploración vivencial.
- Exploran su propia identidad desde su contexto vital. Su interés reside en situaciones sociales, inquietudes vitales y en su entorno cercano.



- El reflejo de Vivian Maier

Vivian Maier es una artista enigmática, su obra no se conoce hasta su muerte. La autora compagina su trabajo como niñera con la de fotógrafa, por lo que su obra se podría considerar como una exploración personal.

De estas imágenes nos interesa su incesante búsqueda de la luz y la sombra. Maier explora el reflejo de manera virtuosa, encontrando en la ciudad lugares insospechados donde reencontrarse y reflejarse. El reflejo funciona como una doble pantalla, nos inspira en las proyecciones que creamos, la imagen de uno mismo está de repente inscrita en sitios que no son esperados. También explora la sombra que genera, su imagen propia es icónica y constante, identificativa.



- John Yuyi y la multiplicidad de realidades virtuales

Yuyi es una artista contemporánea taiwanesa cuya obra gira en torno a las redes sociales y la multipantalla. Se caracteriza por crear imágenes mediante tatuajes temporales y superponerlas en su cuerpo o en otros elementos.

La obra de esta artista nos interesa por la constante aparición de su rostro como evidencia de la sociedad digital actual y la multiplicidad de formatos instalativos fotográficos y de montaje fotográfico. Se trata de una artista que no solo explora el contexto de la imagen personal actual, sino que reflexiona sobre la naturaleza de la propia imagen, llevando su rostro a cuchillos o vestidos como podemos observar.

Colección de Citas Visuales. Autora (2022) *Yuyi y la multiplicidad de realidades virtuales*. Fotoensayo compuesto por seis citas visuales, arriba (Yuyi, 2020c), (Yuyi, 2020d), (Yuyi, 2020b) y , abajo (Yuyi,2019a), (Yuyi, 2019d) y (Yuyi, 2019b)



- Cahun y la exploración identitaria

Cahun es una persona *queer* que explora su identidad con juegos visuales. Nos interesa porque, a pesar de su ficcionalidad, Cahun se presenta así misma con diferentes identidades y posiciones, juega con el género y con sus roles, lo cual fue, en su tiempo, un acto revolucionario.

Sus retratos teatralizados, con Cahun mirando a la cámara nos recuerdan a Sherman y nos muestran múltiples versiones y personajes donde se disfraza y recrea su identidad, utilizando distintas angulaciones y planos.



- Friedlander delante de objetivo

Friedlander es un explorador visual, aunque su obra en la fotografía documental es relevante, nos interesa su trabajo personal y sus autorretratos.

El autor juega con la luz y las sombras, explora la ciudad y con ella su propia imagen dentro de la misma. Incesante en su exploración visual, se representa de diversas maneras, donde destaca su sombra proyectada sobre lugares y personas. Que aparezca su sombra dentro de las imágenes contextuales que crea es un gesto identitario de saber(se) en el mundo, y sobre todo, saberse en la pieza, de la misma manera que Velázquez aparece en el espejo de las Meninas, en un gesto particular por marcar, por un lado su autoría, y la exploración del error, así como en un juego visual de encontrarse dentro y fuera de la imagen.

Colección de Citas Visuales. Autora (2022) *Friedlander al detalle*. Fotoensayo compuesto por seis citas visuales, arriba (Friedlander,1969b), (Friedlander,1966a), (Friedlander,1964) y , abajo (Friedlander,s.f.), (Friedlander, 1968) y (Friedlander,1983)

2.4.2 Clasificación de proyectos artísticos de referencia

Para elaborar un documento organizativo de las artistas vinculadas a nuestro tema de investigación, nos hemos inspirado en el modelo de Molinet X. (2014) y empleado por Fernández Morillas A. (2021). Este modelo nos facilita la clasificación y categorización de nuestros referentes en función de su temática, la disciplinas artísticas, el modo de representación y las estrategias visuales que emplean. Además, nos permite encontrar resonancias con otros proyectos artísticos que guardan relación temática o visual.

El objetivo de este modelo -mediante mapas conceptuales y tablas- es facilitar la búsqueda de artistas que exploran la autorrepresentación; así como la organización de proyectos artísticos que nos han servido para la creación de las propuestas artístico-educativas expuestas en la Parte 3. Soy consciente de que en mi clasificación no aparece la totalidad de las artistas que han explorado esta temática, sin embargo, es un resumen significativo de aquellas que me han servido de inspiración en el desarrollo de las experiencias empíricas.

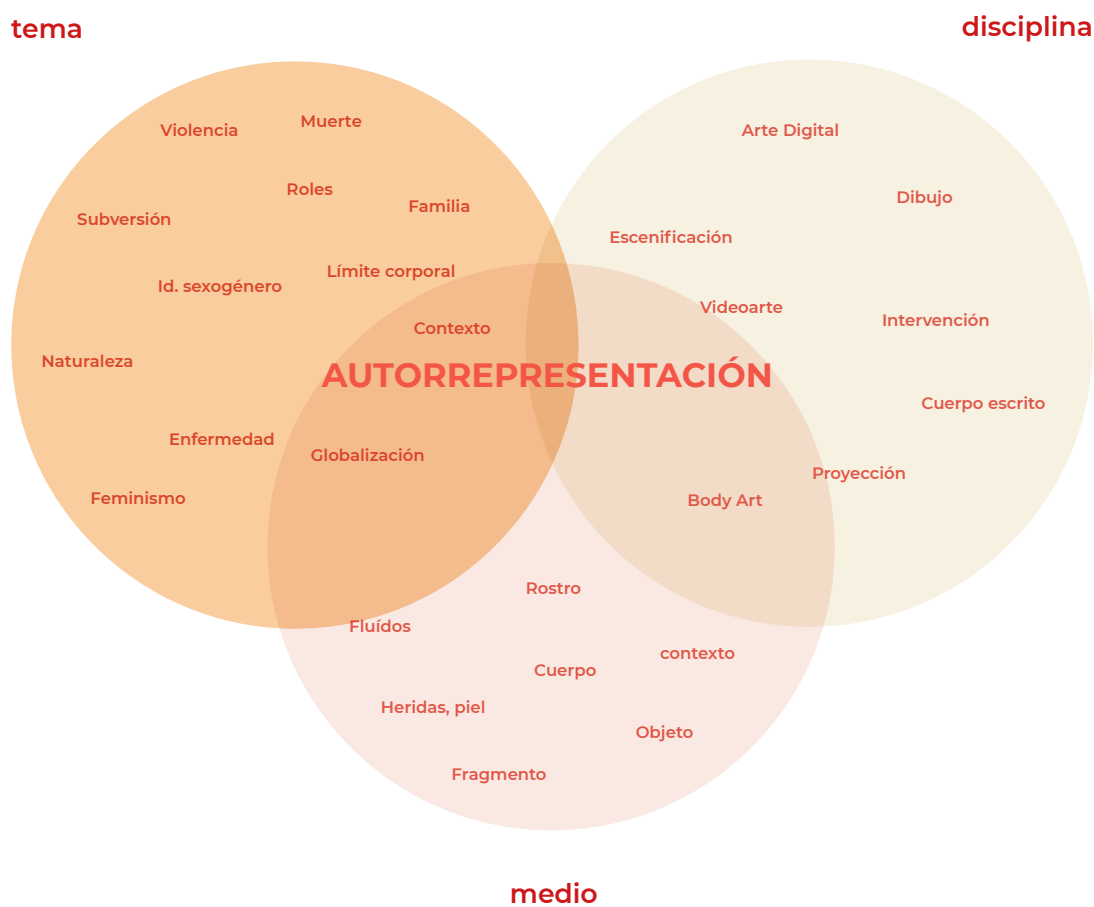
Como rasgo distintivo de esta indagación, advertimos que la mayoría de las creadoras son mujeres, migrantes, racializadas, enfermas o personas LGBTIAQ+. Esto se debe, principalmente, a que son aquellas que sienten la necesidad de resignificar su cuerpo de la mirada masculina y occidentalizada (basada en arquetipos), y, por tanto, toman las riendas de su propio discurso visual y social re-apropiándose de su imagen.

Primero, mostramos un **mapa conceptual** sobre la autorrepresentación, sus temáticas, su lenguaje artístico y su medio (página siguiente).

Segundo, aparecen las **tablas de artista**. Se organizan las artistas de referencia -algunos repetidos por el interés de ciertos proyectos concretos- por temáticas y proyectos de cuatro en cuatro en cada compaginación. Se muestra de manera sintética una pieza paradigmática de cada una.

Tercero, mostramos una **tabla general analítica**, que funciona como cuadro-resumen que organiza todos los referentes anteriores y analiza y compara los modos de representación, las temáticas, los lenguaje artístico y los instrumentos de las obras artísticas.

MAPA CONCEPTUAL. AUTORREPRESENTACIÓN



Retratos + imágenes antiguas

Carmen calvo



Calvo (2008) *la poesía está en otro sitio*. Técnica mixta, collage, fotografía, 100 x 80 cm

La artista española multidisciplinar se caracteriza por crear grandes murales e instalaciones y, por otro lado piezas de pequeña escala donde trabaja la fotografía y la escultura. Su obra siempre vinculada a la identidad, muestra desde imágenes antiguas hasta instalaciones de maniqués y exvotos.

En este proyecto recupera fotografías antiguas que, mediante distintas intervenciones donde incorpora diversos objetos reconstruye la imagen mediante collage tridimensional donde genera una nueva identidad visual.

http://www.carmencalvo.es/obra/la_poesia_esta_en_otro_sitio

Fotografía - serie muestra - Collage tridimensional

Retrato grupal + costumbrismo

Carrie Mae Weems



Mae Weems C. (1990) Sin título, pertenece a la serie *The kitchen table*. Impresión en gelatina de plata. 69.2 x 69.2 cm

Carrie Mae Weems es una artista conceptual que desarrolla su trabajo, principalmente fotográfico, en torno a los estereotipos y el poder. Reflexiona principalmente sobre el entorno doméstico y familiar y su papel como mujer afroamericana haciendo una crítica sobre la opresión y el racismo.

En esta serie, la artista se presenta a sí misma en su cocina en situaciones cotidianas, donde de manera secuenciada se suceden las imágenes sobre dinámicas familiares, entendiendo los conflictos y encuentros en torno a un lugar como la mesa de comedor

<http://carriemaeweems.net/galleries/kitchen-table.html>

Fotografía - serie secuencia - performatividad

Autorepresentación + identidad de género

Miguel Benloch



Benloch M. (2005). *51 géneros*. Fotogramas del video de Gonzalo Sáenz de Santa María Poulet.

Benloch es un artista multidisciplinar, autoconsiderado performancero y poeta visual. Su trabajo profundamente político y con tono humorístico gira en torno a los movimientos pacifistas y de libertad sexual.

El autor utiliza su cuerpo, la desnudez y el humor para crear imágenes sobre y desde el cuerpo. Esta pieza es un fotograma de su performance *51 géneros* donde el autor interviene su cuerpo intentando reflexionar sobre la identidad de sexo-género y la disidencia sexual.

<https://archivomiguelbenloch.net>

Performance - intervención corporal

Exploración corporal - autorretrato

Esther Ferrer



Ferrer E. (2007) *Intimo y Personal*. (Performance) Fotografía de Eric Didym - Metz (France)

Artista vinculada principalmente a la performance y fundadora del grupo Zaj. Desarrolla su obra en torno a pequeñas acciones cotidianas o con objetos incorporados.

En esta pieza, trata de medir el cuerpo propio o ajeno, las partes que medir son totalmente libres y el modo de anotación también, puede ser sobre el propio cuerpo o sobre una pizarra. Esta pieza trata de explorar el cuerpo como espacio de experimentación, la ruptura con los estereotipos corporales y la indagación performativa. Ferrer realiza la acción en múltiples ocasiones con distintos resultados.

<https://estherferrer.fr/es/performances>

Fotografía - serie muestra - Refotografía

Feminismo - costumbrismo andaluz

Pilar Albarracín



Albarracín (2004a) *Bailaré sobre tu tumba*. Fotogramas de la Video performance. 7'04"

Pilar Albarracín es una artista multidisciplinar que desarrolla su trabajo en torno al costumbrismo local y la imagen de la mujer. Su trabajo es una mezcla de obras con técnicas tradicionalmente "femeninas" como el bordado así como imágenes representativas de los clichés andaluces, generando una crítica visual sobre los roles de género y de poder.

Esta video-performance muestra las relaciones de violencia y poder, donde se utiliza el taconeo y el baile como medio de representación.

<http://www.pilaralbarracin.com/videos/videos12.html>

Video-performance - baile

Feminismo - Ecologismo

Fina Miralles



Miralles F. (1974) *Relació del cos amb la palla*. Foto-performance, fotografía de Pep Domènech.

Artista que desarrolla su obra durante la dictadura franquista donde reflexiona, principalmente mediante performances, la censura, el papel de la mujer y la relación con el entorno.

La artista, realiza una serie de foto-performance donde expone a su cuerpo a diferentes elementos naturales tales como piedras, árboles, el mar o la tierra. Se trata de varias series fotográficas denominadas fotoacciones, en blanco y negro donde aparece la propia artista realizando la acción performativa.

<https://www.finamiralles.com/fotoaccions-clt1?lightbox=i5130e>

Fotografía - serie secuencia - performatividad

Feminismo - Autorretrato**Cindy Sherman**

Sherman (1978) *Untitled Film Still #13*. Impresión en gelatina de plata. 24 x 19.1 cm

Cindy Sherman es, principalmente una pensadora de la imagen. Utiliza su propia imagen para crear entornos y retratarse como obras de arte y secuencias filmicas. Esta artista camaleónica nos interesa por la capacidad de inventar y desarrollar arquetipos visuales que nos hacen cuestionarnos, la realidad de la ficción. Es decir, si realmente se trata de un Fotograma de una película. Son imágenes arquetípicas del cine, donde la autora se posiciona estratégicamente delante de la cámara situando la mirada fuera del plano. El contexto e incluso el encuadre está perfectamente cuidado.

<https://www.moma.org/collection/works/56576>

Foto-performance - serie

Feminismo - Carnal art**Orlan**

Orlan (1980) *El drapeado Barroco nº36, o Virgen con paloma en la cabeza*. Fotografía en blanco y negro 100 x 100 cm

Esta artista multidisciplinar es conocida por sus intervenciones las intervenciones quirúrgicas y modificaciones corporales en su propio cuerpo. Además ha desarrollado su trabajo en torno a la identidad visual propia y al autorretrato.

Esta pieza constituye un conjunto de imágenes donde reflexiona sobre las imágenes históricas del renacimiento y barroco. Aparece ella misma en forma de venus o virgen, elaborando una crítica visual sobre el papel de la imagen de la mujer.

<https://www.orlan.eu/works/photo-2/>

Fotografía - serie muestra - Refotografía

Autorretrato - Hilo

Annegret Soltau



Soltau A. (1976) *Demostración permanente en 19.1.1976*. Fotografía Impresa. 50 x 60 cm

Soltau es una fotógrafa y artista multidisciplinar cuya obra gira en torno a su propia representación y a la construcción de fotomontajes, estudiando la naturaleza de los diferentes materiales que utiliza como el papel, o el hilo.

En estas piezas primeras realiza performances fotografiadas donde se enrolla a sí misma y a otros participantes en hilo, dejando como testimonio, una vez concluida la misma, el rastro del hilo en el espacio.

<https://www.annegret-soltau.de>

foto-performance - reliquia

Autorretrato - body art

Helena Almeida



Almeida, H. (1974) *Tela habitada*. Foto-performance.

Almeida desarrolla su trabajo en torno a su propia imagen. Como artista cuestiona los límites de la performance y la fotografía, en cuya obra se diluyen. La artista genera series fotográficas performativas las cuales interviene posteriormente. Desarrolla su trabajo explorando y jugando con su propio cuerpo, vinculada al *body art*.

En esta pieza utiliza la serie secuenciada y la performatividad para crear una acción. Incorpora a su vez, su propio retrato así como el rastro que deja su cuerpo.

<https://mutante.pt/2020/04/tela-habitada-o-olhar-helena-almeida/>

Fotografía - serie secuencia - performatividad

Autorrepresentación + Herencia familiar

Zhang Huan



Huan Z. (2000a) Shanghai Family Tree. Nueve fotografías impresas de 50.8 x 62.5 cm cada una.

Huan desarrolla tu trabajo en torno al límite de lo corporal, las primeras performances desarrolladas en su contexto explora con diferentes situaciones donde su cuerpo es el centro de creación, en ellas aparece sangre, miel o agua, también suelen participar más personas. Aborda la realidad de ser migrante asiático en Estados Unidos.

En esta serie, el artista se retrata junto a sus familiares donde sus rostros se van cubriendo progresivamente con inscripciones hasta quedar completamente tapados.

http://www.zhanghuan.com/index_en.aspx

Performance - intervención corporal

Retrato + texto

Shirin Neshat



Neshat S. (1993) Offered Eyes. Fotografía intervenida con tinta caligráfica. 131.4 x 85.7 cm

Neshat desarrolla su trabajo en torno a su identidad cultural, incorpora a fotografías de gran formato textos del corazón escritos por ella misma. Sus imágenes suelen ser en blanco y negro, en ellas aborda la violencia hacia la mujer y el racismo.

En este caso, la artista utiliza una imagen de su propio ojo para escribir un poema de Forough Farrokhzad relacionado con el deseo y las relaciones sexuales.

<https://www.artsy.net/artwork/shirin-neshat-offered-eyes-from-unveiling>

Fotografía - Intervención - Caligrafía

Feminismo + texto

Ketty La Rocca



La Rocca K. (1971) *Autorretrato*. Técnica mixta. Escritura a mano sobre plexiglás sobre fotografía impresa. 30 x 24 cm

Artista multidisciplinar reconocible por su uso de la palabra y el lenguaje en sus poesías visuales. Miembro del *Gruppo 70*. La autora solapa imágenes fotográficas de sí misma y su entorno con palabras y textos, así como el uso de la gestualidad de las manos. Sus temáticas son principalmente feministas y antibelicistas.

En esta pieza la autora se autorretrata con la mano sobre la cabeza, donde superpone un texto donde aparece la palabra "you" dibujando su cráneo, reflexionando sobre las relaciones de poder y amorosas.

<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/22627/Ketty-La-Rocca-Autoritratto-Selfportrait>

fotografía - poesía visual

Performance - texto

María Teresa Hincapié



Hincapié M. (1989) *Vitrina*. Documentación fotográfica. Fotografía sobre papel. 40,5x60,5 cm

María Teresa Hincapié desarrolla su trabajo en torno a la actividad performativa, sus acciones son un acto simbólico enmarcado en el ámbito doméstico y en el papel de la mujer.

En esta obra en particular, la autora escribe un texto sobre un cristal donde se plantea en qué consiste ser una buena mujer. Se puede ver simultáneamente a la artista interactuando con el escaparate físicamente y llenándolo de palabras con un alegato marcadamente feminista.

<https://www.1miramadrid.com/es/artists/maria-teresa-hincapie>

Fotografía - serie secuencia - performatividad

Autorrepresentación - selfi

John Yuyi



Yuyi J. (2020a) All you see is me. Fotografía digital.

Las imágenes creadas por la artista taiwanesa John Yuyi están vinculadas al rostro y a la piel. En una reflexión contemporánea sobre los medios masivos y las redes sociales, esta artista imprime su rostro en tatuajes temporales que pone sobre su piel, vestidos y otros objetos. La autora realiza una oda al selfi y a la comunicación contemporánea.

En esta pieza, haciendo un guiño al metaverso y al narcisismo de las redes sociales, incorpora su propio rostro a una lente de contacto.

<https://www.lensculture.com/articles/john-yuyi-skin-on-skin>

Fotografía - arte digital

Exploración corporal - autorretrato

Arvida Byström



Bystrom, A. (2018) Sin título, de la serie "Still Lives". Captura de pantalla de la web de la autora

Arvida es una de las primeras autoras que utilizó la imagen de las redes sociales, en concreto de Instagram para trasladarla al ámbito artístico. La autora se autorretrata mezclando la aparente perfección e idealización de la imagen en las redes sociales con aspectos más mundanos.

Estas piezas pertenecen a la serie *Still Lives* donde, mediante la personificación atribuye cualidades de seres vivos a objetos inanimados en un estilo marcadamente Naive y herencia de la red social Tumblr.

<https://www.arvidabystrom.se/work/still-lives>

Fotografía - detalle

Redes sociales - humanidad

Jon Rafman



Rafman J. (2020). *You are Standing in an Open Field (Pandemonium)*. Fotografía digital

Rafman desarrolla su trabajo principalmente en vídeo, mezclando el 3D con voces robóticas.

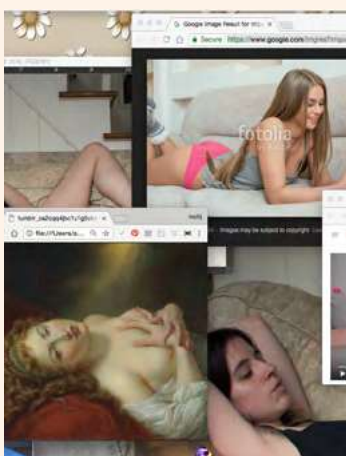
En sus piezas hace alegatos marcados por la nostalgia y el impacto de la tecnología en nuestras vidas. El autor ha desarrollado también trabajos que reflexionan sobre la propia naturaleza de las herramientas digitales como Google Maps de donde captura imágenes inusuales.

<https://jonrafman.com>
<https://www.monopol-magazin.de/interview-jon-rafman-kathleen-rahn>

Vídeo - 3D - Arte digital

Redes sociales - selfi

Molly Soda



Soda M. (2022) *Molly Soda Exposed*. Captura de pantalla de la página web de la autora.

Esta autora desarrolla su trabajo en torno a la imagen que construye en redes sociales. Su trabajo multidisciplinar se caracteriza por crear performances digitales, gif's y selfis. Su temática principal es la imagen de la mujer en estos medios de comunicación.

En esta imagen podemos observar una captura de pantalla de su página web denominada *exposed*. La autora confronta imágenes de ella misma, con capturas de pantalla de piezas artísticas e imágenes de bancos de imágenes donde aparecen mujeres estereotipadas.

<https://mollysoda.exposed>

Fotografía - superposición - Arte digital

LGBTIAQ+ - Herida

Catherine Opie



Opie C. (1994) Self-Portrait/Pervert. Fotografía impresa. 101.6 x 75.9 cm

Se trata de una autora estadounidense cuyo trabajo trata sobre la comunidad LGBTIAQ+ y, en particular en las lesbianas *Butch*. Su obra es conocida por sus retratos pseudo-barrocos de estudio donde retrata a la comunidad *Queer*.

En este caso, se trata de un autorretrato de la autora donde se representa a sí misma con la cabeza cubierta y mostrando visualmente la estética la subcultura *BDSM*. En su pecho se puede observar la palabra "Pervert"

<https://www.christies.com/en/lot/lot-5495776>

Autorretrato - estudio

Herida - Violencia machista

Ana Mendieta



Mendieta A. (1973) Untitled (Self-Portrait with Blood). Serie fotográfica. Cada una 39x31 cm.

Mendieta desarrolla su trabajo en torno a la mujer y el ritual. Esta artista trabaja desde su propio cuerpo con el que crea huellas y marcas en el contexto natural influenciada por sus raíces afrocaribeñas. Crea rituales con sangre y escenifica situaciones de violencia.

En esta pieza, se graba en un primer plano con sangre recorriéndole el rostro, esta serie se realiza en la misma época que otras series donde deforma su rostro con un espejo o a través de maquillaje. En todas ellas aborda la violencia hacia la mujer.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-self-portrait-with-blood-t13354>

Fotografía - serie secuencia - performatividad

Pareja - límites corporales

Marina y Ulay



Abramovic M. y Ulay (1978) AAA-AAA. Fotograma de la *performance* grabada 9'25". Fotografía 79 x 117,5 cm

Marina Abramovic y Ulay centraron su trabajo en actos performativos que abordaban el vínculo de la relación de pareja, poniendo su propio cuerpo al límite. Estos artistas solían aparecer juntos, creando situaciones y acciones metafóricas sobre el amor y los vínculos afectivos.

En esta pieza podemos observar a los dos autores, gritándose uno frente al otro mirándose a los ojos. Se trata de una videoperformance donde empiezan a gritarse a la vez. Progresivamente las voces dejan de oírse de manera simultánea, para convertirse en una concatenación sonora.

<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/aaa-aaa>

Performance - Sonido - fotografía

Exploración corporal - autorretrato

Amalia Ulman



Gilbert and George (1999). 1999. Fotomontaje.

Estos autores británicos son conocidos por sus obras irreverentes donde suelen aparecer ellos mismos. Utilizan diversas técnicas como la escultura y el fotomontaje. Suelen aparecer escenas urbanas y abordan temas como la muerte, el sida, la política o la religión. Son expresamente críticos con el gobierno británico.

En este fragmento de la pieza titulada 1999 los autores se representan en lugares y con simbología británica. Aparecen desnudos y se caracteriza por su estética pop.

<http://www.gilbertandgeorge.co.uk/work/pictures/1999/nineteen-ninety-nine/nineteen-ninety-nine>

Fotografía - Fotomontaje - Collage

Amor - herida

Gina Pane



Pane G. (1973) Azione Sentimentale. Impresión fotográfica. Serie secuencia formada por cuatro fotografías de 31,5 x 22 cm

Esta autora considerada pionera del *body art* en los 70, utiliza su cuerpo como el centro de sus acciones. Estas acciones normalmente vinculadas al dolor sentimental, implican lesiones corporales simbólicas que sirven de metáfora, donde a su vez, reflexiona sobre el papel de la mujer en la sociedad.

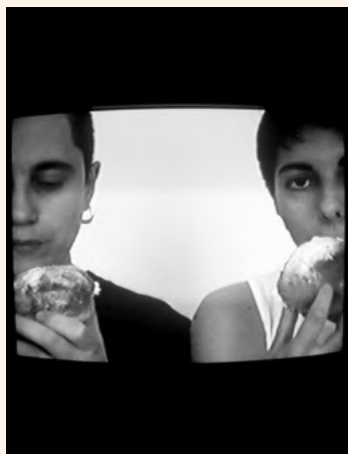
En esta pieza, la artista se clava espinas de rosa en el brazo y se realiza incisiones en la mano para constituir una flor. Esta autora comúnmente contrasta la violencia y la dulzura.

<https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cj7r-Gr9>

Foto-performance - body art

LGBTIAQ - pareja

Cabello/Carceller



Cabello/Carceller (1993) Bollos. Fotogramas del video. 3"

Cabello y Carceller son dos artistas conceptuales cuyo trabajo gira en torno a la crítica social vinculada con la comunidad LGBTIAQ+. Su trabajo está caracterizado por los actos performativos, la participación de numerosas personas y el archivo donde indagan sobre la memoria borrada de la comunidad Queer en España.

En esta pieza las autoras se reapropian del término bollera, utilizado tradicionalmente de modo denigrante para referirse a las mujeres lesbianas, y lo utilizan políticamente donde aparecen ambas comiéndose un pastel mirando a la cámara.

<http://cabellocarceller.info/eng/index.php?/projects/bollos/>

Vide ensayo - Retrato

Autorrepresentación + naturaleza

Arno Rafael Minkinen



Minkinen A. (1973) *Nauvo, Finland*. Fotografía impresa. 29 x 45,8 cm

Este autor desarrolla su trabajo autorretratándose desnudo en relación con la naturaleza y entornos urbanos. A menudo de cuerpo entero, y otras veces fragmentos. Observamos, por un lado, el contraste entre cuerpo y naturaleza, y, por el contrario en otras piezas, podemos ver la marcada fusión de sí mismo con el entorno.

En esta pieza aparece su espalda en medio de un lago con un aspecto ligeramente informe que, aunque aparece protagonista en el centro de la composición, guarda resonancias visuales con lo que podría ser una piedra.

<https://www.arnorafaelminkinen.com>

Fotografía - serie estilo

Exploración corporal - autorretrato

Agnieszka Liepka



Liepka A. (2015). *Humano vs. Naturaleza*. Fotografías digitales

Esta autora desarrolla su trabajo creando analogías visuales entre su cuerpo y la naturaleza. Principalmente se centra en los aspectos formales que hacen vincular estas dos ideas. Normalmente utiliza detalles de piel y construye pares visuales con colores sutiles.

En esta pieza podemos observar el detalle de una huella dactilar y su relación visual con los anillos de un árbol.

<https://culturainquieta.com/es/foto/item/17616-ag-nieszka-liepka-yuxtapone-en-sus-fotografias-la-conexion-entre-el-cuerpo-humano-y-la-naturaleza.html>

Fotografía - detalle - Par visual

Cuerpo humano - naturaleza

Bill Brandt



Brandt B. (1957) Desnudo en East Sussex. Fotografía impresa. 29 x 26 cm.

Este fotógrafo británico desarrolló su trabajo en torno a la relación del cuerpo con la naturaleza, así como en sus diferentes viajes, donde retrata las realidades sociales de los países donde viajó y sus paisajes.

Esta fotografía pertenece a un conjunto de piezas donde el cuerpo humano aparece deformado y en primer plano. El autor nos lo muestra re-escalado con un tamaño desmedido en contraposición con la naturaleza circundante.

<https://www.billbrandt.com/bill-brandt-archi-ve-print-shop?tag=nude>

Fotografía - detalle

Autorrepresentación - paisaje

Judy Dater



Dater J. (1980) My Hands, Death Valley. Fotografía impresa en gelatina de plata. 36.8 x 46.4 cm

Su trabajo se caracteriza por el retrato y el autorretrato. En su obra el paso del tiempo y el cuerpo femenino son una constante. Es conocida por sus retratos a Imogene Cunningham, así como sus series de autorretratos desnuda.

En esta pieza la autora presenta el tema del paso del tiempo con sus manos arrugadas y el valle de la muerte de fondo. Explora la identidad personal y la autorrepresentación colocándose en entornos naturales alejándose de retratos tradicionales donde aparezca rostro. En estas imágenes se la puede ver de espaldas, alejada con la sombra del trípode o mediante detalles del cuerpo como en este caso.

<https://www.artsy.net/artwork/judy-dater-my-hands-death-valley>

Fotografía - serie secuencia - Detalle

Enfermedad - LGBTIAQ+

Pepe Espaliú



Espaliú (1992a) *Carrying*. Performance

Artista multidisciplinar cuya obra se caracteriza por la temática de la identidad sexual y el placer. Este autor desarrolla su obra más conocida en relación a la crisis del sida y al rechazo social que provoca la comunidad LGBTIAQ+.

Espaliú, en esta pieza *Carrying*, crea una acción simbólica donde es transportado y cuidado por personas que hacen las veces de muletas a su cuerpo enfermo. Esta pieza forma parte de un conjunto compuesto además por dibujos y esculturas con la misma temática.

https://showrooms.itgalleryapp.com/es_ES/1964892156604741c08d7a3/work/2752d2663d7d72b141cf8a3bbea9206c

Performance

Enfermedad - feminismo

Hannah Wilke



Wilke H. (1994) *Venus card*. Postal enviada en su exposición póstuma.

Se trata de una artista conceptual feminista de los setenta que desarrolló su trabajo en torno a su papel como mujer y la utilización de su cuerpo. Realizó fotografías, performance y dibujos principalmente.

En los ochenta se le diagnostica un linfoma, y la artista comienza a realizar imágenes relacionadas con su enfermedad como es en este caso, donde aparece con un aspecto divino contrastando esa idea entre vida y muerte.

<https://gallery.98bowery.com/2018/ronald-feldman-fine-arts-hannah-wilke-intra-venus-card-1994/>

Fotografía - autorretrato

Cartografía - autorrepresentación

April Greiman



Greiman A. (1986) *Does It Make Sense?* Fragmento de la revista *Design Quarterly*, n. 133

April Greiman es una diseñadora gráfica pionera en el uso del diseño por ordenador. Su estilo está influenciado por el punk, el collage y la incorporación de fotografías.

En esta pieza realiza un póster desplegable para la revista *Design Quarterly* donde aparece una imagen de ella misma desnuda, a tamaño real y rodeada de distintos elementos. La imagen causó controversia por la exposición por de la imagen de la autora, y del cuerpo femenino en medios de comunicación.

<https://readymag.com/designstories/april-greiman/from-ny-to-la-via-basel/>

Diseño - fotografía - superposición

Racismo - Mapa

Yeguas del Apocalipsis



Yeguas del Apocalipsis (1989) *La conquista de América*. Acción realizada el 12 de octubre de 1989

Es un colectivo artístico interdisciplinar que desarrolla su trabajo en torno a la violencia del a dictadura de Pinochet hasta la transición democrática. Realizan diferentes actividades artísticas a lo largo de su carrera.

Esta acción se realiza en el "día de la raza" donde se conmemora a las víctimas de la colonización. En la sala central de la Comisión Chilena de los Derechos Humanos bailaron una cueca sobre el mapa de América del sur cubierto con vidrios de botellas de coca-cola haciendo también una crítica al imperialismo norteamericano.

<http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-la-conquista-de-america/>

Performance - fotografía

Cartografía - esqueleto

Robert Rauschenberg



Rauschenberg R. (1967) *Booster*. Obra de técnica mixta de la serie *Booster*. 181.7 x 89.3 cm

Rauschenberg sienta las bases del arte pop con sus experimentaciones en la serigrafía, el collage, la litografía y la incorporación de elementos de la cultura de masas.

Esta pieza es un collage, que centra la atención en una serie de radiografías del esqueleto del propio autor, mezcladas con elementos de la cultura popular. Esta litografía forma parte de una participación en un proyecto denominado EAT (*Experiments in Art Technology*) que vinculaba a artistas con ingenieros.

<https://www.moma.org/collection/works/78248>

Collage - Fotografía - Litografía

Mapa medieval - autorretrato

Grayson Perry



Perry, G. (2008) *Map of Nowhere*. Aguafuerte de 5 planchas en 1 hoja, 153 x 112,5 cm.

Perry es un artista multidisciplinar inglés que desarrolla su trabajo en torno a la cerámica, los tapices y grabados. Su temática principal gira en torno al deseo sexual y a la crítica social desde el humor.

El autor está inspirado en el Mapa de Ebstorf destruido en la segunda guerra mundial, que representa el cuerpo de Jesús como contenedor de un mapa. El autor se muestra a sí mismo como una cartografía, donde combina diferentes ilustraciones históricas, peregrinos y viajes, desde el tono humorístico y la crítica social

<https://paragonpress.co.uk/works/map-of-nowhere-colour-versions>

Grabado - dibujo

Autorretrato - deformación

Irving Penn



Penn I. (1993) Self-portrait, New York. Fotografía impresa en gelatina de plata. 25.4 x 20.3 cm

Este fotógrafo estadounidense, fue de los más prolíficos del siglo XX en cuanto a fotografía editorial y de moda. Famoso por sus retratos a personajes emblemáticos de la época y su trabajo en la revista *Condé Nast*. Además, llevó a cabo numerosos proyectos personales vinculados a la fotografía documental, el bodegón o el retrato, caracterizados por el dominio de la técnica.

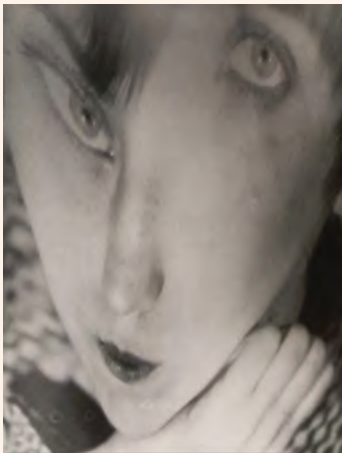
En este caso el autor realiza una serie de imágenes donde explora con su autorretrato, la luz y el movimiento.

<https://www.mutualart.com/Artwork/Self-Portrait--New-York/659AF62E95B50EBB>

Fotografía - serie secuencia

Exploración corporal - autorretrato

Berenice Abbott



Berenice Abbott. Portrait of the Artist as a Young Woman. Negative c. 1930/distortion c. 1950

Esta fotografía estadounidense vinculada al círculo dadaísta, desarrolló su trabajo fotográfico mostrando los cambios contextuales que sufren las ciudades, el contraste de lo viejo y lo nuevo, centrada en la fotografía documental.

La fotógrafa distorsiona su autorretrato en contra de los cánones de belleza de la mujer de los 50. Esta foto es paradigmática dentro de la situación de cambio social y experimentación visual tras la Primera Guerra Mundial

<https://www.moma.org/magazine/articles/256>

Fotografía - serie muestra - Refotografía

Ciudad - autorretrato

Vivian Maier



Maier V. (s.f.) *Self portrait*. Negativo digitalizado

Vivian Maier compaginó su trabajo como niñera con su afición por la fotografía. Esta fotografía no pudo mantenerse de su labor fotográfica, por lo que sus imágenes más paradigmáticas no se dieron a conocer hasta después de su muerte. Su obra se caracteriza por la cotidianidad de la ciudad así como por sus retratos en espejos y su reflejo en diferentes lugares.

En el caso de esta pieza, la autora aparece doblemente como sombra y reflejo distorsionado en un elemento brillante. Es un ejemplo de sus autorretratos en contexto.

<http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/>

Fotografía

Performance - censura

Tomoko Sawada



Sawada T. (2004) *School Days (H)*. Impresión digital. 19x24 cm

Sawada es una artista japonesa que desarrolla su trabajo en torno a la identidad, los estereotipos, los roles y la cultura. Se caracteriza por el uso de la repetición de retratos de ella misma en diferentes entornos.

En esta obra, mediante edición digital, la autora representa en un acto performativo a una clase completa de alumnas de secundaria. Sus fotografías performativas suponen una crítica al sistema educativo japonés y a su influencia occidental, que produce modelos de personas "en serie".

<https://quod.lib.umich.edu/t/tap/7977573.0002.103/--elu-vasive-japanese-portrait-repetition-difference?rgn=main;..view=fulltext>

Fotografía - serie secuencia - performatividad

Intimidad - cuerpo**Eulalia Valldosera**

Valldosera E. (1991a) *Columna, II* Fotografía de la serie (*Quemaduras*) Fotografía 125 x 125 cm

Valldosera es una artista conceptual que desarrolla su obra en torno a la exploración lumínica, creando instalaciones y entornos. Genera imágenes donde proyecta, refleja, y genera espacios donde la luz es el centro poético y creativo.

En esta pieza de la serie *Quemaduras*, la autora mezcla la proyección de su cuerpo y fragmentos en entornos íntimos, mezclando la realidad física y la realidad iluminada y proyectada,

<https://eulaliavalldosera.com/obras-voces-y-visiones/fotografias/quemaduras-apariencias-still-life-1991-99/>

Proyección - Fotografía

Proyección - autorrepresentación**Birgit Jürgenssen**

Jürgenssen B. (1988b) *Sin título (Proyección del cuerpo)*, Fotografía en color. 30,4 x 22,1 cm

Artista feminista de los setenta que centra su actividad en las teorías de género, el papel de la mujer en la cotidianidad y en los roles de género.

La artista trabajaba en diferentes formatos y técnicas. En este caso un autorretrato proyectado que pertenece a una serie donde se proyecta diversas imágenes sobre su propio cuerpo, reflexiona sobre la objetualización de la mujer. Explora la metaimagen y la proyección como herramienta creativa.

<https://birgitjuergenssen.com/en/works/#filter=photos>

Fotografía - serie muestra - proyección

Migración - proyección

John Clang



Clang J. (2010a) Being Together. Impresión de archivo, 101,6 X 152,4 cm

El trabajo artístico de Clang gira en torno la dualidad de la globalización y lo íntimo de la familia. Su disciplina es la fotografía y el audiovisual. Realiza imágenes que interviene digitalmente sobre su herencia familiar y el entorno que le rodea.

En esta serie fotográfica, el autor emplea una *webcam* para comunicarse por Skype con su familia en Singapur, y la proyecta sobre su casa en Nueva York. En palabras de Clang "Así es como las familias, desintegradas a través del tiempo y el espacio, pueden volver a ser integradas mediante el uso de un tercer espacio" (Clang, sf.)

<http://johnclang.com/being-together>

Fotografía - proyección

Performance - censura

Wonjun Jeong



Jeong, W. (2016) Sin título I, de la serie "Conversations". Fotografía digital

Fotógrafo que combina y vincula los nuevos paradigmas de relación a distancia con la imagen metafórica. En 2015 cofundó la comuna artística Sailors, con sede en Seúl

En esta serie titulada "Conversation", Wonjun Jeong interpreta visualmente esta idea, proyectando la imagen de un rostro en una tela lanzada sin rumbo al aire de los cielos del amanecer y del atardecer. La otredad y el aspecto performativo de la acción

<https://www.ignant.com/2017/06/28/wonjun-jeong-captures-conversations-in-the-sky/>

Fotografía - serie secuencia - performatividad

Huella - ausencia

Félix González Torres



González Torres, F. (1991) *Sin título*. 1 de 24 marquesinas exteriores colocadas en el área de Nueva York.

El autor de origen cubano es conocido por sus obras conceptuales sobre la muerte, la identidad y el activismo político. Muchas de sus obras son instalaciones que el público interviene. En 1987 trabajó con el Grupo Material, un conjunto de artistas conceptuales de Nueva York.

En este caso, González Torres, realiza una fotografía sobre la huella que su pareja dejó tras su muerte y las colocó en marquesinas de la ciudad, exponiendo su intimidad. En ella, aborda temáticas como la ausencia, la crisis del SIDA y la homosexualidad.

<https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/works/untitled57>

Performance - intervención corporal

Huella - enfermedad

Hannah Wilke



Wilke, H. (1992) *Brushstrokes. No. 6*. Cabello de la artista sobre papel. 76.2 x 56.5 cm

Se trata de una artista conceptual feminista de los setenta que desarrolló su trabajo en torno a su papel como mujer y la utilización de su cuerpo. Realizó fotografías, performance y dibujos principalmente.

En los ochenta se le diagnostica un linfoma y la artista comienza a realizar imágenes relacionadas con su enfermedad como por ejemplo una serie de dibujos y composiciones con su propio pelo caído.

<https://gallery.98bowery.com/2018/ronald-feldman-fine-arts-hannah-wilke-intra-venus-card-1994/>

Fotografía - serie muestra

Huella - identidad cultural

Lorna Simpson



Simpson L. (1994) Wigs. Litografía sin agua sobre fieltro.

La obra de Simpson reflexiona en torno a la identidad cultural de las personas afrodescendientes, y al racismo institucional y social de Estados Unidos. Combina collage, texto fotografía y otros medios digitales.

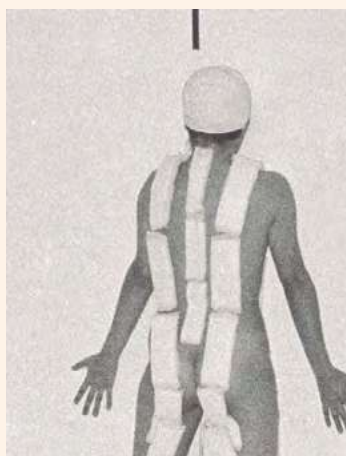
En esta colección litográfica de piezas capilares, la autora reflexiona sobre el uso de las pelucas en todos sus ámbitos, la reivindicación del cabello natural, el estigma del cabello de las personas afrodescendientes, la esclavitud e incluso la cultura drag.

https://www.moma.org/learn/moma_learning/lorna-simpson-wigs-1994/

Litografía - Serie muestra

Huella - cuerpo

Maria Evelia Marmolejo



Marmolejo M. (1981) *11 de marzo, 1981*. Performance realizada en Galería San Diego. 10'. Fotografía documental: Camilo Gómez.

Esta artista colombiana es conocida por sus performances donde lanza una crítica radical sobre la opresión política, el feminismo o el medio ambiente, considerándose una de las precursoras de la performance en América del Sur.

En esta obra, la artista realiza una reivindicación y celebración de su periodo menstrual, como un proceso natural. En ella la artista se frota sobre la pared y con compresas sobre su cuerpo y deja el resto de su sangre en el suelo.

<https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine/5d64034190cc21cf7c0a342e/85/maria-evelia-marmolejo-s-political-body>

Performance - Fotografía

| PROYECTO ARTÍSTICO | REPRESENTACIÓN | | | | | TEMÁTICA | | | | | | | | | |
|---------------------|----------------|-----------|-------|--------|-------|----------|----------------|-----------|-----------------|-------|---------------|--------|-----------|------------|------------|
| | Dermis | Epidermis | Hogar | Social | Mundo | Familia | Id. sexogénero | Feminismo | Límite corporal | Roles | Globalización | Muerte | Violencia | Subversión | Naturaleza |
| John Clang | | x | x | x | x | | x | | | | x | | | | |
| Gillian Wearing | | x | x | x | | | x | | | | | | | | |
| Carmen Calvo | | x | x | | | | x | | | | | | | x | |
| Carrie Mae Weems | | x | x | x | x | | x | x | x | | | x | x | | |
| Miguel Benlloch | x | x | | x | | | x | x | x | x | | | x | | |
| Esther Ferrer | | x | | x | x | | | x | x | x | x | | x | | |
| Pilar Albarracín | | x | | x | | | | x | x | x | | | x | x | |
| Fina Miralles | | x | | x | x | | | x | x | | | | x | x | x |
| Cindy Sherman | | x | x | x | x | | x | x | | x | | | x | | |
| Orlan | | x | x | | | | | x | x | | | | | x | |
| Annegret Soltau | | | | x | | | | x | | | | | x | x | |
| Helena Almeida | | | | | | | | x | | | | | | | |
| Zhang Huan | x | | x | x | x | | x | | | | | | | x | |
| Ketty La Rocca | x | | | x | | | | x | | | | | | | |
| Shiri Neshat | | x | | x | | | | x | x | | x | | x | x | |
| M.Teresa Hincapié | x | x | x | x | | | | x | | x | | | x | x | |
| John Yuyi | x | x | x | x | | | | x | | x | | | | x | |
| Arvida Byström | | x | x | x | | | | x | | x | x | | | x | |
| Jo Rafman | | | x | x | x | | | x | | x | | | x | x | |
| Molly Soda | x | x | x | x | | | | x | | x | x | | | x | |
| Andrés Serrano | x | | | | | | | x | | x | | | x | | |
| Teresa Margolles | x | | x | x | | | | x | | | | x | x | x | |
| Catherine Opie | x | x | | | | | x | x | x | x | | | x | x | |
| Ana Mendieta | x | x | | | | | x | x | x | x | | | x | x | x |
| Marina & Ulay | | x | | x | | | x | | x | x | | | x | | |
| Gilbert & George | | x | x | x | x | | x | x | | | x | | | x | |
| Gina Pane | x | x | x | x | | | x | x | x | x | | | x | x | x |
| Cabello/Celler | | x | x | x | | | x | x | x | | | | | x | |
| Arno R. Minkinen | x | x | | | x | | | | x | | x | | | | x |
| Agnieszka Lepka | x | x | | | x | | | | x | | | | | | x |
| Bill Brandt | x | x | | | x | | | | x | | | | | | x |
| Judy Dater | | x | | | x | | | | x | | | | | | x |
| David Wojnarovicz | | x | | | x | | | x | | | | x | x | x | x |
| David Nebreda | x | x | x | x | | | | x | | x | | | x | x | x |
| Pepe Espaliu | x | x | | | x | | | x | | | | x | | x | |
| Hannah Wilke | | x | | | | | | x | x | | | | x | | |
| April Greiman | | x | x | x | | | | | x | | x | | | x | |
| Yeguas Apocalipsis | | x | | x | | | | x | | x | x | x | x | x | |
| Robert Rauschenberg | | x | x | | | | x | | | | x | | | | |
| Grayson Perry | x | | x | x | x | | | | | | x | | | x | |
| Irvig Penn | x | | | | | | | | x | | | | | | |
| Berenice Abbott | x | | | | | | | | x | | | | | | |
| Vivian Maier | | | | | | | | | x | | | | | | |
| Tomoko Sawada | | x | | x | x | | | | | x | x | | | | |
| Eulalia Valldosera | | x | x | | | | | | x | | | | | | |
| Birgit Jürgensen | x | | | | | | | | x | | | | | | |
| John Clang | | x | x | x | x | | | | | | x | | | | |
| Wonjun Jeong | | | x | | x | | | | | | x | | | | x |
| González Torres | | x | x | x | x | | | x | x | | | | x | | |
| Lorna Simpson | x | x | | x | x | | | x | | x | | | x | x | |
| Hannah Wilke | x | x | x | | | | | | | | | | x | x | |
| M. Evelia Marmolejo | x | x | x | x | | | | | x | x | x | | x | x | |

2.4.3 Estado visual de la cuestión. Once hipótesis visuales

En este apartado presento las claves visuales relevantes para mi investigación. He decidido la prevalencia de la imagen sobre el texto. Las imágenes clave son acompañadas por textos que la refuerzan en sus cualidades visuales y conceptuales. Para ello, utilizo el instrumento visual denominado **Texto Visual**.

Este conjunto de imágenes y sus textos visuales componen un ensayo visual que funciona como hipótesis, y cuyo valores estético, compositivo, conceptual y temático son necesarios para el transcurso de la investigación.

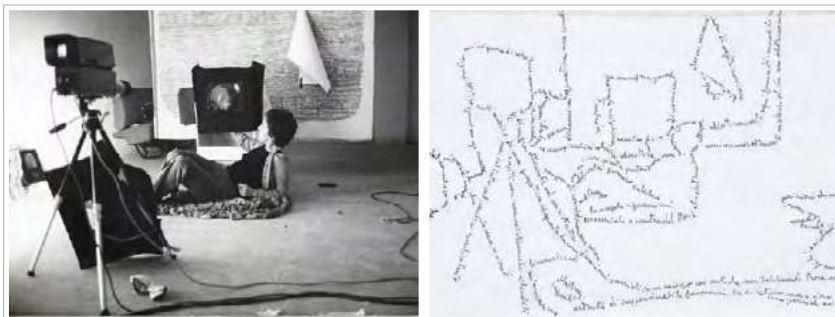
Se trata de un conjunto de once imágenes de diversas [*diversas*] autoras, cada una exhibiendo su propia estrategia visual. Dado que en el apartado anterior se aborda a cada uno de los y las autoras de esta investigación desde un punto de vista técnico y descriptivo; en este caso, ponemos el centro de la indagación en una pieza concreta que refuerza y reafirma las preguntas de investigación y son inspiradoras para la realización de las propuestas empíricas. Estas imágenes clave suponen una piedra angular y una referencia en todo el proceso indagatorio.

Todas ellas exploran nuestra temática de investigación: la autorrepresentación, la exploración técnica de la imagen y los procesos creativos de las mismas. Estas imágenes son también **imágenes didácticas**, puesto que en ellas se evidencian las estrategias visuales utilizadas y por eso tienen una gran utilidad educativa..

El ensayo visual está dividido en tres bloques de contenido:

Primero, imágenes relacionadas con la autorrepresentación centradas en el detalle significativo, entendido como el detalle clave que nos despierta interés. Estas autorrepresentaciones nos muestran el cuerpo como un elemento abstracto y se centran en el aspecto compositivo.

Segundo, aparecen imágenes vinculadas a la deformación como elemento constitutivo de la creación visual. Es decir, la autorrepresentación desidealizada y transformada, que permite ver(nos) desde otras posibilidades. En ellas el reflejo es un elemento clave.

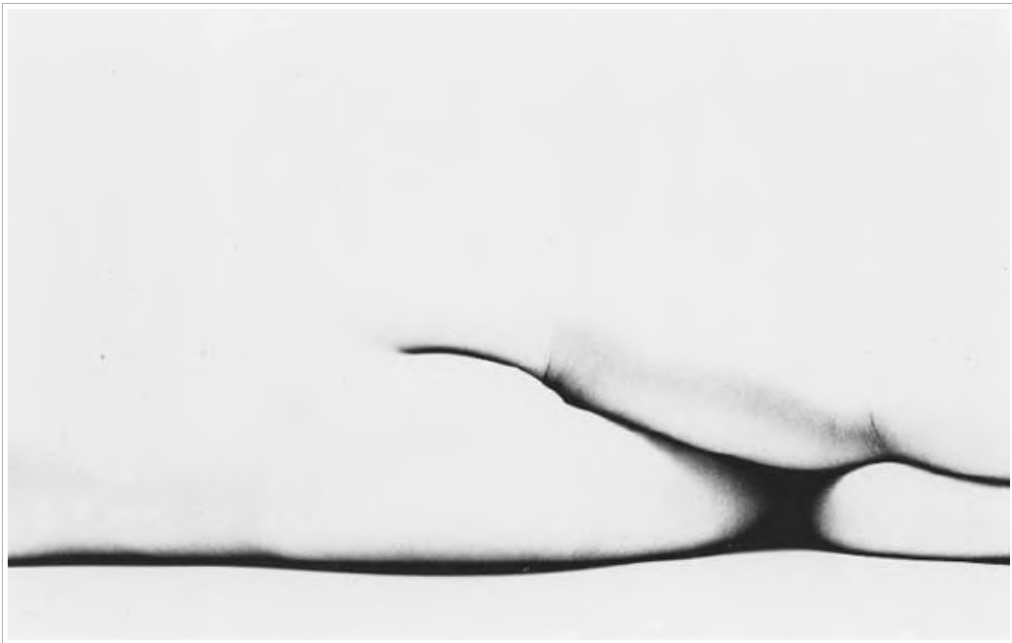


Tercero, centrado en aquellas imágenes vinculadas a la metaimagen, es decir, una imagen dentro de otra (imágenes proyectadas o fotografías dentro de la propia imagen). Nos interesa la convivencia de dos realidades superpuestas.

Por su parte, el texto nos facilita información sobre la propia imagen, sin embargo al aparecer deformado, modificado o intervenido permite centrarnos (mediante la estrategia visual del énfasis) en aquella información que nos es útil.

El texto funciona de complemento a la imagen. Es su reflejo o su sombra. Está supeditado a la imagen que lo acompaña. No es un caligrama. El **texto visual** funciona como cualquier imagen en cuanto a sus parámetros estéticos y compositivos. Además nos adentra en los procesos creativos de cada imagen, al proporcionar un énfasis visual en nuestras compaginaciones.

Este ensayo visual titulado **Once hipótesis visuales** nos facilita entender los aspectos claves de nuestra indagación en términos visuales, sus detonantes artísticos, en las que se inspiran mis propuestas artísticas y de enseñanza-aprendizaje.



plone-
 ra de
 la foto-
 grafía
 artística,
 exoloró
 concep-
 tual-
 mente
 desde
 muchos
 puntos
 de vista,
 en este
 caso
 nos
 intere-
 sa la
 cons-
 ción
 infor-
 visual,
 caso
 Tras-
 in-
 gran
 cual
 acce-
 forma-
 punto
 pai-
 con-
 tivo.
 re-
 mini-
 foto-
 hasta
 tiria en un gesto, una
 expresión mínima.
 La imagen corporal
 se desdibuja, y se
 desvanece, donde
 solo compren-
 demos que es
 un fragmento
 de piel por las
 pe-
 evi-
 vi-
 suales
 que
 auto-
 deja
 las
 su-
 ver-
 les.

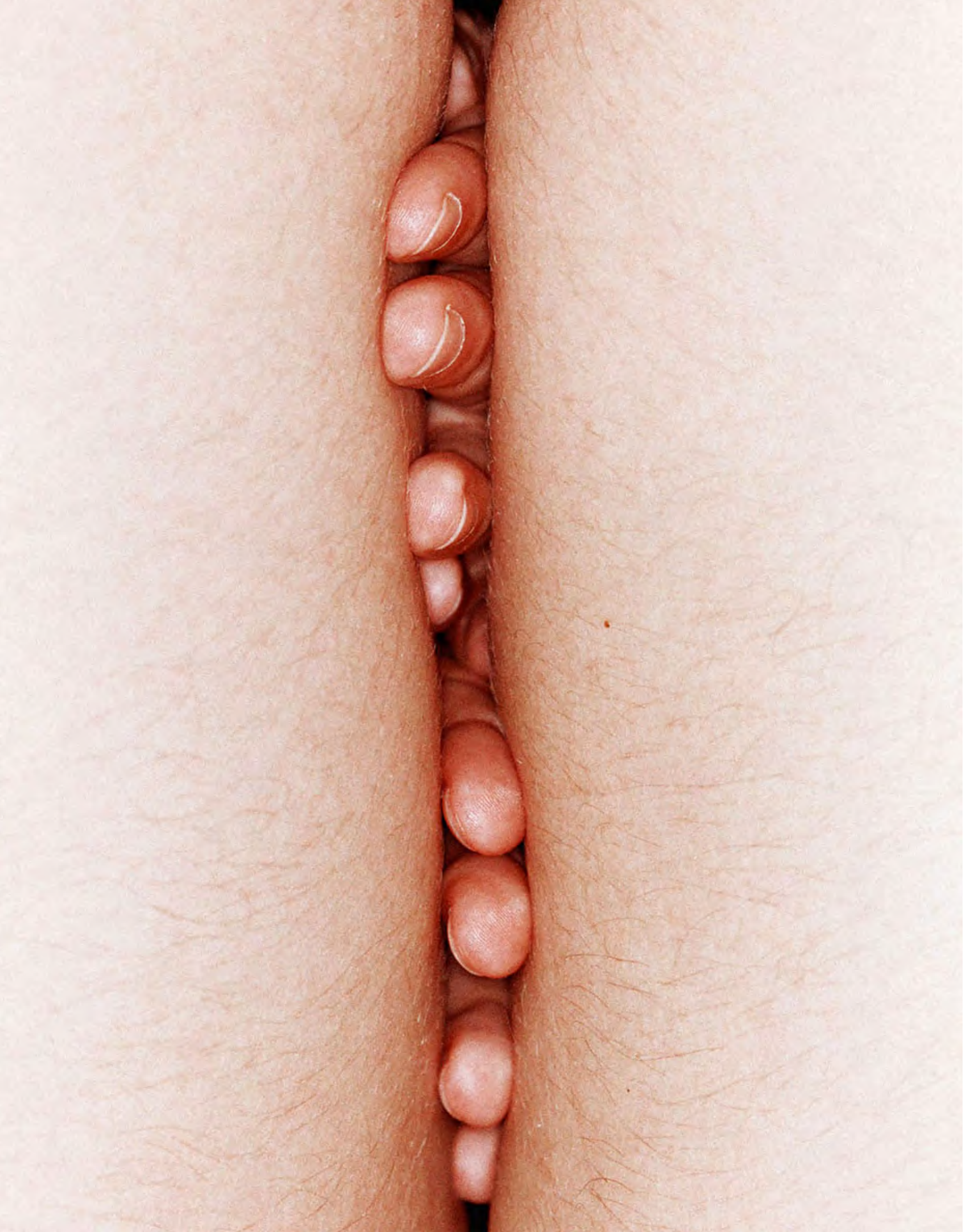
de-
 truc-
 de la
 mación
 en este
 corporal.
 lada lo
 timo al
 formato lo
 permite
 der a esta in-
 ción desde el
 de vista
 sajístico
 templa-
 Crane
 duce y
 miza la
 grafía
 conver-
 hasta
 tiria en un gesto, una
 expresión mínima.
 La imagen corporal
 se desdibuja, y se
 desvanece, donde
 solo compren-
 demos que es
 un fragmento
 de piel por las
 pe-
 evi-
 vi-
 suales
 que
 auto-
 deja
 las
 su-
 ver-
 les.

Hipótesis visual I. Autora (2022) *Abstracción táctil*. Compuesto por una cita visual (Crane, 1965) y un texto visual de la autora.



John Coplans es conocido por la representación de su propio cuerpo como estrategia artística y creativa. Realiza cientos de fotografías sobre sí mismo y su cuerpo, una mentalidad casi contemporánea a la representación social en redes sociales de la actualidad, la diferencia de Coplans con esta contemporaneidad reside precisamente en la evidencia de belleza arquetípica. En su caso el autor es un explorador de su propio cuerpo, sus fotografías son exquisitas compositivamente y nos muestran un cuerpo viejo, arrugado, peludo, con marcas y heridas, con las uñas sin cortar, el cuerpo tal cual, el cuerpo de todas y todos. Su exploración reside en la mirada fotográfica. El autor realiza composiciones en blanco y negro con fondo completamente neutro, donde aparecen fragmentos a veces, no reconocibles como es este caso, algo tan identitario y propio como son los pies y las manos, pero, como si se tratase de un exvoto aparecen ajenas al cuerpo, fuera de lugar. Nos interesa su intento al concepto autorrepresentacional del rostro y por otro lado por más allá de los cánones representacionales nos proporciona un sinfín de imágenes que podemos observar puntos de fuga, estrategias compositivas, el uso del claroscuro prácticamente pictórico. El alto contraste con una intención dramática y expresiva, el autor lleva la expresión del cuerpo a la mínima visual que es el blanco y negro y el detalle y, a la vez, a la máxima expresiva, que es la capacidad de desarrollar el pensamiento visual disponiendo únicamente de cámara y un fondo neutro.

por la representación de su propio cuerpo como estrategia artística y creativa. Realiza cientos de fotografías sobre sí mismo y su cuerpo, una mentalidad casi contemporánea a la representación social en redes sociales de la actualidad, la diferencia de Coplans con esta contemporaneidad reside precisamente en la evidencia de belleza arquetípica. En su caso el autor es un explorador de su propio cuerpo, sus fotografías son exquisitas compositivamente y nos muestran un cuerpo viejo, arrugado, peludo, con marcas y heridas, con las uñas sin cortar, el cuerpo tal cual, el cuerpo de todas y todos. Su exploración reside en la mirada fotográfica. El autor realiza composiciones en blanco y negro con fondo completamente neutro, donde aparecen fragmentos a veces, no reconocibles como es este caso, algo tan identitario y propio como son los pies y las manos, pero, como si se tratase de un exvoto aparecen ajenas al cuerpo, fuera de lugar. Nos interesa su intento al concepto autorrepresentacional del rostro y por otro lado por más allá de los cánones representacionales nos proporciona un sinfín de imágenes que podemos observar puntos de fuga, estrategias compositivas, el uso del claroscuro prácticamente pictórico. El alto contraste con una intención dramática y expresiva, el autor lleva la expresión del cuerpo a la mínima visual que es el blanco y negro y el detalle y, a la vez, a la máxima expresiva, que es la capacidad de desarrollar el pensamiento visual disponiendo únicamente de cámara y un fondo neutro.



Peter Kaaden es un fotógrafo alemán que ha desarrollado su trabajo en el mundo de la moda. Normalmente crea imágenes que son una oda a la juventud. Muchas de ellas de su entorno cercano. Kaaden realiza una serie de fotografías de detalle de cuerpo y naturaleza encontrando paralelismos visuales entre sí. Esta pieza pertenece a la serie titulada “naaked” de 2014. El autor explora el cuerpo como lugar creativo generando imágenes insólitas. Esta imagen nos ofrece un reto. Por un lado, tenemos elementos corporales que (re) conocemos: una serie de dedos que generan una línea sinuosa vertical atraviesan la mitad de la imagen. Entendemos que son dos manos aunque no observamos su totalidad, estas se encuentran en punta apuntando hacia la cámara. Observamos la profundidad al sentir las manos “apretadas” entre dos fragmentos más de piel.

Pero, ¿qué construye esos dedos? ¿Son dos muslos? ¿Son dos brazos? Kaaden juega con lo reconocible y lo desconocido. No es una imagen que observemos habitualmente en nuestro cuerpo, no es una imagen que logremos “comprender”. Esta imagen es profundamente visual en tanto que existe una composición equilibrada, una línea atraviesa el centro de la imagen. Esta línea de huellas dactilares suponen el centro de atención porque el resto de la imagen queda “vacía” de significado. Se trata de piel, un ligero degradado recorre los extremos de la misma hasta la total oscuridad del centro. Ese vasto campo de piel nos hace prestar atención a las manos. Las manos son el centro, sin embargo utiliza la sinécdoque, representa la parte por el todo, las primeras falanges nos permiten reconcer dos manos que se encuentran ahí, apretadas, el resto es piel pero ¿de quién? ¿De dónde? Kaaden nos plantea una hipótesis visual cargada de preguntas en lugar de respuestas.

Este
j u e g o
visual nos
ofrece una con-
tradicción. La
figura del pri-
mer plano su-
fre la alite-
ración, al
exagerar su
tamaño queda
convertida un elemen-
to paisajístico. El resto
la transitan. La figuras
del fondo nos muestran
espontaneidad en sus ges-
tos. Gracias a su cambio
de perspectiva, la perso-
na-arena, la persona-monte
nos permite observar la con-
tradicción en la normalidad

Esta
imagen
pertenece a una
serie foto- grá-
fica ti- tulada
"People on the
beach". En esta
i m a - g e n
la au- t o r a
fotogra- fía la
cotidia- nidad
de un día en
la playa y la
gente que
la tran- sita.
Sin em- bargo
encuentra en la
cotidianidad la excep-
cionalidad, con- virtiendo
los cuerpos anóni- mos en
paisajes. En este "día de playa"
la autora utiliza dos planos. Por
un lado encontramos en un
primer plano el torso de una
persona estirada. Este torso
atraviesa toda la imagen, la
autora nos lo presenta como
un paisaje que recorrer, que-
dando reforzado por los indivi-
duos del fondo. La autora juega
con la perspectiva convirtien-
do la persona en un lugar.
Sin embargo, estas personas
que aparecen al fondo que-
dan "cortadas" por la figura
en primer plano

J o h n
Yuyi es una
fotógrafa con-
ceptual taiwa-
nesa que a
menudo utiliza
su cuerpo interve-
nido para construir un
discurso en torno a las
redes sociales y la ima-
gen digital ac-
tual



Hipótesis visual IV. Autora (2022) *Contraforma manos/pies*. Compuesto por una cita visual (Yuyi, 2019c) y un texto visual de la autora.



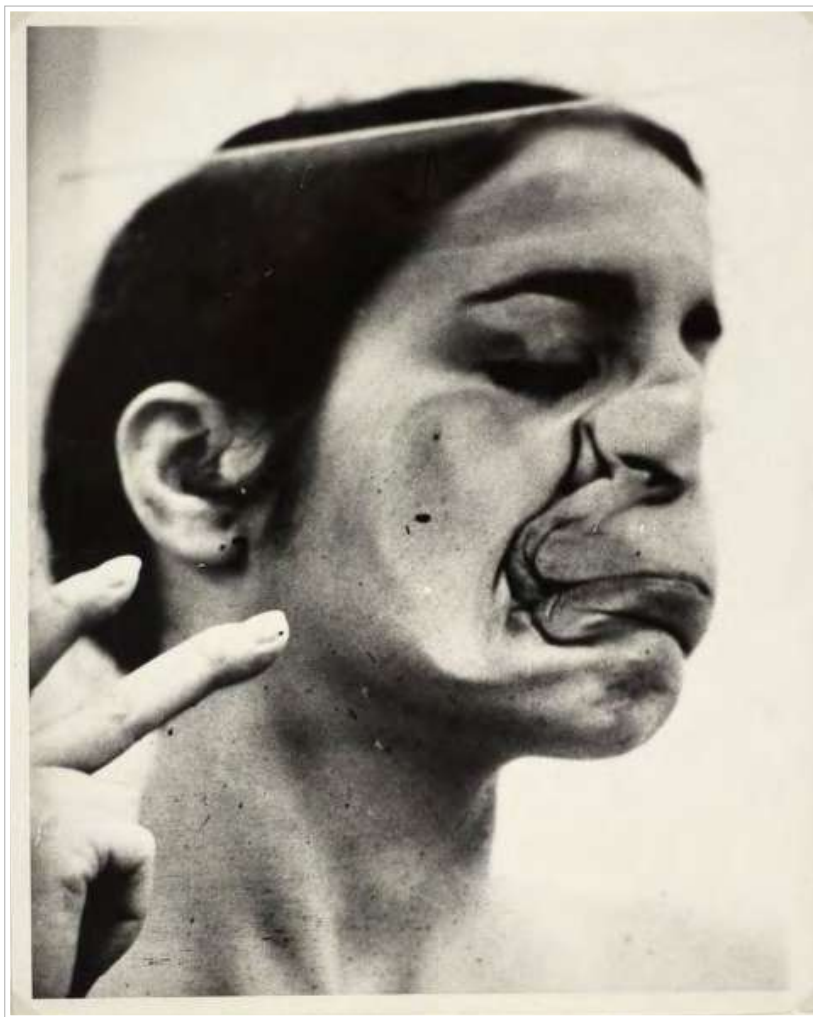
Esta imagen forma parte de una serie de imágenes donde Mendieta utiliza un espejo para deformar su cara, construyendo a través de un lado un discurso visual en torno a la imagen de la mujer principal/mente en los estándares de belleza y reivindicando la opresión que ejerce la sociedad de la mujer, que parece una hipótesis conceptual y visual creada por las formas que genera su rostro modificado. Un pequeño gesto cargado de violento simbolismo.

Utiliza la deformación para construir un discurso estético planeando una hipótesis conceptual y visual creada por las formas que genera su rostro modificado. Un pequeño gesto cargado de violento simbolismo.

Mendieta es una artista feminista que habitualmente su propio cuerpo para crear imágenes performativas reflexionando sobre el papel de la mujer y la violencia que se ejerce, sus orígenes afrocubanos y el ritual y la naturaleza en torno al cuerpo como medio explorativo.

Utiliza la deformación para construir un discurso estético planeando una hipótesis conceptual y visual creada por las formas que genera su rostro modificado. Un pequeño gesto cargado de violento simbolismo.

Esta imagen forma parte de una serie de imágenes donde Mendieta utiliza un espejo para deformar su cara, construyendo a través de un lado un discurso visual en torno a la imagen de la mujer principal/mente en los estándares de belleza y reivindicando la opresión que ejerce la sociedad de la mujer, que parece una hipótesis conceptual y visual creada por las formas que genera su rostro modificado. Un pequeño gesto cargado de violento simbolismo.

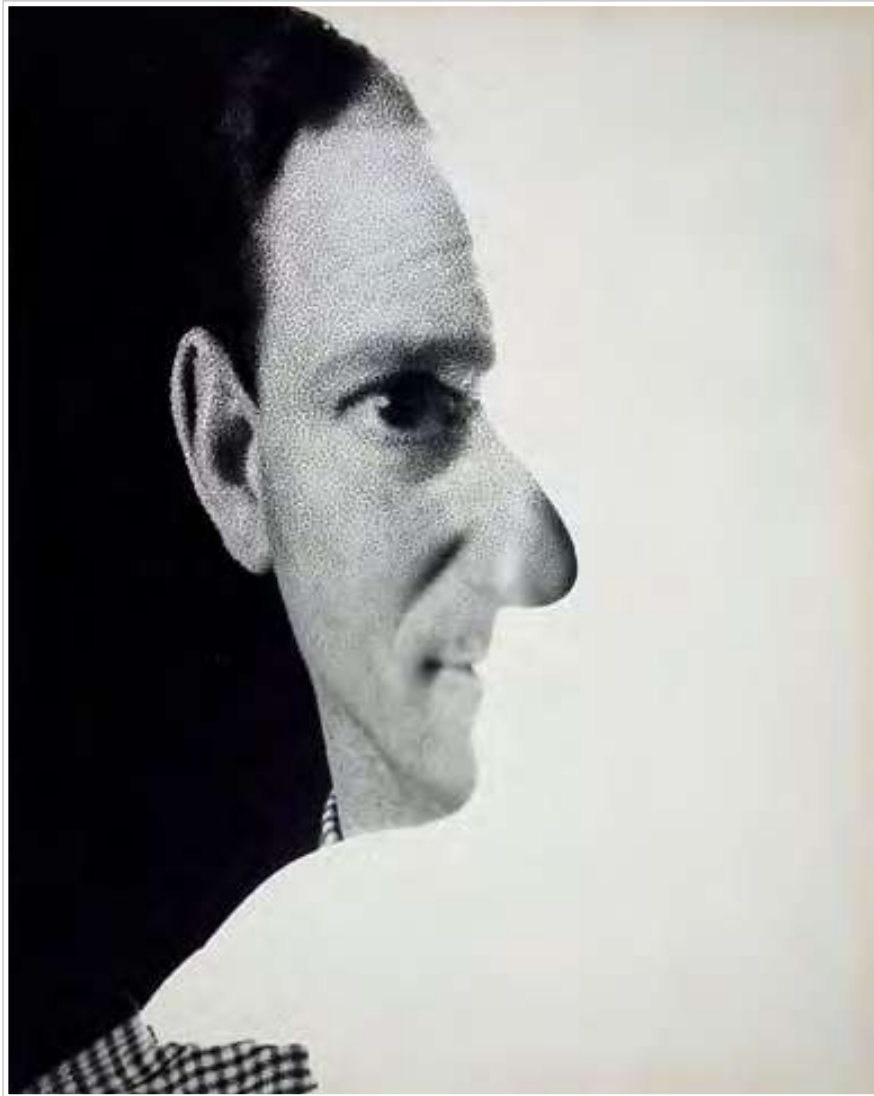


Hipótesis visual VI. Autora (2022) *Mendieta contra el canon*. Compuesto por una cita visual (Mendieta, 1972) y un texto visual de la autora.





Hipótesis visual VII. Autora (2022) *Reflejos imposibles*. Compuesto por una cita visual (Michals, 1998) y un texto visual de la autora.



Blu- -eulE
 menfeld bletnem
 es ante todo obot etns zē
 un fotógrafo ex- -xē oīstgðtōt nu
 plorador. Desarro- -oītasēD .iobstolq
 lló su trabajo en el le ne oīdētū uz ðil
 mundo de la moda, ,sbom el eb obrnum
 sin embargo, se per- -teq ez ,ogīadmē nīz
 mitió ser creativo y oītēsēz tēz ðitīm
 explorar la naturaleza,elsuētēn el tēstolqxe
 de la propia imagen,ēgēsmi bīqōtq el eb
 creando juegos visuales,iv zōgēuī obrēsēz
 les con doble exposición,iaozxē eldob noz zēl
 deformaciones etc.PerqīamēP.ēz zēnoīzsmītoīeb
 bien fue un fotógrafo que oīstgðtōt nu euf nēid
 continuamente se autorre-ētīoīus ez zīnēmssunīnoz
 trata. En esta imagen poq nēgēmi tēzē nē .ēstēt
 demos observar la mutación,um el tēvteado zōmēb
 de su dualidad como bēllēdēmos bēbīlēub uz eb
 alemán y como nīgēlēdē, qīm omīo y nēmēls
 lueta recorta su rostro de frente, zānoēē tēul
 con una mirada frontal, nēstīm sūu noz
 tro cerebro, zēnōstīyā dēhēo oīt
 resto, zēl zīnēssītōzē, zēzēī
 fragmentos de su zōtēmptēt
 rostro para pēstēq tēzēq oītēōī
 imaginarnos, nēnīgēmi
 el resto. Estēzē, zēzēī le
 autor desafīzēb tōīus
 el concepto, qēonoz le
 autorretrātē, nēīēītoīus
 mostrandō, zēstōbnētēzōm
 doble realidad, zēīzēī eldob
 personales- -lēno zēīēq
 de lo -zēb

vi-
sual

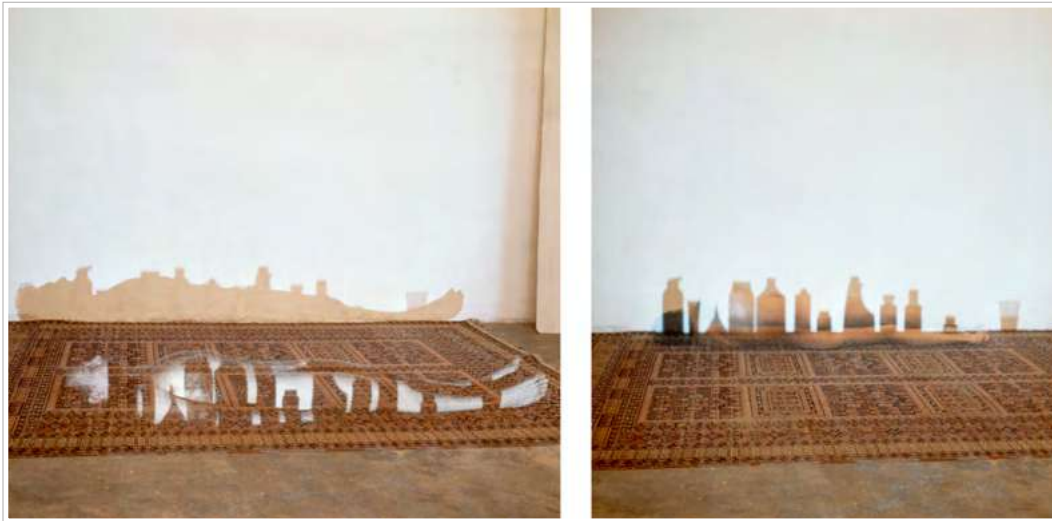
eb
-iv ol
leuz

Hipótesis visual VIII. Autora (2022) *Dos veces Erwin*. Compuesto por una cita visual (Blumenfeld, 1945) y un texto visual de la autora.

Sheng Qi es un autor chino que adquiere notoriedad por su crítica al sistema de opresión y régimen de su país. Su obra, es principalmente pictórica. En ella se apropia del imaginario comunista del gobierno de su país y lo transforma para construir un discurso reivindicativo. En esta imagen titulada "memories (me)", podemos observar la mano del artista agarrando una fotografía sobre un fondo rojo. El autor en su etapa de juventud se cortó su propio dedo como repulsa a la masacre de Tiananmen, acto por el cual ha vivido en el exilio durante muchos años. Su mano ha sido un elemento identitario que el autor ha construido a consciencia sobre sí mismo, incorporando en su propio cuerpo la violencia. En esta imagen además aparece él mismo en su época de infancia en un alegato a la nostalgia y el recuerdo. La mano aparece sobre un fondo rojo evidenciando la violencia ejercida, y por otro el color de la bandera de su país. Esta metaimagen construye un discurso desde la superposición de ideas. Por un lado su mano actual y su situación vital con respecto a su identidad como persona exiliada y, por otro lado la reminiscencia del pasado, donde la imagen del niño muestra la inocencia y el desconocimiento por lo que está por acontecer. El autor reconstruye su memoria en una imagen conteniendo a otra, reflejando el paso de su vida por un ejercicio de comparación y dualidad entre presente/pasado, color/blanco y negro mostrando así el paso del tiempo sobre sí mismo



Hipótesis visual IX. Autora (2022) *Presente/pasado Qi*. Compuesto por una cita visual (Qi, 2000) y un texto visual de la autora.



Esta pieza
de un
a V.
E U - Va-
lidosera
es una
instalación que es un
aparato de la luz.
Instala-
ción
de
la luz
sobre
objetos para
explorar en la sombra
los elementos
vinculados
a la realidad
mundana.
Esta expresión
sobre la luz con la
construcción de entornos
como el cuerpo es
primaria.
El cuerpo, sobre el que
se proyecta, también lo pro-
yecta y
transforma por
su propia
naturaleza
de los
objetos
sólidos
y
sencilla de ella. La autora
trabaja con objetos como
botellas, frascos
de cristal, cerámica, ca-
lidos
y
puede encontrarse en
hogares,
en
mantas
de
textiles
en espacios c
de
hierar-
duda
en real
y un
aura
de
similitud

Hipótesis visual X. Autora (2022) *Triple cuerpo proyectado*. Compuesto por una cita visual (Valldosera, 1991b) y un texto visual de la autora.

Won-
j u n
Jeong realiza u n a
serie de fotografías utilizando
la proyección sobre telas y bol-
sas en entornos naturales y
contextos urba-
nos, crean-
do resul-
ta d o s

po-
lisémo-
c o s . E l
propio au-
tor en una entre-
vista nos expresa
que sus imáge-
nes expresan
evanescencia y
fugacidad por ser
capaz de captar ese
instante preciso don-
de la proyección queda
plasmada en la tela y, por
otro lado la representación de
la otredad. El autor nos muestra
en esta proyección integrada la po-
sibilidad contemporánea del pai-
saje así como el centro
de atención que
es el rostro
anónimo
protago-
nista.



Hipótesis visual VIII. Autora (2022) *Proyección del otro sobre paisaje marino*. Compuesto por una cita visual (Jeong, 2016) y un texto visual de la autora.



Resumen Visual. Autora (2022) *All of You*. Compuesto por una cita visual (La Rocca, 1975) y un una imagen intervenida de Alumnado de Secundaria (2022) *Selfie Collage IV*. Collage sobre papel, 21 x 29,7 cm.

- Capítulo 1. El cuerpo ausente
- Capítulo 2. El cuerpo abierto
- Capítulo 3. La poética del cuerpo
- Capítulo 4. El cuerpo expandido
- Capítulo 5. El retrato fragmentado
- Capítulo 6. El cuerpo proyectado
- Capítulo 7. El cuerpo conectado



Parte 3

Propuesta artístico-educativas

1 /

El cuerpo ausente

Creaciones artístico-educativas sobre el duelo



Índice del capítulo

1. Introducción
2. Objetivos
3. Enfoque metodológico
4. Propuesta artística I. A J. L.
5. Propuesta educativa. Foto-performance
 - 5.1. Arte de acción. Aproximación terminológica
 - 5.2. Los medios de (re)presentación en el arte de acción
- 5.3. El cuerpo escrito
 - 5.4. Fotoensayo-performance . Lo más profundo es la piel
6. Conclusiones

**Resumen Visual**

Resumen visual. *Autora (2022) **Rostros intervenidos**. Par visual. Compuesto por, izquierda collage digital de Autora (2015) **Superposición retrato sobre mi rostro I**, y derecha, fotografía de Martínez N. (2015) **Performance A.J.L. I**.*

1. Introducción

Este capítulo aborda el concepto de herencia recibida. En palabras de Derridà y Roudinesco (2009, p. 12): “No solo aceptar dicha herencia, sino reactivarla de otro modo y mantenerla con vida. No escogerla (porque lo que caracteriza la herencia es ante todo que no se la elige, es ella la que nos elige violentamente), sino escoger conservarla en vida”. Es decir, utilizamos el duelo y la herencia familiar como detonante creativo para la consecución de todas las prácticas artísticas diseñadas.

El capítulo está compuesto por dos proyectos, donde se muestran piezas artísticas y educativas que abordan la muerte desde las acciones performativas y el autorretrato.

El primer proyecto, **A J. L.**, está compuesto por tres propuesta fotográficas, donde se utiliza el archivo familiar como punto de partida creativo.

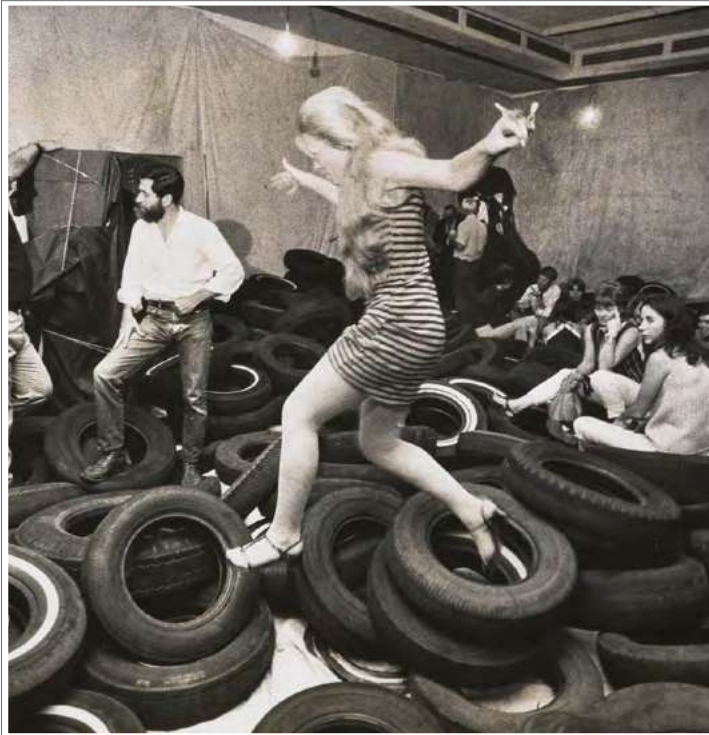
El segundo proyecto, **Lo más profundo es la piel**, es una propuesta artístico educativa en forma de performance, utilizando mi propio cuerpo como catalizador colectivo. Se explora por tanto, la naturaleza de la performance y sus posibilidades dentro de la investigación artística, así como sus modos de registro y divulgación visual. Los resultados de esta indagación se muestran en forma de foto-performance.

2. Objetivos

Los objetivos que nos planteamos hacen alusión, por un lado al aspecto investigador:

O11. Indagar la representación del duelo desde el autorretrato.

O12. Reflexionar sobre los modos de representación y difusión de las prácticas artísticas vinculadas al arte de acción, y su utilidad en los medios de investigación visual.



Por otro lado, reflexionamos sobre las posibilidades didácticas de el arte de acción:

OD1. Integrar el arte de acción en el currículo de los formadores de alumnado de enseñanzas obligatorias.

OD2. Implicar a las y los espectadores en el proceso creativo de la foto-*performance* con la realización de imágenes decisivas como registro para la investigación.

3. Enfoque metodológico

El conjunto de propuestas planteadas en todo el capítulo forman parte del mismo procesos creativos y las mismas aproximaciones temáticas, son correlativos, por ello entendemos que se trata de modos creativos vinculados al *Live Art*.

Tomando referencia las aproximaciones al *Live Art* de Del Río (2013), podemos encontrar referentes directos en el trabajo de Pilar Albarracín -sobre la violencia de género-, o Pepe Espaliú -sobre la estigmatización del sida-. Los procesos artísticos de ambos son multidisciplinares, unos emanan de otros, mezclando así instalaciones, *performances*, piezas escultóricas, dibujos...

Se plantea este capítulo como un conjunto de piezas y resultados visuales vinculado al *Live Art* donde, como lo define Del Río A. (2013 'pp. 431, 432) "Es un modo de hacer, un proceso transdisciplinar formalmente diluido y lingüísticamente contaminado que se sitúa en los márgenes, en la periferia y en los límites, con un fuerte componente de subversión, transformación y ruptura que sigue teniendo más que ver con el proceso que con el resultado".

Metodológicamente, estos proyectos están vinculados a la *a/r/tografía* social, cuyas motivaciones no son meramente académicas sino que atienden a problemáticas contextuales y sociales.

Como plantea Marín (2017, pp.47) "La *A/r/tografía* Social es un tipo de metodología *a/r/tográfica* que está directamente emparentada, desde el punto de vista metodológico con la 'Investigación- Acción' [Action Research] y más particularmente con la 'Investigación Acción Participativa' (Chevalier y Buckles, 2013); y desde el punto de vista artístico con el Arte social y Comunitario (Palacios Garrido, 2009)."

Se trata, por tanto, de un conjunto de piezas transdisciplinares donde se parte de una necesidad individual de representar un sentimiento propio, y trasladado al espacio colectivo desde la acción para poder entender la *performance* en un contexto educativo y en la formación de formadores.



Colección de citas visuales. Autora (2022) *Procesos transdisciplinares.* Fotoensayo compuesto por seis citas visuales. Arriba (Espaliú, 1992b), (Espaliú, 1993b) y (Espaliú,1993a) y, abajo (Albarracín, 2004a), (Albarracín, 2018 y Albarracín, 1997)

4. Propuesta artística I. A J. L.

Este apartado explora un conjunto de piezas fotográficas, performativas y fotoensayos sobre la memoria.

El proceso de indagación visual se origina en el álbum familiar y, en especial sobre la figura de mi abuelo. Se explora la ausencia y el recuerdo.

El interés por la figura de mi abuelo parte de la necesidad de conocer sobre su vida, no llego a conocerlo al fallecer cinco días antes de mi nacimiento. Esto supone una necesidad de indagar sobre su figura como detonante artístico. A continuación, se narran los procesos creativos:

El primer paso, mostrado en el **Ensayo Visual I. Archivo familiar**; es una exploración visual donde utilizo los álbumes familiares e intervengo sobre las imágenes, borrando rostros o atuendos, abordando desde la debilidad de la imagen el desvanecimiento de los recuerdos. Tomamos como referencias directas las obras de artistas como Gillian Wearing que crea máscaras y crea retratos de sus familiares (arriba derecha), Duane Michals (abajo centro) con sus narrativas fotográficas exploran la relación con su familia, o Carmen Calvo (arriba centro) que interviene fotografías antiguas con dibujo, cosidos y otros objetos.

Una vez explorado el álbum, busco similitudes entre mi abuelo y yo desde la proyección en el **Ensayo Visual II. Rostros Superpuestos**, creando imágenes algunas fantasmagóricas otras mas sutiles donde los rostros se mezclan entre sí. Podemos encontrar referencia directa con las piezas de Boltanski, el cual utiliza la proyección para generar instalaciones de retrato haciendo alusión a la Segunda Guerra Mundial; y las piezas fotográficas de John Clang, que superpone su rostro sobre el de personas cercanas relacionando su identidad personal con la familiar en el proyecto "*Blind Spot - Who am I?*".

Finalmente, encuentro entre sus documentos algunos textos en morse, que me sirven para realizar el último proyecto: **Ensayo Visual III tatuaje en morse**. Se trata de una foto-*performance* donde me realizo un tatuaje con sus iniciales.



Se pretende vehicular una idea, la presencia de mi abuelo en mi vida pese a no haberlo conocido. El proceso de investigación dio lugar a encontrar un sistema de codificación para poder darle voz a todos aquellos pensamientos que quería transmitir. El código morse proporcionó esa capacidad lingüística.

Este conjunto de piezas se muestran en las siguientes páginas en forma de tres ensayos visuales: el primero, haciendo alusión a la intervención de dicho álbum; el segundo, mediante las proyecciones sobre mi rostro y nuevos rostros generados; y, finalmente, el fotoensayo-*performance* donde aparezco tatuándome las iniciales de mi abuelo en código morse.

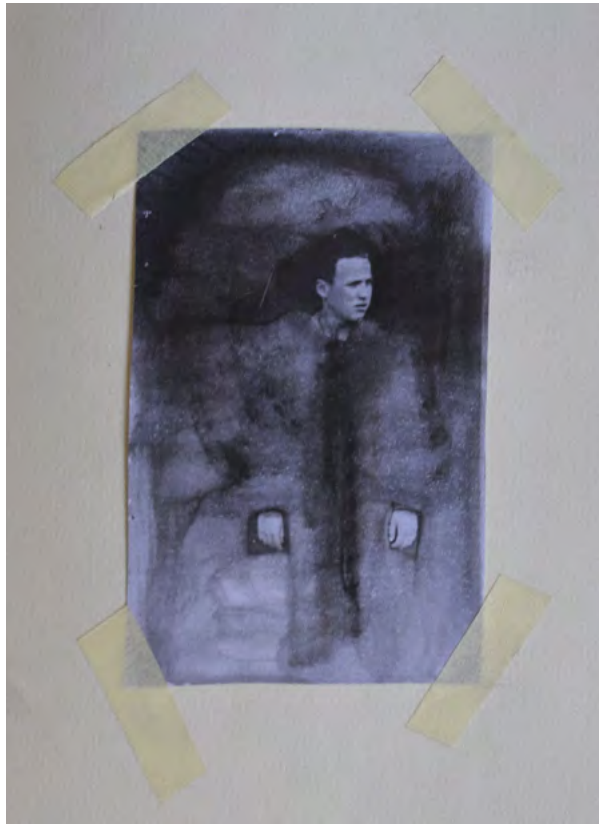
Comentario visual. *Autora* (2022) *Sin rostros*. Par visual compuesto por arriba, *Autora* (2015) *Familia I*. Fotocopia álbum familiar intervenida y, abajo, dos citas visuales, de (Calvo, 2006), (Wearing, 2003), (Clang, 2010c) y , (Michals, 1989)

- Ensayo Visual I. Álbum familiar





Resultado visual I. Autora (2022) *Familia II*. Par visual compuesto por fotocopias del álbum familiar intervenidas Autora (2015) *Gabriela I y Gabriela II*. **Ensayo Visual I.** Autora (2022). *Álbum familiar*.





Ensayo Visual I. Autora (2022). *Álbum familiar.*
Resultado visual II. Autora (2022) *Familia III.* Par visual compuesto por fotocopias del álbum familiar intervenidas
Autora (2015) *Papá,y Abuelo I*





Resultado visual III. Autora (2022) *Familia IV*. Par visual compuesto por fotocopias del álbum familiar intervenidas Autora (2015) *Baño I*; y; *Baño II*. **Ensayo Visual I.** Autora (2022). *Álbum familiar*.

- Ensayo Visual II. Rostros superpuestos





Resultado visual IV. *Autora (2022) Progresión de rostro de mi abuelo sobre el mío. Ensayo Visual II. Autora (2022). Rostros superpuestos. Tríptico compuesto por tres collages digitales de la Autora (2015) Superposición I, superposición II y Superposición III*





Resultado visual V. Autora (2022) Proyección rostros I. Par visual compuesto por izquierda, cita visual (Clang, 2014) y, derecha, Proyección Integrada de Autora (2015). Mutaciones del rostro mi abuelo y yo I





Resultado visual VI. Autora (2022) Proyección rostros II . Par visual compuesto dos Proyecciones Integradas de Autora (2015). Mutaciones del rostro mi abuelo y yo II y, derecha, Mutaciones del rostro mi abuelo y yo III

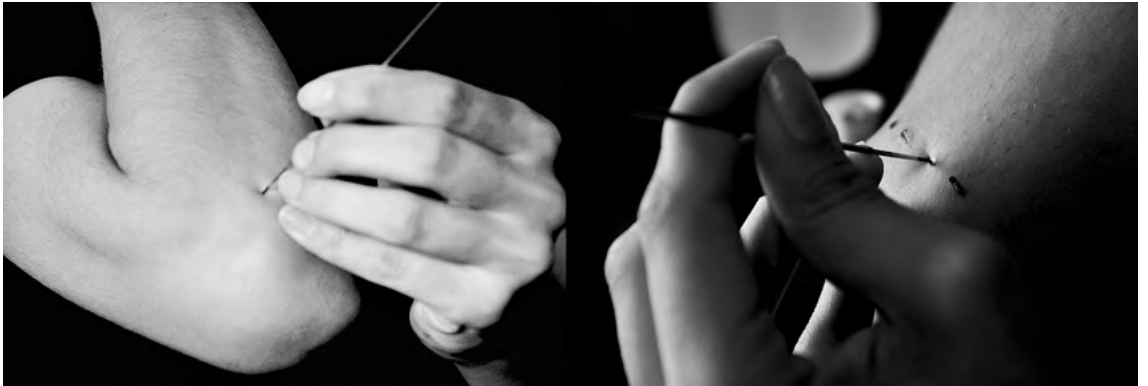




Ensayo Visual II. Autora (2022). *Rostros superpuestos.*
Comentario visual. Autora (2022) *Proyección rostros III*. Fotoensayo compuesto por izquierda, cita visual (Boltanski, 2005) y, centro, Protección Integrada de Autora (2015). *Mutaciones del rostro mi abuelo y yo IV; Mutaciones del rostro mi abuelo y yo V;* Derecha, cita visual (Clang, 2010d)

- Ensayo Visual III. Tatuajes Morse





Resultado visual VII. Autora (2022) *Tatuaje performativa*. Par visual compuesto por dos fotografías de la Autora (2015) izquierda, *Par tinta y*, derecha, *Par aguja*. **Ensayo Visual III.** Autora (2022). *Tatuajes Morse*.





Resultado visual VIII. Autora (2022) *Tatuaje performativo II*. Fotoensayo compuesto por tres fotografías de Autora (2015). *Aguja cerrada*; *siguiente, Aguja clavada*; y, derecha, *Iniciales morse*

5. Propuesta educativa. Foto-performance

En este apartado se presenta la pieza ***lo más profundo es la piel*** llevada a cabo en el contexto de la Universidad Autónoma de Honduras en 2015. Se trata de una performance planteada para la formación a docentes e investigadores/as, haciendo alusión al concepto de memoria de lo ausente.

Se trata de una propuesta híbrida entre la expresión artística y la didáctica, ya que su objetivo fundamental es aprender a implementar estrategias de arte de acción en el contexto del aula. El alumnado y partícipe de la acción son docentes de educación secundaria y primaria, así como creadoras y creadores culturales.

Además, esta investigación explora los **modos de difusión, participación y exhibición de las piezas performativas**, y la presentación de sus resultados visuales.

Ricardo Marín (2017, p. 44), investigador y partícipe de la acción reflexiona sobre la misma: “El tema de debate era la violencia institucional y social y su repercusión en los centros escolares. El tema artístico era la performance como una de las formas de creación artística del arte contemporáneo. Fue una performance para aprender ¿qué es una performance?”.

La acción se inicia con un texto y la invitación a las participantes a que utilicen mi cuerpo de lápida colectiva, escribiendo las fechas de defunción de personas de su entorno cercano. Una de las pretensiones era generar esa catarsis colectiva, que supone aproximarse a circunstancias pasadas y dolorosas. Al final, borraba cuidadosamente las inscripciones, depositando sobre el suelo las toallitas manchadas con la huella de las fechas, convirtiendo dichas toallitas en reliquia y resultado visual.

Pese a que cada una de esas personas tiene una circunstancia personal, es el dispositivo del cuerpo como espacio del paso del tiempo, caduco además de una empatía emocional la que genera un ambiente de solemnidad.

Con la pieza ***lo más profundo es la piel*** se ahonda en los procesos artístico-educativo del arte de acción así como en sus modos de presentación visual.



Resumen visual. Autora (2022) *proceso performativo*. Fotoensayo Compuesto por tres fotografías, arriba izquierda, Cepeda M. (2015) *toallitas*, abajo izquierda Cepeda, M. (2015) *Medardo*; y, derecha Cepeda M. (2015) *Lectura*

Planteamos tres objetivos que aluden a los distintos intereses de investigación visual sobre la acción artística:

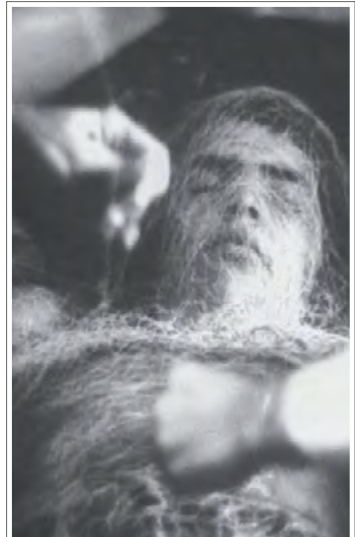
- Explorar el arte de acción como herramienta artístico-educativa
- Indagar los modos de difusión y presentación de las piezas performance. Explorar su utilidad en la construcción de discursos visuales en las Investigaciones Basadas en las Artes
- Mostrar los resultados visuales desde la foto-*performance* como instrumento de investigación artística.

5.1. Arte de acción. Aproximación terminológica

Aunque las barreras entre las disciplinas vinculadas al arte de acción son difusas, es de nuestro interés intentar discernir sin profundizar en la temática, algunos matices y similitudes en el arte de acción: *performance*, *live art* y *happening*.

Por un lado, como señala Bartolomé Ferrando (2009) “En una *performance*, a veces, una simple acción o un gesto mínimo son mostrados como acontecimientos artísticos (...) La *performance*, unida al riesgo y enlazada con la noción de juego, nos sitúa así ante un discontinuo al que no aporta ninguna solución concreta. Es otro modo de hacer, plural, múltiple, disperso.” La *performance* por tanto centra su experiencia en el cuerpo, su naturaleza y expresión. Las artistas que exploran esta estrategia artística exploran su cuerpo, llevándolo en algunas ocasiones al límite, poniendo el cuerpo en el centro. Hay un componente de verdad experiencial, es el soporte de una idea y tiene carácter efímero.

Por otro lado, el *Happening* como afirma Montijano (2016, p. 42) para diferenciarlo de la *performance* “Aborda la acción desde la imprevisibilidad, normalmente condicionada por los espectadores y suele ser resultado de una acción colectiva”. Se trata de un término empleado por Allan Kaprow, como una consecuencia del *environmental art*.



Colección de citas. Autora (2022) *Performance cuerpos y dibujo*. Fotoensayo compuesto por cuatro citas visuales (Schneemann, 1973-76), (Clark, 1973), (Horn, 1972) y (Abramovic, 1973)

Finalmente, el *Live Art* como creación transdisciplinar es definida por Del Río Almagro (2013 p.427) como “una estrategia de creación cuyos ámbitos constituyentes, y que nosotros entendemos como claves, son: el cuerpo como instrumento de acción, las repercusiones e implicaciones que de ello se derivan en el contexto social y cultural en el que se desarrolla o ubica dicho cuerpo, y el desarrollo, de todo ello, desde una concepción del proceso creativo desde un punto de vista completamente transdisciplinar, incluso más allá de la propia performance a la que consideramos su antecedente.”

El '*Live Art*' es, por tanto un término por su transdisciplinariedad y posición contextual más amplio. Engloba, no solo la acción en sí misma, sino todos los procesos y dispositivos circundantes. Explora la acción artística desde una perspectiva más política y reivindicativa.

Además de las anteriormente citadas y los subgéneros y grupos como *Gutai*, *Fluxus* o, en España *Zaj*, encontramos en la actualidad un subgénero contemporáneo denominado “*performances digitales*” (Vega-Mora 2017, pp. 213) que son aquellas que suceden en el ámbito de las redes sociales. Esta nueva corriente de creación, permite construir acciones artísticas en directo desde nuestras casas. Constituye un nuevo modo de repensar el arte de acción, que permite el acceso, la difusión y la producción a cualquier persona que tenga redes sociales y una cámara. Amplifica sus posibilidades de exposición, concibiendo dichas redes sociales como un museo expandido, con amplitud de posibilidades educativas y artísticas. Nos interesa precisamente porque sus modos de difusión son el eje fundamental de dicha acción.

En la siguiente compaginación, se presenta un mapa conceptual que vincula los diferentes modalidades del arte de acción, así como sus características principales, que nos es de gran utilidad para plantear las estrategias de (re)presentación y difusión con las que se ha trabajado: **foto-performance y video-performance**.



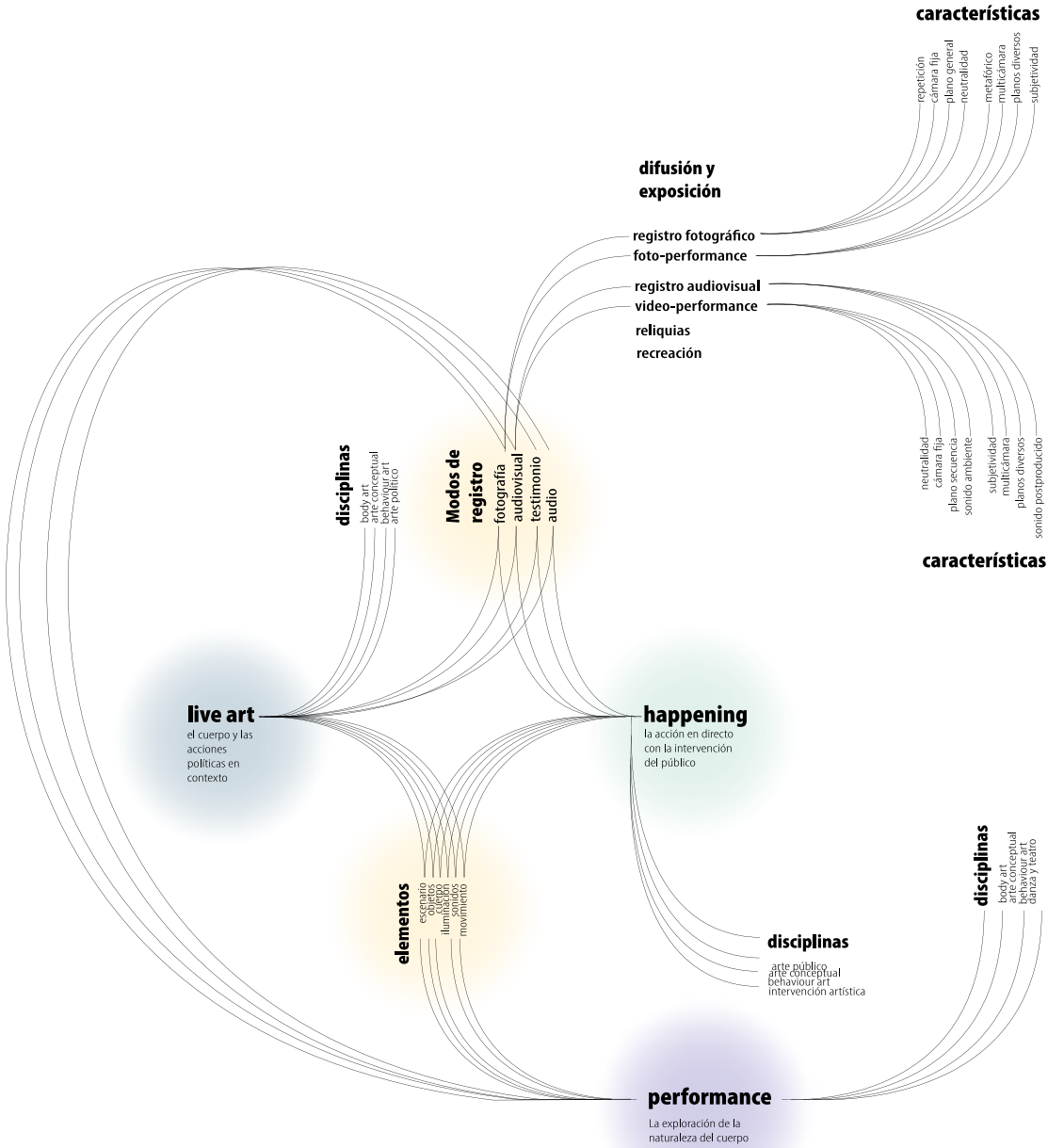
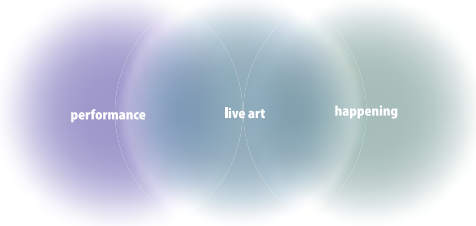
Entiendo estas dos estrategias como parte del proceso *performativo* pero, con la peculiaridad de situar el interés en el mensaje y, por tanto, en la polémica de la “autenticidad” y la reproductibilidad de las acciones performativas.

En nuestro caso, nos interesan estas estrategias que desbordan los conceptos tradicionales de *performance* y abogan por la construcción de nuevos discursos visuales en base a la imagen resultante de las mismas. Podemos (re)construir -como si de un *ready-made* o un *collage* se tratara- nuevas ideas visuales, donde decidimos qué mensaje constituimos derivado de dicha acción, y -como observamos en las siguientes páginas- este hecho ha sido una constante en el arte contemporáneo.

Nos sirve, sobre todo, como herramienta para la construcción de ensayos visuales en la investigación basada en las artes. Los ensayos resultantes de procesos de *foto-performance* y *video-performance*, nos habilitarán para expresar diferentes ideas, mostrar la experiencia visual de cada espectador/a-fotógrafo/a e incluso, incidir en aquellos aspectos de la acción que consideremos oportunos.

En esta capítulo, pondremos por tanto el foco, no tanto en la línea divisoria entre las diferentes modalidades, sino en sus **modos de representación y difusión**, lo cual considero necesario para la permanencia, exposición y visualización de las piezas vinculadas al arte de acción.

Comentario visual. Autora (2022) *Performance local*. Par visual compuesto por dos citas visuales (Benlloch, 1999) y (Albarracín, 2004b)





Resumen visual. Fotografía independiente. Cepeda M. (2015) *Performance A. I.*

5.2. Los medios de (re)presentación en el arte de acción

Las piezas tomadas como ejemplo en la página opuesta, guardan características fundamentales que nos interesan en esta investigación: Situación y contexto en el que la acción es realizada; Los modos en que se registra para su posterior difusión; y el cuerpo como el contenedor de la temática a la que aluden. Nos centraremos en **los modos de difusión** donde encontramos diferentes medios de registro:

- **Registro fotográfico, audiovisual, textual y/o sonoro**, donde la imagen es meramente documental y su intención es la divulgación “objetiva”.
- **Reliquia**: el resultado en formato de objeto de una performance que se convierte en la conclusión visual de la misma.

A estos dos modos de difusión añadiremos uno más clave en la pieza de este capítulo:

- **Fotoensayo-performance / Videoensayo-performance.**
Tipología de registro donde es importante la multiplicidad de puntos de vista. No solo resume el proceso performativo sino que amplía, añade e incluso reflexiona *a posteriori* visualmente sobre la pieza creada construyendo un resultado visual con ideas autónomas del origen de la pieza.

Artistas como Esther Ferrer o Helena Almeida (arriba), y Fina Miralles (abajo derecha), realizan la acción sin público, pensando en la imagen resultado como pieza única. La *performance*, es el medio legitimador de las imágenes, y el resultado está pensado para ser visto en su registro fotográfico. Abajo, encontramos la pieza de Bruce Nauman cuyo modo de registro es audiovisual, donde apreciamos una secuenciación con el mismo tipo de plano, desprovisto del detalle y cuidado de la imagen fotográfica de las anteriores autoras.

Nos interesan los modos de difusión de los actos *performativos*, considero que, el discurso que construimos con el registro que la performance genera, se puede posicionar entre el intento de objetivarla (Nauman) o añadirle una capa de información, incluso ampliar, reconstruir o incluso deconstruir su significado visual y conceptual.



Colección de Citas Visuales. Autora (2022) Registros secuenciados. Fotoensayo compuesto por cuatro citas visuales. Arriba (Ferrer, 1977) ,(Almeida, 1977) abajo (Miralles, 1973) y(Nauman 1967-1968)

Esta cualidad de la **foto-performance** y el **video-performance**, es comparable con discursos textuales a cuando leemos diferentes opiniones sobre una experiencia social colectivizada (manifestación, concierto, situación política), que nos permite ver los distintos puntos de vista y así enriquecer y obviar el discurso único.

En el caso de la **foto-performance** o la **video-performance**, son las y los propios artistas como creadores del discurso visual (página opuesta) o cada espectador/a-fotógrafo/a, los plantean una hipótesis visual sobre aquello en lo que está participando y observando.

Este espectador/a, se detiene en los detalles y aspectos que le interesan y ofrece su punto de vista. Estos puntos de vista planteados conjuntamente establecen códigos equivalentes al ensayo visual o a el *foto-collage*, que nos permite observar e incluso incorporar nuestras vivencias una acción construida en el pasado.

Dentro de los modos tradicionales de registro performativo, la fotografía secuenciada es una de las más características, convirtiéndose en sí misma en una entidad alejada de la *performance*. Las artistas focalizan el interés en el resultado, constituyendo así una serie fotográfica como pieza. Y, aunque el proceso de acción o performativo es crucial en dichas imágenes, su creación gira en torno a la acción fotográfica tanto como la performativa.

La **foto-performance** y la **video-performances** se plantean como un modo de registro de acciones artísticas, donde el medio de difusión se convierte en un elemento legitimador y generador más de la propia pieza.

En los casos de Orlan y Soltau, además, la secuencia concluye con un resultado objetual. Es decir, la **reliquia** que sirve como vestigio de la acción, así como funciona de imagen final en una decisión estética visual donde concluimos la secuencia fotográfica.



Colección de Citas Visuales. Autora (2022) *Registros reliquias*. Fotoensayo compuesto por dos citas visuales y sus dos detalles. Arriba (Orlan, 1974) y, abajo, (Soltau, 1975)

5.3. El cuerpo escrito

Este apartado alude a una de las características formales de la pieza "Lo más profundo es la piel": **el cuerpo como soporte para el texto.**

En este proyecto, fechas señaladas del fallecimiento de personas importantes se inscribían sobre el cuerpo. De manera descontrolada se superponían unas sobre otras, con diferentes tamaños y posiciones creando un conjunto desordenado de información. Sin embargo, este era referido a un sentimiento compartido por el conjunto de personas que participaron: el duelo.

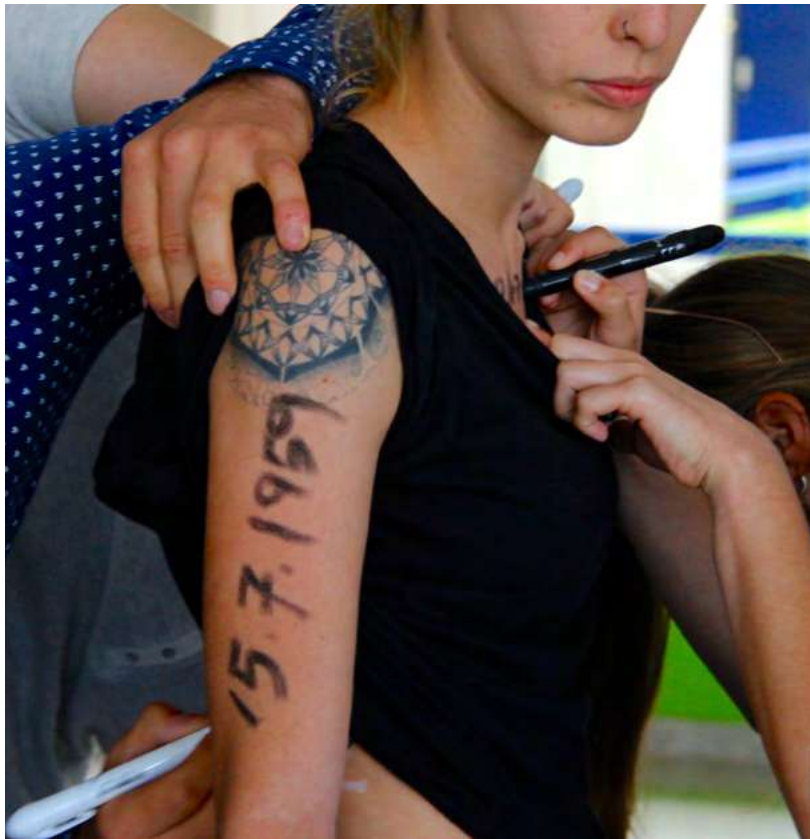
La imagen del cuerpo puede ser empleada como contenedor político o de reivindicación, encontramos en manifestaciones por problemáticas sociales a personas que escriben sobre su cuerpo y lo utilizan como herramienta política.

Numerosos artistas han trabajado el uso del cuerpo como herramienta política, donde inscripciones sobre el mismo sirven como catalizador de ideas y denuncia social.

El texto escrito sobre el cuerpo pretende transmitir un mensaje concreto, está pensado para ser visto. Poner el cuerpo para ser usado como soporte implica una posición con respecto a dicho texto. El aspecto visible del cuerpo contiene unas connotaciones simbólicas, políticas y culturales que hacen que el texto inscrito complemente un significado.

La mayoría de artistas que han trabajado sobre su propio cuerpo -permitiendo que otros escriban o escribiendo ellas mismas- han sido mujeres o personas disidentes, que encuentran en su cuerpo la plataforma reivindicativa con respecto a una situación política de disconformidad.

"Poner el cuerpo" en cualquier situación social y artística, es un acto subversivo, que principalmente las personas disidentes han utilizado, ya que son sus propios cuerpos los que están sometidos a restricciones o hipersexualizados: son los cuerpos cuestionados. Parte de esa idea la necesidad de reivindicar desde una misma.



Resultado visual. Fotografía independiente. Moubachir (2015) *Manos sobre cuerpo.*

En esta colección de citas visuales (derecha), podemos ver diversos gestos de escritura corporal. La fotografía de retrato y autorretrato es la técnica artística principal.

Encontramos piezas fotográficas como la de Jüergenssen, (arriba izquierda) donde se refleja un juego de palabras sobre las diferentes perspectivas y circunstancias socioculturales, utilizando el cuerpo feminizado como vehículo del texto, que subraya los roles de poder y violencias de género en la esfera pública.

Debajo, la pieza “Es-cultura lesbiana” realizada en 1994 por el colectivo LSD, que surge en paralelo al colectivo Radical Gai en los 80/90 en Madrid. Se trata de grupos *queer* reivindicativos que plantean la corporalidad desde la disidencia LGBTIAQ+, mostrando otras posibilidades corporales dentro del sistema cisheteropatriarcal. Esta imagen y otras formaron parte de fanzines y exposiciones siendo polémicas en tanto al exhibicionismo del cuerpo lésbico.

A continuación, artistas como Sirih Neshat (1990), escribe de manera indirecta sobre un cuerpo ya fotografiado (abajo izquierda). Reflexiona sobre la identidad migrante y muestra textos que suponen una crítica social del papel de la mujer en su país.

En la pieza de Zhang Huan (2000) (arriba derecha), ofrece su rostro para que se escriban nombres y proverbios que lo vinculan a su identidad cultura. La foto-*performance* se registra mediante imágenes donde se observa como va cubriendo su rostro hasta que queda completamente tapado.

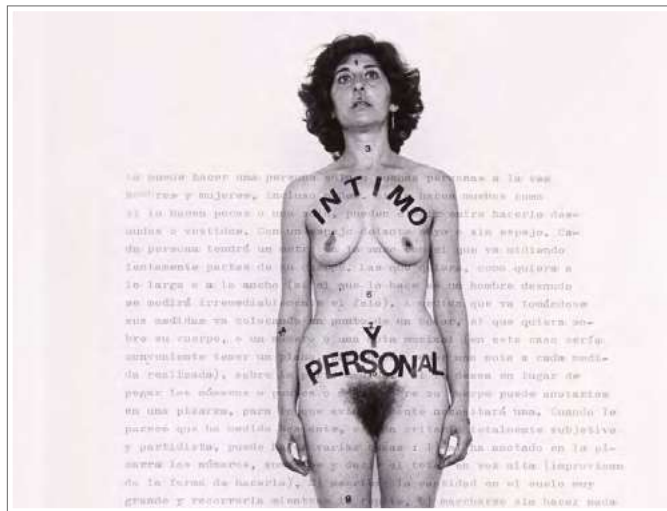
Por último, podemos ver el trabajo de Ketty La Roca (1974), de su serie *You and Me*. La artista utiliza su mano para narrar las situaciones emocionales de dos personas. Una mano y otra se agarran y se mueven en una serie fotográfica.

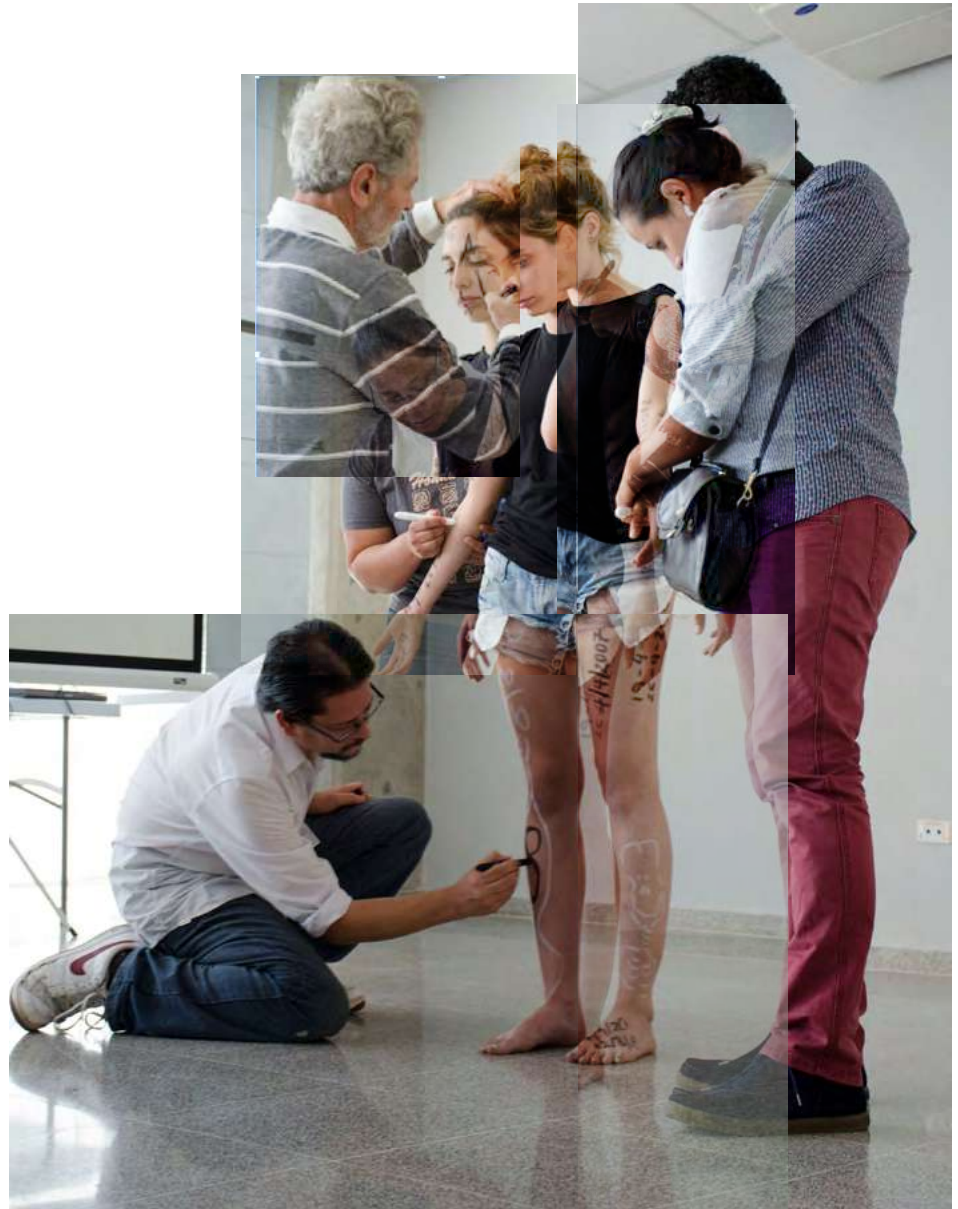
En las próximas páginas, se muestra el ensayo visual en formato de **fotoensayo-performance** de la pieza “Lo más profundo es la piel”, compuesto de dos comentarios visuales, tres resultados visuales y una conclusión visual.



Colección de Citas Visuales. Autora (2022) *Escritos sobre el cuerpo.* Fotoensayo compuesto por cuatro citas visuales. Arriba Jürgenssen, 1975b) ,(Huan, 2000b), centro (LSD, 1994) abajo (Neshat, 1993) y (La Rocca 1974)

5.4. Fotoensayo-performance . Lo más profundo es la piel





Ensayo Visual IV. Autora (2022). *Foto-performance lo más profundo es la piel.*
Hipótesis visual. Autora (2022) *Fechas y cuerpo.* Fotoensayo compuesto por izquierda, una cita visual (Ferrer, 1977) y por un fotocollage compuesto por seis fragmentos fotográficos superpuestos de Moubachir S.(2015), Cepeda M. (2015) y Martínez N.(2015)





Ensayo Visual IV. Autora (2022). Foto-performance *lo más profundo es la piel.*
Comentario visual. Autora (2022) *Doble mirada.* Fotoensayo compuesto por, izquierda, cita visual (Morey, 2006) y, izquierda, par visual compuesto por dos fotografías digitales. Arriba, Peris M. (2015) *Espalda y participantes;* y, Cepeda (2015) *Espalda fechada*





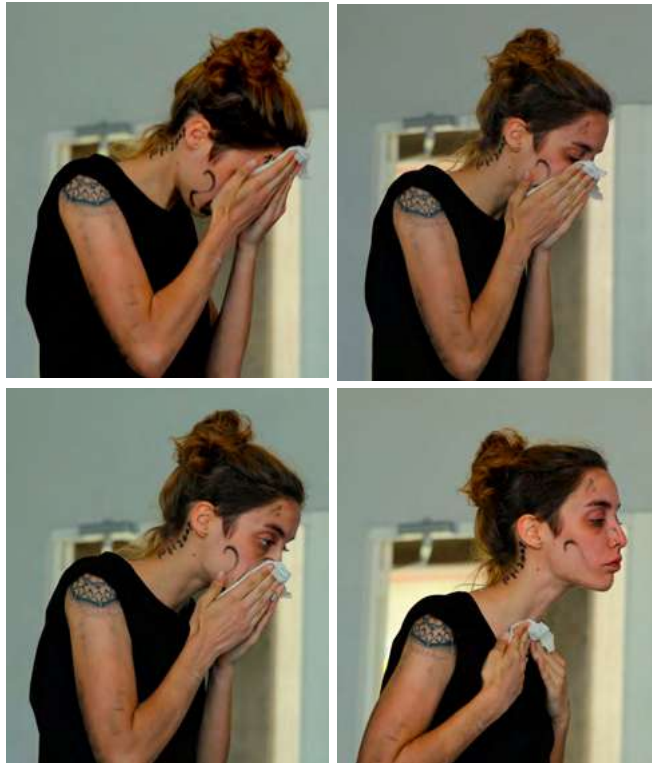
Ensayo Visual IV. Autora (2022). Foto-performance *lo más profundo es la piel.*
Resultado visual I. Autora (2022) *Doble perspectiva.* Par visual compuesto por dos fotografías digitales, izquierda, Cepeda (2015) Detalle mano; y, Cepeda (2015) Espalda y participantes





Resultado visual II. Autora (2022) *Limpieza.* Par visual compuesto por dos fotografías digitales , izquierda Cepeda M.(2015) *Limpieza;* y, Martínez N. (2015) *Detalle Limpieza mano*

Ensayo Visual IV. Autora (2022). Foto-performance *lo más profundo es la piel.*





Ensayo Visual IV. Autora (2022). Foto-performance *lo más profundo es la piel*.
Resultado visual III. Autora (2022) *Secuencia de limpieza corporal*. Fotoensayo compuesto por dos series secuencias de Cepeda M. (2015) *Rostro I, Rostro II, Rostro III y Rostro IV*; derecha, *Limpieza de Brazo I, limpieza de Brazo II, limpieza de Brazo III y Limpieza de Brazo IV*





Ensayo Visual IV. Autora (2022). Foto-performance *lo más profundo es la piel.*
Conclusión visual. Autora (2022) *Reliquias objetuales.* Fotoensayo compuesto por dos fotografías digitales de Cepeda M. (2015) *Toallitas y pies* (izquierda) y, *toallitas detalle* (derecha arriba) y cuatro citas visuales (Morey, 2006), (Orlan, 1974), (Minjuín, 1965) y (Soltau, 1975).

6. Conclusiones

Vislumbramos como desde el cuerpo podemos acercarnos al dolor, cuya exploración parte de lo más íntimo de la memoria heredada, hasta trasladarlo a una práctica colectiva contextual.

Como no puedo hacer de otra manera, no concibo la creación que no sea desde una misma. Todas las piezas continuamente retornan a la autorrepresentación, de manera directa o indirecta. La autorrepresentación no se limita a la imagen fotográfica propia, sino que nos permite explorar aspectos más íntimos de nuestra percepción personal.

Aunque la ambientación colectiva que se crea en la práctica *performativa* no es reproducible, y las sensaciones no se pueden repetir; la necesidad de otorgarle una nueva significación y adentrarnos en todos aquellos momentos creativos dentro de la misma, nos proporcionan detalles visuales. Por ejemplo: una fecha abarcando el rostro, todo el conjunto de personas dibujando simultáneamente, las miradas de las participantes... Estas imágenes no solo son la muestra del registro, sino que nos permiten acceder a otros ámbitos visuales, que como espectadoras secundarias o no participantes de la experiencia, podemos ahora apreciar.

En este caso, la propuesta educativa se construye sobre mi cuerpo. Entendemos los procesos de acción creando la propia performance, contextualizándola en la realidad social y sembrando nuevas posibilidades potenciales para todas aquellas participantes. Desde el *live art* encontramos que todos esos procesos se entienden en sumatoria incluyendo, objetos, acontecimientos y documentación.

Del Río-Almagro (2013, pp. 428) define estos elementos "con una gama más amplia de objetos, imágenes y sonidos que hacen referencia a las objetualizaciones en el *Live Art*: Comisuras (en cuanto que utilizadas en la acción, mostrándose a modo de aperturas al acontecimiento vivido), fisuras (producidas durante o a partir de la acción) y cicatrices (testimonios y documentos)"

Estos elementos, se conectan entre sí para construir una serie de capas superpuestas, que van desde lo individual a lo colectivo, y cuyo contexto es común al de todos los seres humanos: el sentimiento de pérdida como fuente de creatividad.



Conclusión Visual. Autora (2022) *Miradas a una performance.* Fotoensayo compuesto por siete fotografías digitales de Martínez N.(2015) *Performance perfil I* *Performance perfil II* (Izquierda arriba e izquierda centro), Cepeda M.(2015) *Performance Alicia I*, *Performance Alicia II* y *Performance Alicia III*. (Centro arriba, Centro abajo e izquierda) y Moubachir S.(2015) *Detalle Performance Alicia I*, *Detalle Performance Alicia II* y *Detalle Performance Alicia III*(Izquierda abajo y centro y centro abajo)

2 /

El cuerpo abierto

Creaciones artístico-educativas sobre la piel y la herida



Índice del capítulo

1. Introducción
2. Objetivos
3. Enfoque metodológico
4. Propuesta artística I. No hay para la belleza más origen que la herida
 - 4.1. El cuerpo abierto. Marcas, heridas y fluidos
 - 4.2. NBMQH I. Fotoensayo
 - 4.3. NPBMQH II. Videoensayo. Representación secuenciada
5. Propuesta artística II. Pespuntes
 - 5.1. Ángulo agudo I. Fotografías
 - 5.2. Ángulo agudo II. Videoensayo Secuencia 01
 - 5.3. Medias y Piel. Videoensayo
 - 5.4. Escayola y piel. Escultura
6. Propuesta educativa. La memoria de la piel
 - 6.1. Análisis de los resultados
 - 6.2. Catálogo de las piezas con sus textos
7. Conclusiones

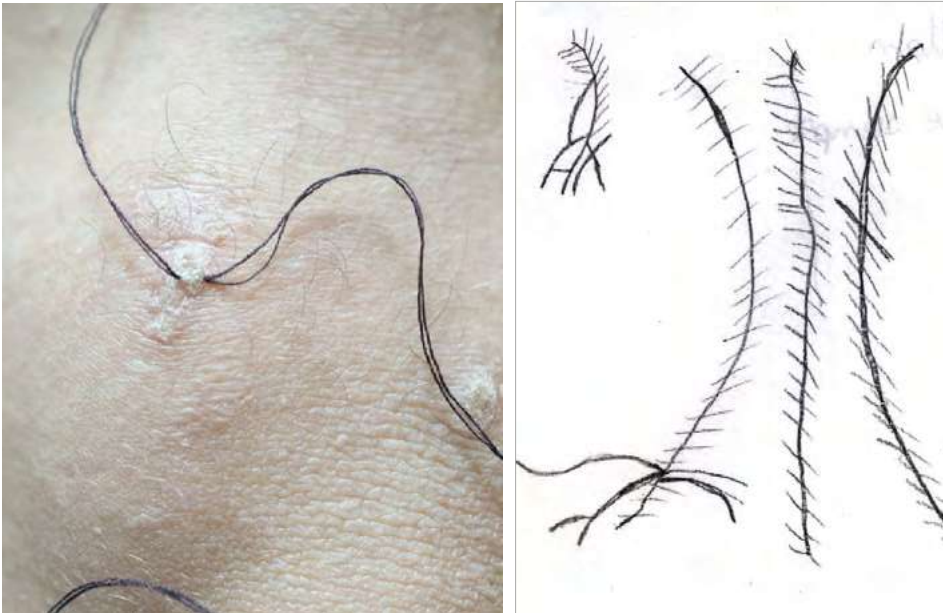
Este capítulo, aborda dos proyectos artísticos y una propuesta educativa, en torno a la herida y las marcas de la piel.

Resumen verbal

1. No hay para la belleza más origen que la herida: presenta los resultados visuales de la exploración con sangre y tinta.

2. Pespuntes: muestra los resultados visuales fotográficos donde la piel funciona como soporte de elementos cosidos

3. La memoria de la piel: muestra la exploración visual del alumnado. Se desarrolla una propuesta autobiográfica, donde representan fragmentos de sí mismos con un componente narrativo.



Resumen Visual

Resumen visual. Autora (2022) *Costuras*. Par visual compuesto por, izquierda, Arias-Camisón A, y Varela M. (2017) *Cosido detalle* /; y derecha, Alumnado Santa Teresa (2015) *Marca I*, lápiz grafito sobre papel 21x14,8cm.

1. Introducción

Este capítulo es el resultado de tres proyectos en torno a la piel y sus marcas. En él se muestran diferentes piezas artístico educativa que abordan la herida como un elemento simbólico, y las huellas que deja el cuerpo como recurso creativo y compositivo.

El primer proyecto, **No hay para la belleza más origen que la herida**, se caracteriza por el empleo de la sangre y la herida como estrategia visual y las metáforas generadas.

La segunda parte, titulada **Pespuntes**, establece vínculo entre la costura, como un recurso tradicionalmente femenino, y con el cuerpo. Está constituido por un conjunto de piezas que se muestran a través de fotografías y videoensayos donde se crean composiciones con la piel, hilo y aguja.

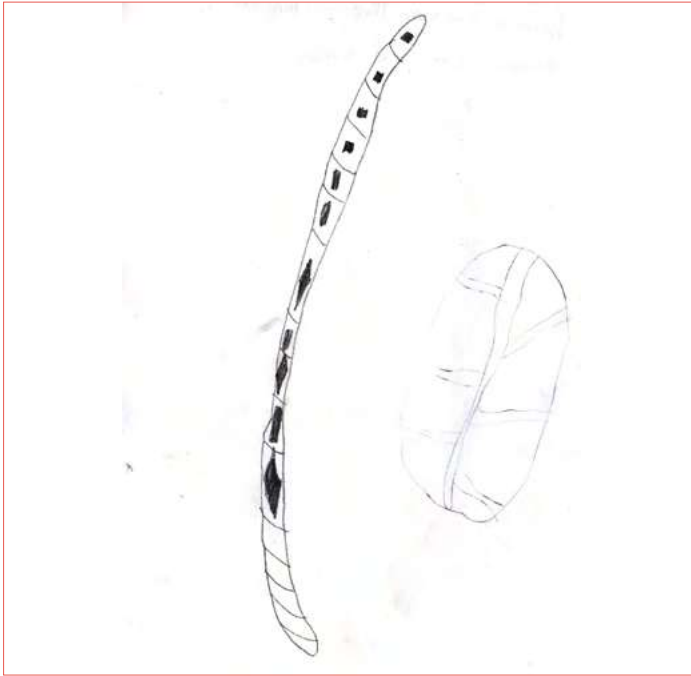
El tercer apartado, es una propuesta educativa titulada **La memoria de la piel**, donde el alumnado trabajó sobre el tema de su piel como elemento capaz de narrar el paso del tiempo, contando historias mediante su observación detallada. Es una propuesta autobiográfica, cuyo resultado son dibujos que hemos organizado por bloques temáticos, donde podemos observar las posibilidades creativas de la interacción entre la narración y la creación visual.

2. Objetivos

En este capítulo nos planteamos varios objetivos que atienden, por un lado a nuestras necesidades pedagógicas -estos son los objetivos didácticos-, y por otro lado, a nuestro esfuerzo por generar un discurso investigador coherente basados en los resultados personales y docentes. Los objetivos didácticos son:

OD1. Desarrollar la capacidad de observación y representación de una misma.

OD2. Utilizar recursos autobiográficos para la creación artística.



OD3. Generar imágenes abstractas, figurativas y simbólicas partiendo del dibujo del natural y la realidad de lo corporal, para alejarnos así de las representaciones tradicionales del cuerpo.

Por otro lado, a nivel investigador se pretende construir una serie de comparativas visuales con artistas de referencia, así como entender las distintas estrategias creativas en torno a la herida. Por tanto, se plantea el siguiente objetivo de investigación:

OI 1. Construir un discurso visual colectivo categorizando las tipologías de dibujos obtenidos en función del contenido visual.

OI 2. Realizar un análisis comparativo-visual con piezas de artistas contemporáneos y del alumnado.

Resumen visual. Autora (2022) *Costuras*. Par visual compuesto por, izquierda, Arias-Camisón A. y Varela M. (2017) *Cosido detalle I*; y derecha, Alumnado Santa Teresa (2015) *Marca blanco y negro F*, lápiz grafito sobre papel 21x14,8cm.

3. Enfoque metodológico

Estos proyectos se plantean desde diversos enfoques metodológicos. Las propuestas artísticas **No hay para la belleza más origen que la herida** y **Pespuntes** se encauzan dentro de la Investigación Artística Basada en las Artes Visuales.

La Investigación Basada en las Artes Visuales (IBAV), nos permite generar un diálogo visual entre referentes artísticos contemporáneos y las piezas creadas, que nos invita a entender nuestras propios procesos visuales desde las analogías con otros autores. Como Barone y Eisner afirman (2012):

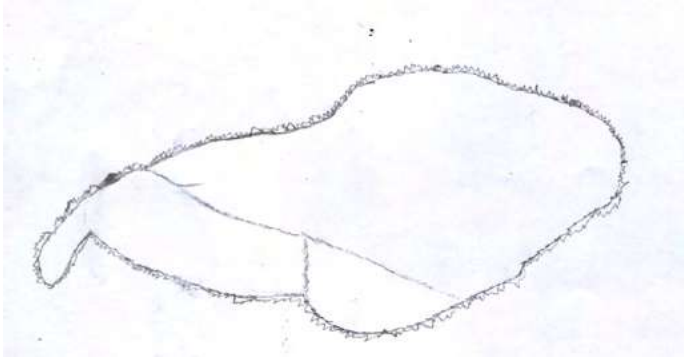
Una de las verdades axiomáticas de la psicología cognitiva es que el marco de referencia con el que se observa el mundo determina lo que se aprende de él. La investigación basada en el arte es un enfoque de la investigación que explota las capacidades expresivas de la vida para captar las cualidades que influyen en lo que sabemos y en cómo vivimos. (Barone y Eisner 2012 p.5-6)

Por su lado, las propuestas artísticas tienen una dimensión a/r/tográfica, ya que los procesos artísticos se corresponden los procesos educativos pudiendo así complementar las aproximaciones visuales individuales.

Durante el proyecto educativo titulado **La memoria de la piel** cabe destacar la potencialidad de las historias biográficas como motor creativo. Cada alumna/o es protagonista de su historia y a la vez encuentra resonancias en las del resto.

Marian López Cao (2017, pp.17) reformula el término biografía situada dentro del ámbito artístico educativo y afirma "Así, pues " las biografías situadas" adoptando el término de Dona Haraway (1995) nos proporcionaban el momento educativo para narrar, reflexionar, ejercitar la crítica y comprender las discriminaciones y subalteridades que, en un momento dado, habían incidido en la vida de una u otro creador, y como este había optado."

Y continúa "La acción reflexiva creadora aporta todo el potencial que niños y niñas llevan dentro: en el objeto, el baile, el drama, la pintura... Confluyen las reflexiones personales,colectivas y la pasión inconsciente que cada uno trae." (López Cao 2017, pp.17)



La marca, se convierte en un contenedor de vivencias visuales. Un relato de cada estudiante que reflexiona sobre sí mismo/a. Lo visual y lo narrativo se funden para construir una aproximación biográfica.

Durante el proceso investigador, he combinado las imágenes entre sí para dar cuenta de como los relatos vitales, al ser comparados, nos muestra su potencialidad empática. Podemos encontrar diferencias y similitudes entre imágenes de diversas personas, construyendo discursos visuales colectivos en los que podemos vernos reflejadas.

Resumen visual. Autora (2022) *Costuras*. Par visual compuesto por, izquierda, Arias-Camisón A. y Varela M. (2017) *Cosido detalle I*; y derecha, Alumnado Santa Teresa (2015) *Marca redondeada B*, lápiz grafito sobre papel 21x14,8cm.

4. Propuesta artística I. No hay para la belleza más origen que la herida

Es un proyecto artístico creado colectivamente junto a A. Coca Hernández en el marco de la asignatura de Dibujo Experimental. Está compuesto por dos piezas: un díptico y un videoensayo. He abordado la dualidad entre lo que entra y sale del cuerpo, utilizando la sangre y la tinta como metáfora.

La primera pieza, **“No hay para la belleza más origen que la herida I (NPBMH I)”** se centra en la construcción de paralelismos visuales sobre dos cuadros compuestos por varios portaobjetos con fluidos; uno de los cuadros contiene sangre y el otro tinta china negra. Estas composiciones, permiten que la mirada puede recorrer cada uno de los portaobjetos de manera individual, como elementos aislados. Desde una perspectiva más global, como un macrocosmos en el que diminutos mundos conviven y se confrontan.

El resultado se muestra en una serie de dibujos abstractos realizados con tinta y sangre, en los que se experimenta con los efectos de estos elementos sobre el cristal y su comparativa visual, en forma y color.

La segunda pieza, el videoensayo **“No hay para la belleza más origen que la herida II (NPBMH II)”** alude a las emociones, tirantezas e interconexiones propias de la creación colectiva y de la relación de pareja en el ámbito artístico.

Utilizamos el paralelismo entre el negro y rojo como metáfora de la dualidad, la doble composición separada con un nexo común nos permite mostrar el conjunto y a su vez la individualidad.

Ya se trate del cuerpo del otro o del mío propio, no dispongo de ningún otro medio de conocer el cuerpo humano más que el de vivirlo, eso es, recogerlo por mi cuenta como el drama que lo atraviesa y confundirme con él. (Merleau Ponty, 1994, pp. 215)

El trabajo evoca el paso juntas por la institución universitaria, formalizándose como un cierre de etapa, una despedida y homenaje a nuestras vivencias a través de lo artístico y lo emocional.



Resumen visual. Autora (2022) *Proceso rojo*. Tríptico vertical. Compuesto por tres capturas de pantalla del Videoensayo NPB-MH II. Arias-Camisón A. y Coca H. (2015) *NPBMH II*

4.1. El cuerpo abierto. Marcas, heridas y fluidos

En este proyecto existen tres cualidades creativas principales:

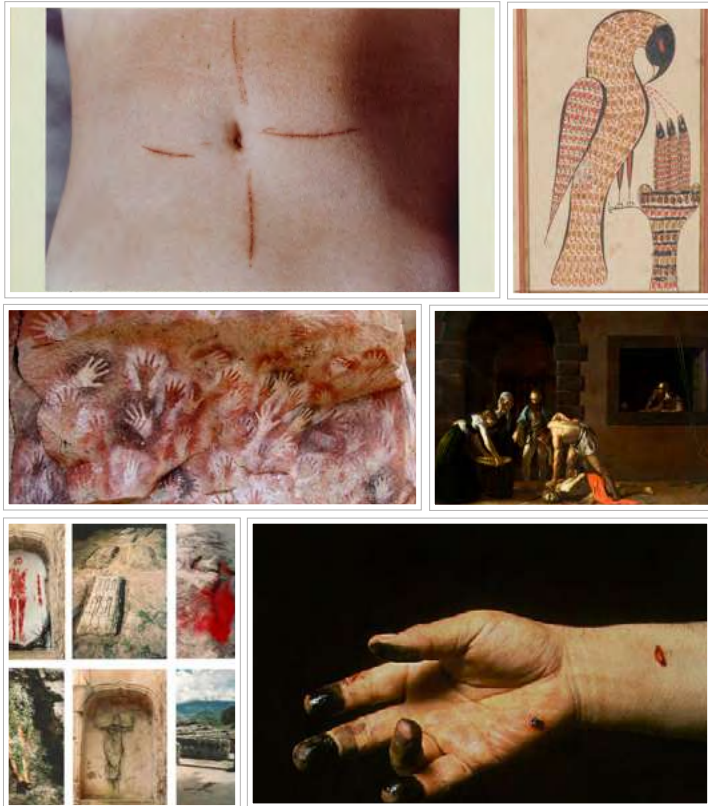
- 1) La sangre y la herida como elemento simbólico.
- 2) La huella del cuerpo sobre una superficie.
- 3) Las relaciones afectivas en la creación artística.

Podemos encontrar ejemplos de **representación simbólica de sangre** y la herida como elemento creativo, a lo largo de la Historia del Arte en numerosas representaciones visuales. Desde el arte rupestre ha habido una intencionalidad por dejar testimonio y marca del cuerpo, por ejemplo, con el uso del color rojo, así como la huella del cuerpo con representaciones de negativos de manos sobre la piedra (fila 2, izquierda). Aparece también, de una manera muy constante, en las obras de carácter religioso cristiano, por ejemplo en la representación de las crucifixiones o la vida de los mártires (fila 2, derecha) .

En el arte contemporáneo, encontramos una gran cantidad de referentes que utilizan la sangre, **la herida y su representación sobre una superficie**. La mayoría de estos referentes hacen alusión al dolor de una manera explícita donde se usa la sangre propia (Gina Pane y Andrés Serrano), la ajena (Margolles). Encontrando dos líneas creativas principales; por un lado, artistas feministas como Ana Mendieta, Gina Pane, Jenkins o Genesis P'Orridge que reflexionan sobre el cuerpo de la mujer y de la disidencia; y por otro lado, artistas que exploran la violencia social de contextos concretos, como la obra de Teresa Margolles que plantea una crítica a las muertes derivadas del narcotráfico en Colombia .

La tercera característica de esta obra es el trabajo en pareja, **la relación sentimental y artística**, esta representación de lo emocional ha sido trabajada por numerosos artistas. Podemos encontrar a equipos de trabajo como Gilbert and George que se autorrepresentan desde el humor; o las *performances* de Marina y Ulay que abordan las tensiones en las relaciones afectivas desde la performance explorando los límites del dolor y la violencia; o la representación de las relaciones LGBTIAQ+ de Cabello y Carceller.

En este catálogo de imágenes encontramos la herida autoinflingida en la obra de Gina Pane (arriba izquierda); la figura del Pelicano representación simbólica de Dios en el arte cristiano provocándose el sangrado para alimentar a sus crías, como metáfora de la eucaristía; la cueva de las manos, donde se evidencia la marca corporal; seguido de la decapitación de San Sebastián de Caravaggio mostrando su herida sangrante; la huella del cuerpo de Ana Mendieta con la representación simbólica del rojo; y, finalmente la obra de Andrés Serrano aludiendo a la morgue.



Las piezas que componen el proyecto **No hay para la belleza más origen que la herida** se muestran en las páginas siguientes, a través de diferentes tipos de grupos de imágenes:

1- **NPBMH I** - Fotoensayo de la pieza de tinta y sangre.

2- **NPBMH II** - Secuenciación narrativa de fotogramas para la muestra de la pieza audiovisual y su comentario visual con sus respectivos referentes.

Hipótesis visual. Autora (2022) *Sangre, huella y heridas*. Catálogo de citas. Compuesto por seis citas visuales, de izquierda a derecha (Pane, 1974), (Kulp, 1810), (Anónimo, 9500 aC), (Caravaggio, 1608), (Mendieta, 1973-77) y (Serrano, 1992)

4.2. NBMQH I. Fotoensayo





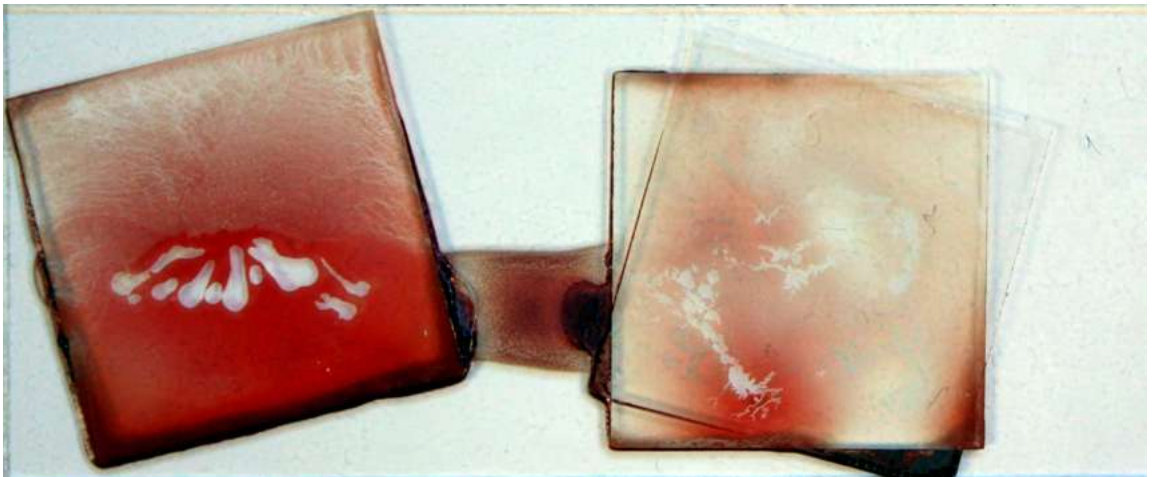
Resultado visual I. Autora (2022) *Proceso rojo II*. Tríptico horizontal. Compuesto por tres fotografías de Autora y Coca H.(2015) Izquierda, *Portaobjetos*; centro, *Detalle Sangre I*; Derecha, *Detalle Sangre II*



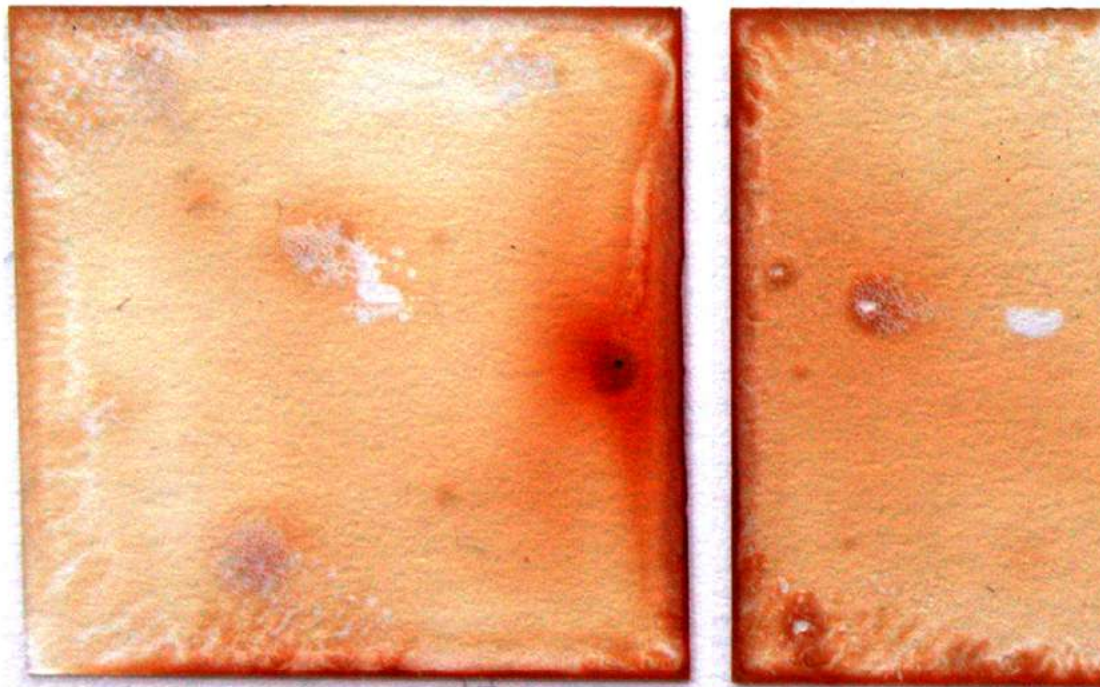


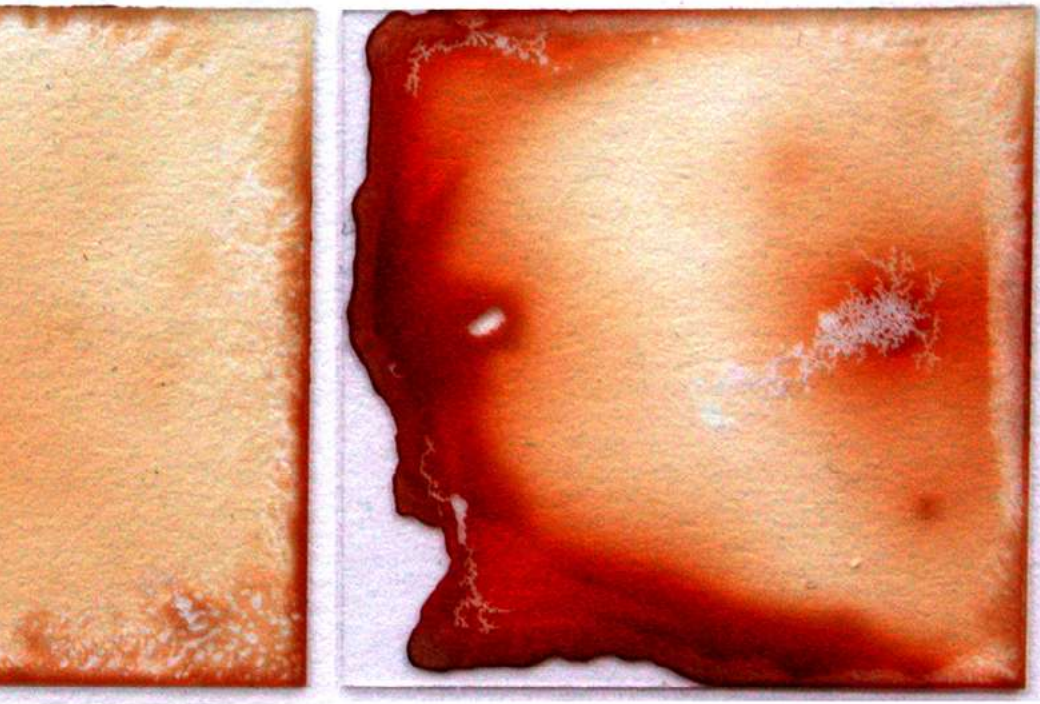
Ensayo Visual I. Autora (2022) *No Hay para la belleza más origen que la herida*
Resultado visual II. Autora (2022) *Proceso rojo III.* Par visual compuesto por dos fotografías de Autora y Coca H.(2015) Izquierda, *Detalles Rojos*, derecha, *Portaobjetos II*



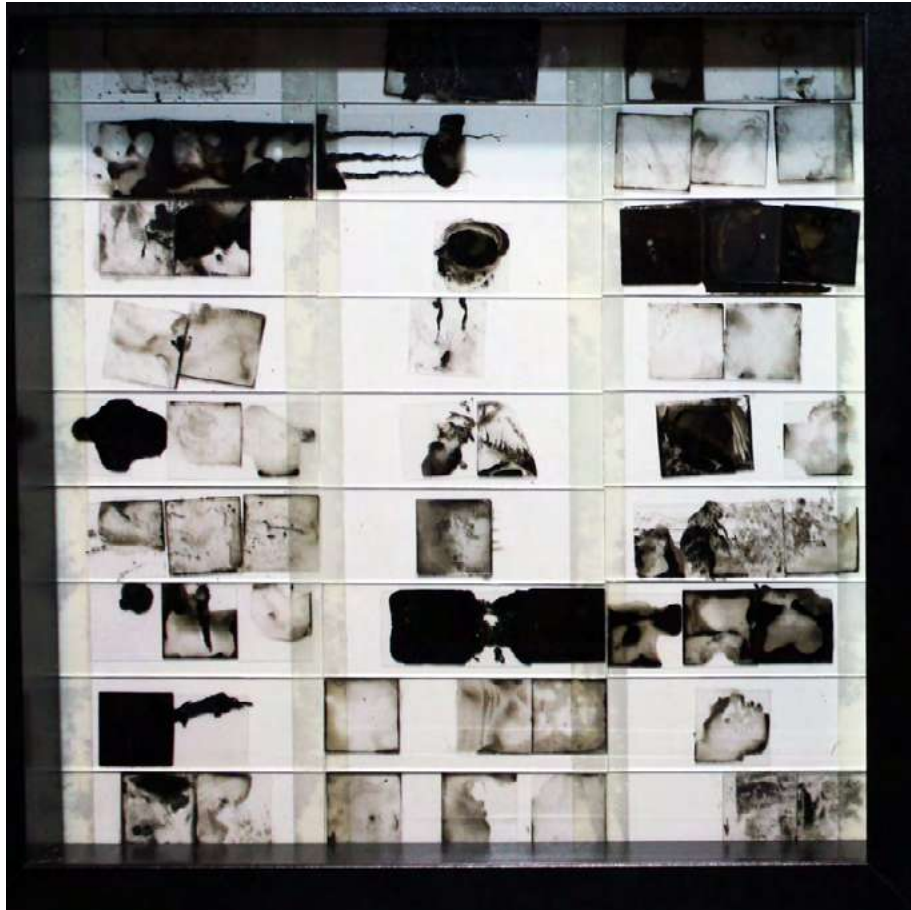


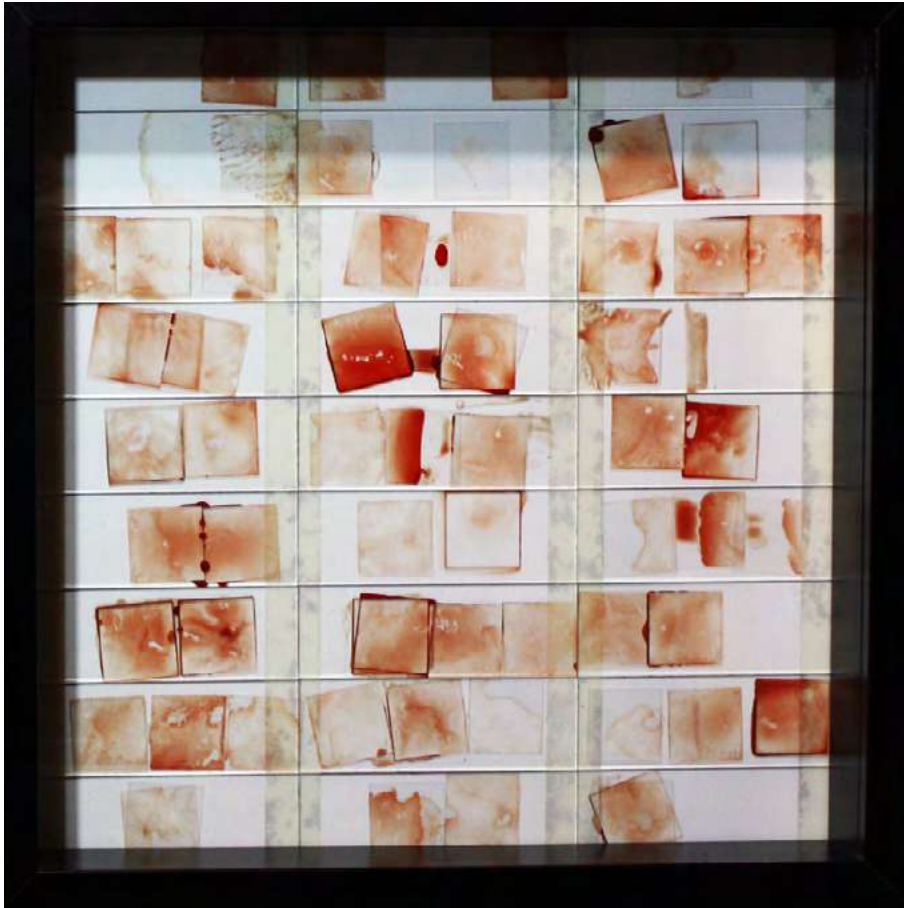
Ensayo Visual I. Autora (2022) *No hay para la belleza más origen que la herida*
Resultado visual III. Autora (2022) *Detalles en tinta y sangre.* Par visual compuesto por dos fotografías de Autora y Coca H.(2015) Izquierda, Portaobjetos Tinta I; derecha, Portaobjetos Sangre I





Ensayo Visual I. Autora (2022) *No Hay para la belleza más origen que la herida*
Resultado visual IV. Autora y Coca H. (2015) *Portaobjetos y Sangre II*. Fotografía independiente.

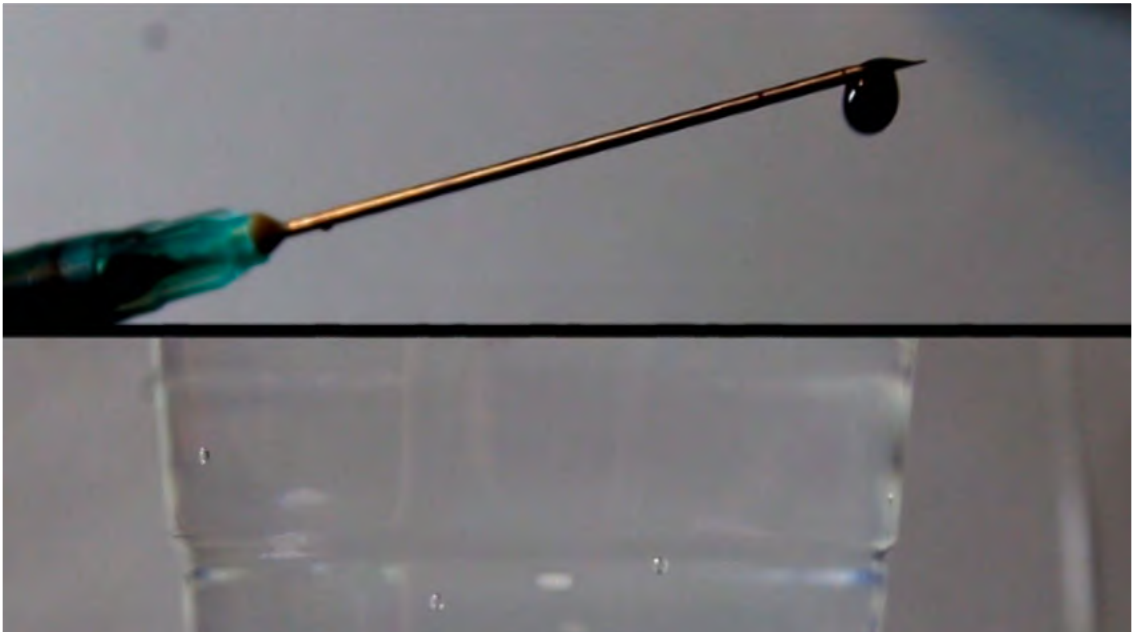




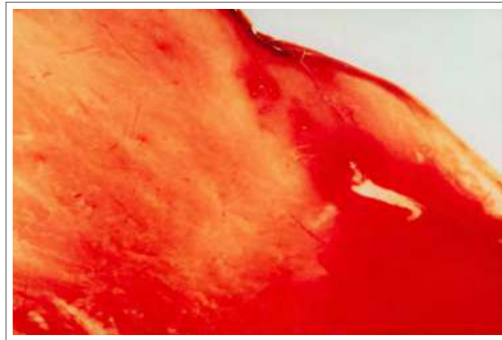
Ensayo Visual I. Autora (2022) *No Hay para la belleza más origen que la herida*
Resultado visual V. Autora (2022) *No hay para la belleza más origen que la herida.* Par visual compuesto por dos fotografías de Autora y Coca H.(2015) Izquierda, *Pieza tinta*; derecha, *Pieza sangre*

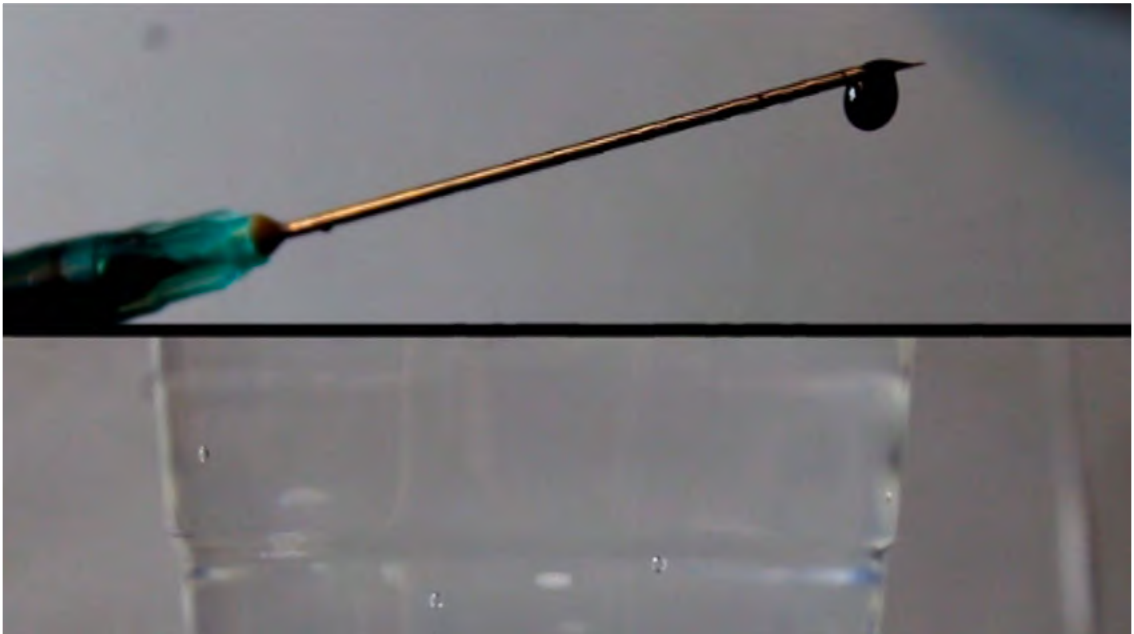
4.3. NPBMQH II. Videoensayo. Representación secuenciada



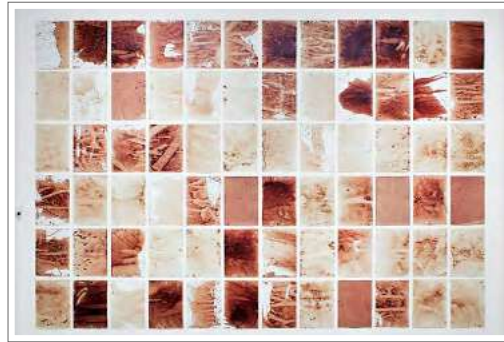


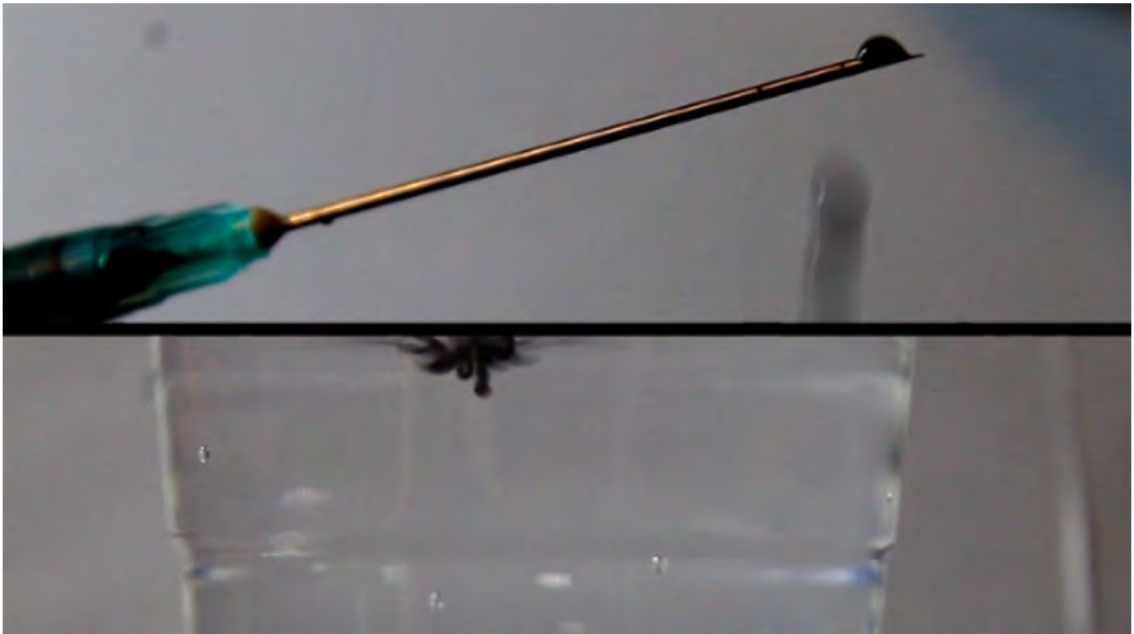
Ensayo Visual II - Videoensayo Secuenciado. Autora (2022) *No hay para la Belleza más origen que la Herida 2.*
Comentario visual. Autora (2022). *Comparación sangre I.* Compuesto por Izquierda, cita visual (Shigara, 1964) y Fotograma de videoensayo de Autora y Coca H (2015) *Frame 1. NPBMH II. 00' 05"*



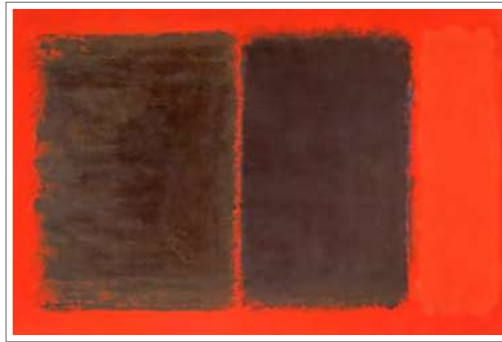


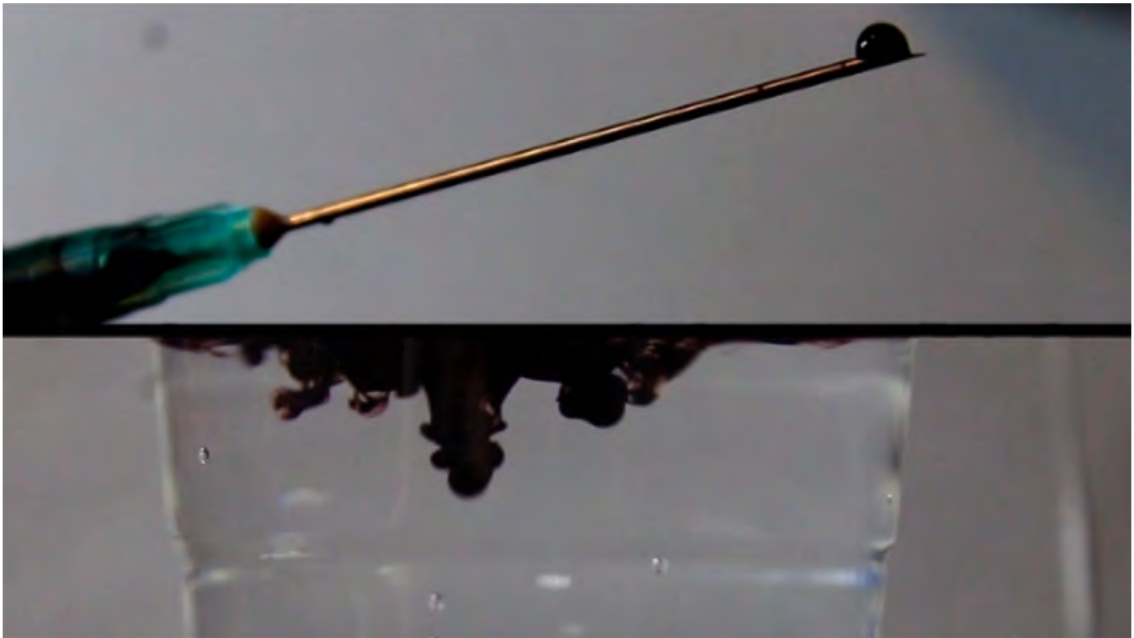
Ensayo Visual II - Videoensayo Secuenciado. Autora (2022) *No hay para la Belleza más origen que la Herida 2.*
Comentario visual. Autora (2022). *Comparación sangre II.* Compuesto por Izquierda, cita visual (Serrano, 1990); y Fotograma de videoensayo de Autora y Coca H (2015) *Frame 2. NPBMH II. 00' 11"*



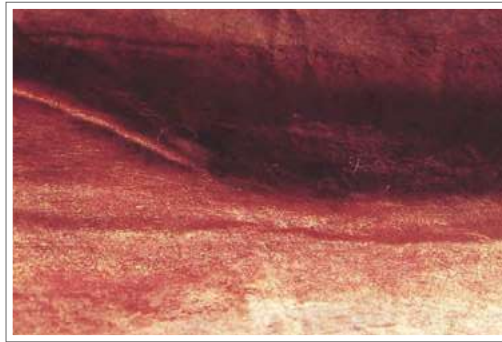


Ensayo Visual II - Videoensayo Secuenciado. Autora (2022) *No hay para la Belleza más origen que la Herida 2.*
Comentario visual. Autora (2022). *Comparación sangre III.* Compuesto por Izquierda, cita visual (Margolles, 2004); y Fotograma de videoensayo de Autora y Coca H (2015) *Frame 3. NPBMH II. 00' 14"*





Ensayo Visual II - Videoensayo Secuenciado. Autora (2022) *No hay para la Belleza más origen que la Herida 2.*
Comentario visual. Autora (2022). *Comparación sangre IV.* Compuesto por Izquierda, cita visual (Rothko, 1957); y Fotograma de videoensayo de Autora y Coca H (2015) *Frame 4. NPBMH II. 00' 18"*





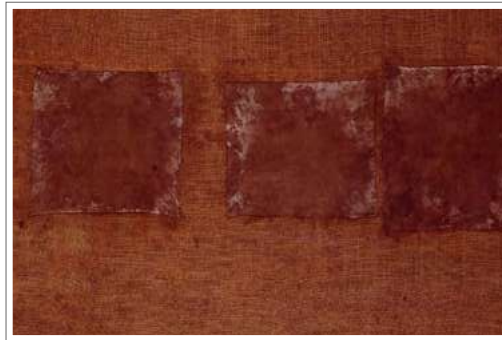
Ensayo Visual II - Videoensayo Secuenciado. Autora (2022) *No hay para la Belleza más origen que la Herida 2.*
Comentario visual. Autora (2022). *Comparación sangre V.* Compuesto por Izquierda, cita visual (Serrano, 1992).y Fotograma de videoensayo de Autora y Coca H (2015) *Frame 5. NPBMH II. 00' 23"*

El cuerpo abierto





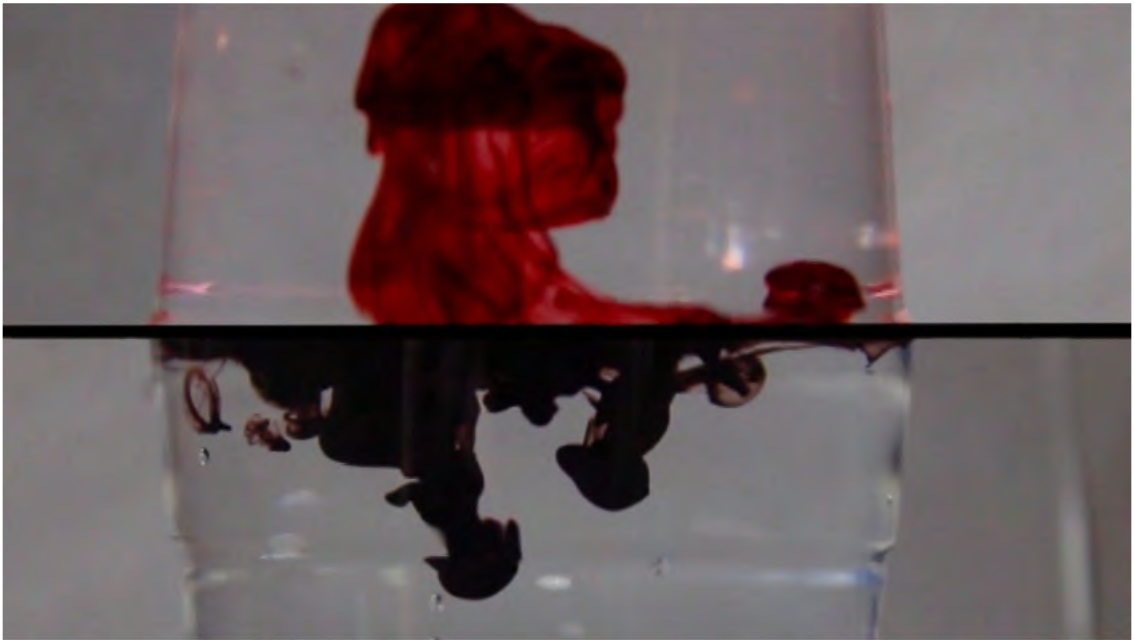
Ensayo Visual II - Videoensayo Secuenciado. Autora (2022) *No hay para la Belleza más origen que la Herida 2.*
Comentario visual. Autora (2022). *Comparación sangre VI.* Compuesto por Izquierda, cita visual (Serrano, 1990); y Fotograma de videoensayo de Autora y Coca H (2015) *Frame 6. NPBMH II, 00' 27"*





Ensayo Visual II - Videoensayo Secuenciado. Autora (2022) *No hay para la Belleza más origen que la Herida 2.*
Comentario visual. Autora (2022). *Comparación sangre VII.* Compuesto por Izquierda, cita visual (Nistch, 1962); y Fotograma de videoensayo de Autora y Coca H (2015) *Frame 7. NPBMH II, 00'32"*





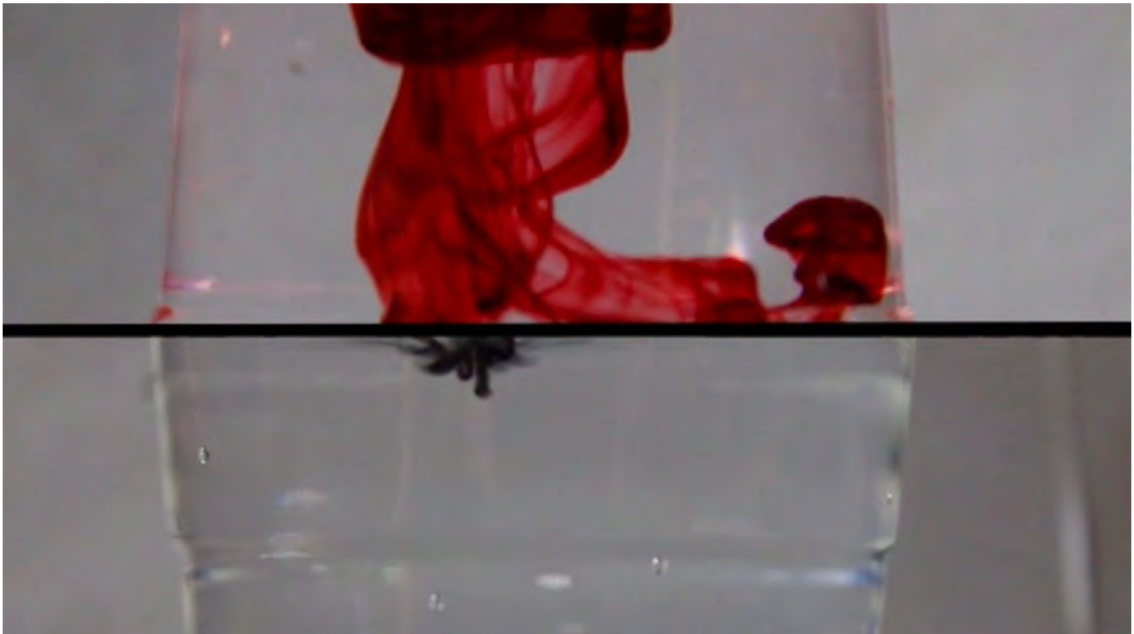
Ensayo Visual II - Videoensayo Secuenciado. Autora (2022) *No hay para la Belleza más origen que la Herida 2.*
Comentario visual. Autora (2022). *Comparación sangre VIII.* Compuesto por Izquierda, cita visual (Bacon, 1988); y Fotograma de videoensayo de Autora y Coca H (2015) *Frame 8. NPBMH II. 00'37"*





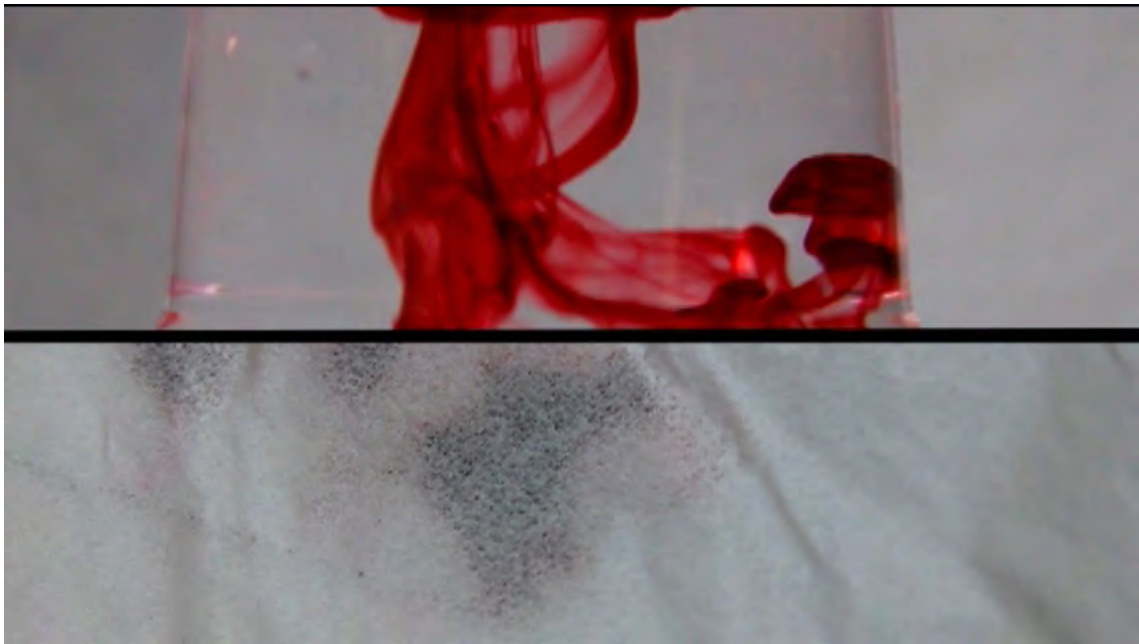
Ensayo Visual II - Videoensayo Secuenciado. Autora (2022) *No hay para la Belleza más origen que la Herida 2*.
Comentario visual. Autora (2022). *Comparación sangre IX*. Compuesto por Izquierda, cita visual (Nitsch, 1963); y Fotograma de videoensayo de
Autora y Coca H (2015) *Frame 9. NPBMH II. 00'40"*



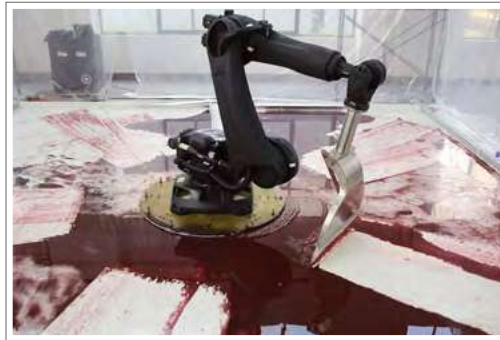


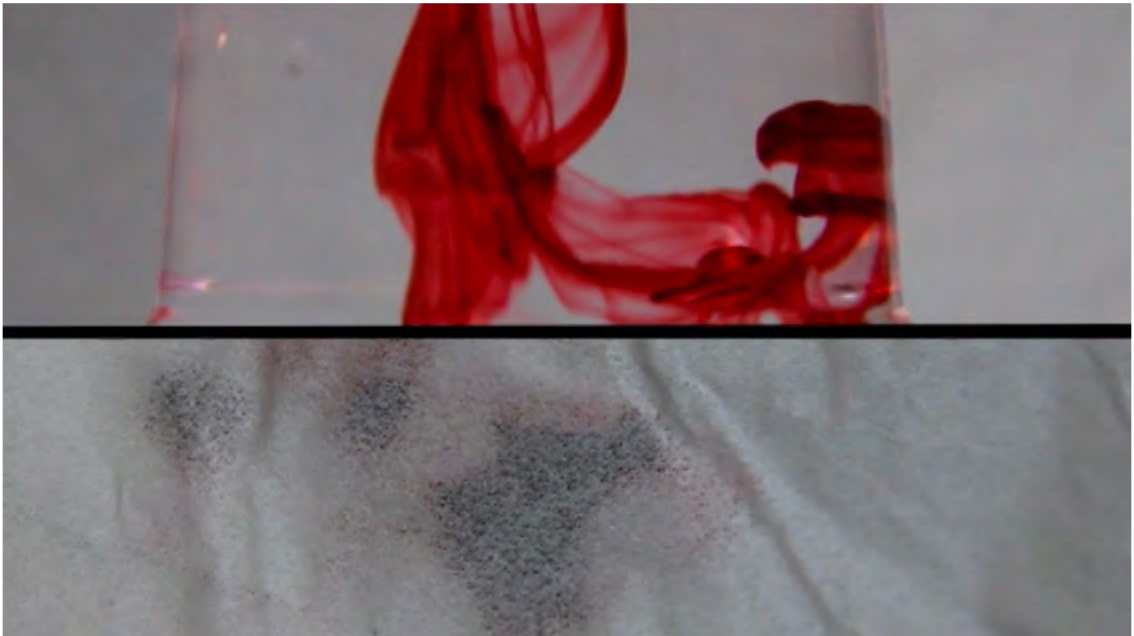
Ensayo Visual II - Videoensayo Secuenciado. Autora (2022) *No hay para la Belleza más origen que la Herida 2.*
Comentario visual. Autora (2022). *Comparación sangre X.* Compuesto por Izquierda, cita visual (Margolles, 2016). y Fotograma de videoensayo de Autora y Coca H (2015) *Frame 10. NPBMH II, 00'45"*





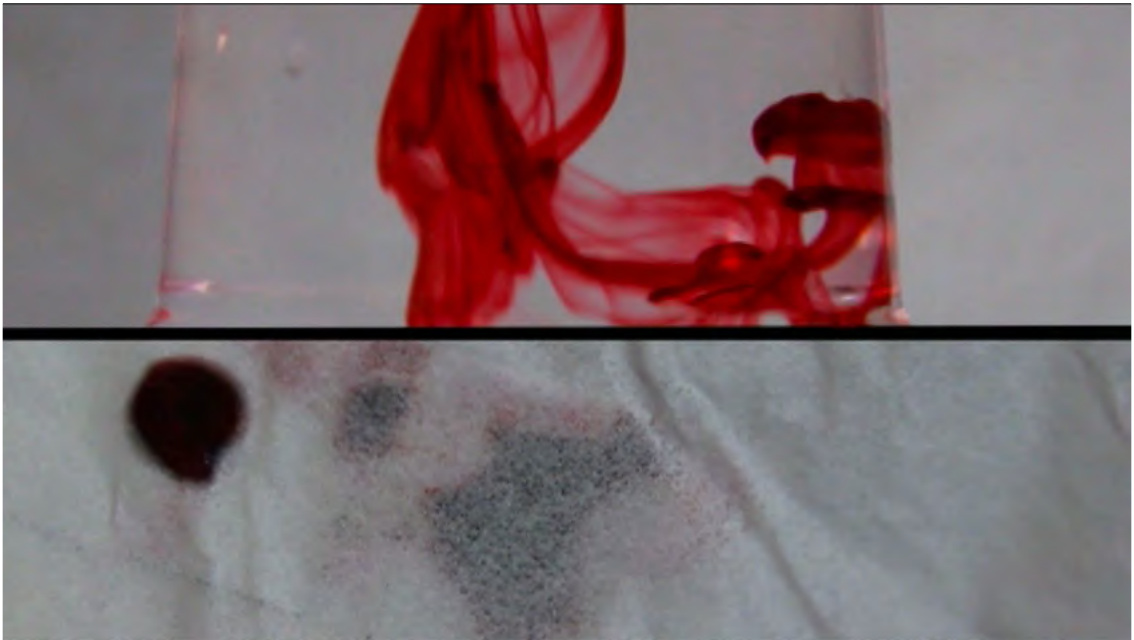
Ensayo Visual II - Videoensayo Secuenciado. Autora (2022) *No hay para la Belleza más origen que la Herida 2.*
Comentario visual. Autora (2022). *Comparación sangre XI.* Compuesto por Izquierda, cita visual (Jenkins, 2013); y Fotograma de videoensayo de Autora y Coca H (2015) *Frame 11. NPBMH II, 00'51"*





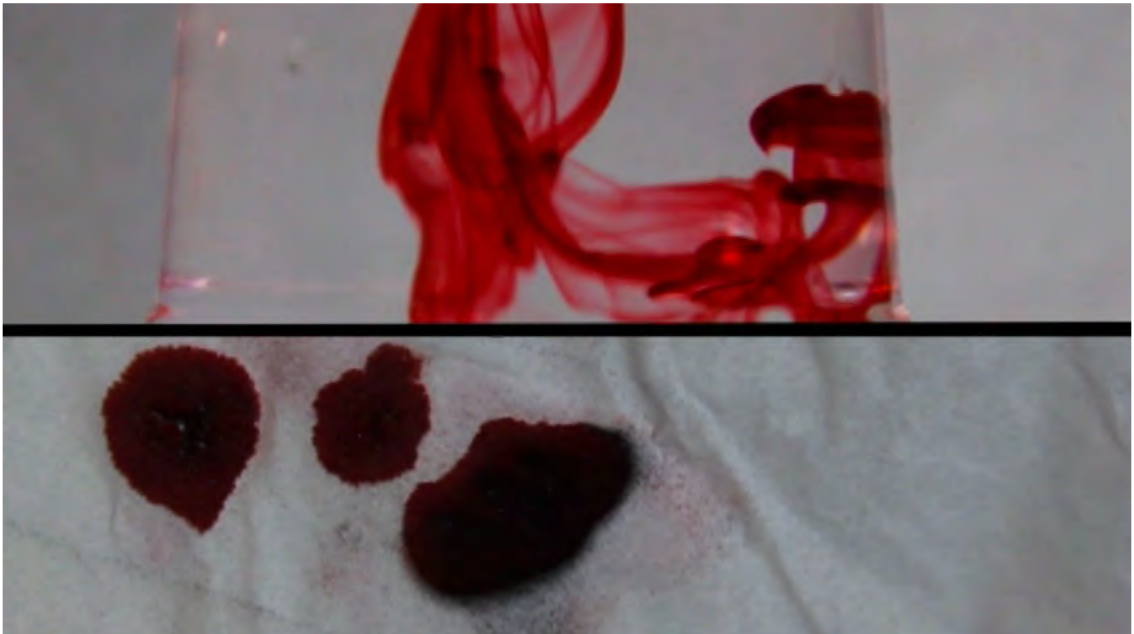
Ensayo Visual II - Videoensayo Secuenciado. Autora (2022) *No hay para la Belleza más origen que la Herida 2.*
Comentario visual. Autora (2022). *Comparación sangre XII.* Compuesto por Izquierda, cita visual (Sun Yuan & Peng Yu, 2016); y Fotograma de videoensayo de Autora y Coca H (2015) *Frame 12. NPBMH II. 00'58"*





Ensayo Visual II - Videoensayo Secuenciado. Autora (2022) *No hay para la Belleza más origen que la Herida 2.*
Comentario visual. Autora (2022). *Comparación sangre XIII.* Compuesto por Izquierda, cita visual (Varejão, 2003); y Fotograma de videoensayo de Autora y Coca H (2015) *Frame 13. NPBMH II. 01'02"*





Ensayo Visual II - Videoensayo Secuenciado. Autora (2022) *No hay para la Belleza más origen que la Herida 2.*
Comentario visual. Autora (2022). *Comparación sangre XIV.* Compuesto por Izquierda, cita visual (P-Orridge, 1975); y Fotograma de videoensayo de Autora y Coca H (2015) *Frame 14. NPBMH II. 01'07"*





Ensayo Visual II - Videoensayo Secuenciado. Autora (2022) *No hay para la Belleza más origen que la Herida 2.*
Comentario visual. Autora (2022). *Comparación sangre XV.* Compuesto por Izquierda, cita visual (Mendieta, 1973); y Fotograma de videoensayo de Autora y Coca H (2015) *Frame 15. NPBMH II, 01'09"*

El cuerpo abierto





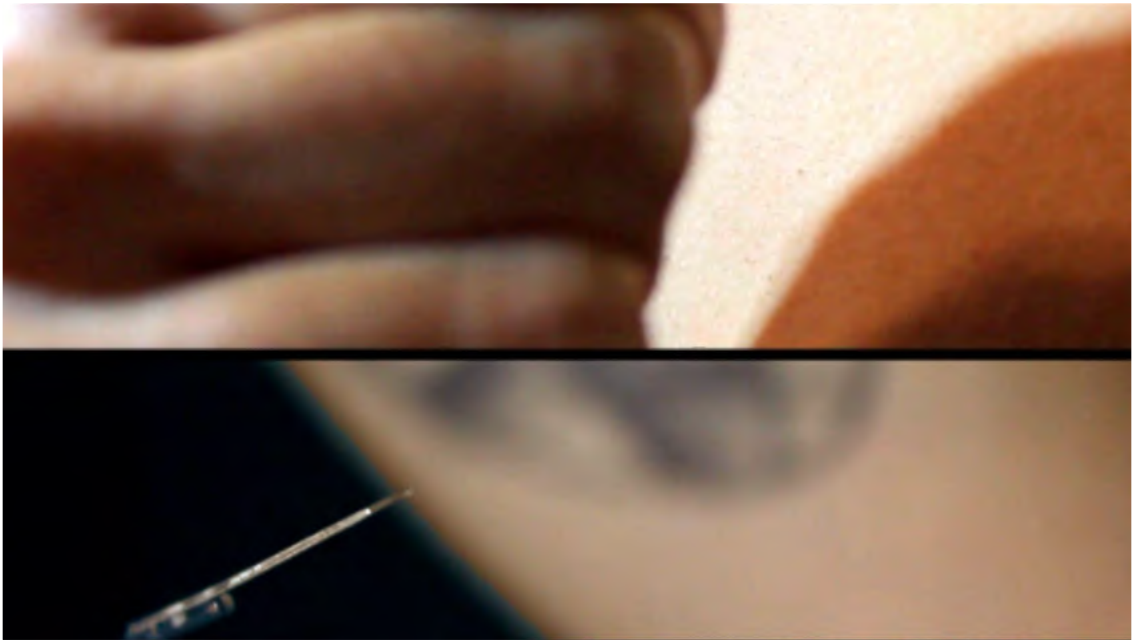
Ensayo Visual II - Videoensayo Secuenciado. Autora (2022) *No hay para la Belleza más origen que la Herida 2.*
Comentario visual. Autora (2022). *Comparación sangre XVI.* Compuesto por Izquierda, cita visual (Mendieta, 1974); y Fotograma de videoensayo de Autora y Coca H (2015) *Frame 16. NPBMH II. 01'14"*



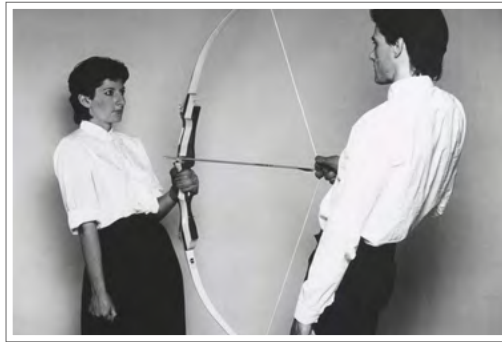


Ensayo Visual II - Videoensayo Secuenciado. Autora (2022) *No hay para la Belleza más origen que la Herida 2*. **Comentario visual.** Autora (2022). *Comparación sangre XVII*. Compuesto por Izquierda, cita visual (Pane, 1976a) ; y Fotograma de videoensayo de Autora y Coca H (2015) *Frame 17. NPBMH II. 01'18"*



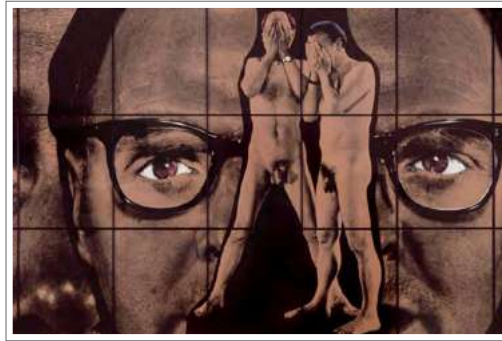


Ensayo Visual II - Videoensayo Secuenciado. Autora (2022) *No hay para la Belleza más origen que la Herida 2.*
Comentario visual. Autora (2022). *Comparación sangre XVII.* Compuesto por Izquierda, cita visual (Pane, 1976); y Fotograma de videoensayo de Autora y Coca H (2015) *Frame 18. NPBMH II. 01'23"*





Ensayo Visual II - Videoensayo Secuenciado. Autora (2022) *No hay para la Belleza más origen que la Herida 2.*
Comentario visual. Autora (2022). *Comparación sangre XVIII.* Compuesto por Izquierda, cita visual (Abramovic y Ulay, 1980); y Fotograma de videoensayo de Autora y Coca H (2015) *Frame 19. NPBMH II.* 01'30"





Ensayo Visual II - Videoensayo Secuenciado. Autora (2022) *No hay para la Belleza más origen que la Herida 2.*
Comentario visual. Autora (2022). *Comparación sangre XX.* Compuesto por Izquierda, cita visual (Gilbert y George, 1994)); y Fotograma de videoensayo de Autora y Coca H (2015) *Frame 20. NPBMH II.* 01'34"





Ensayo Visual II - Videoensayo Secuenciado. Autora (2022) *No hay para la Belleza más origen que la Herida 2.*
Comentario visual. Autora (2022). *Comparación sangre XXI.* Compuesto por Izquierda, cita visual (Abramovic y Ulay, 1977); y Fotograma de videoensayo de Autora y Coca H (2015) *Frame 21. NPBMH II. 01'41"*



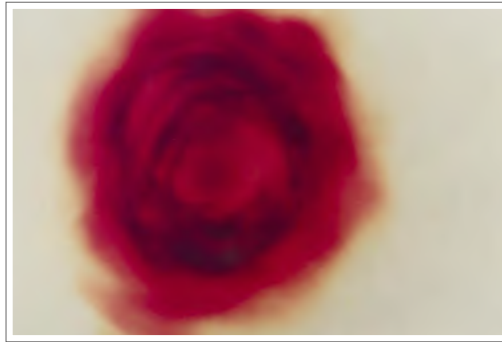


Ensayo Visual II - Videoensayo Secuenciado. Autora (2022) *No hay para la Belleza más origen que la Herida 2.*
Comentario visual. Autora (2022). *Comparación sangre XXII.* Compuesto por Izquierda, cita visual (Cabello/Carceller, 1996); y Fotograma de videoensayo de Autora y Coca H (2015) *Frame 22. NPBMH II. 01'47"*





Ensayo Visual II - Videoensayo Secuenciado. Autora (2022) *No hay para la Belleza más origen que la Herida 2.*
Comentario visual. Autora (2022). *Comparación sangre XVIII.* Compuesto por Izquierda, cita visual (Nitsch, 1991); y Fotograma de videoensayo de Autora y Coca H (2015) *Frame 23. NPBMH II.* 01'52"





Ensayo Visual II - Videoensayo Secuenciado. Autora (2022) *No hay para la Belleza más origen que la Herida 2.*
Comentario visual. Autora (2022). *Comparación sangre XXIV* Compuesto por Izquierda, cita visual (Tillmans, 1999); y Fotograma de videoensayo de Autora y Coca H (2015) *Frame 24. NPBMH II. 02'00"*





Ensayo Visual II - Videoensayo Secuenciado. Autora (2022) *No hay para la Belleza más origen que la Herida 2.*
Comentario visual. Autora (2022). *Comparación sangre XXV.* Compuesto por Izquierda, cita visual (Mendieta, 1973-77); y Fotograma de videoensayo de Autora y Coca H (2015) *Frame 25. NPBMH II.* 02'08"

5. Propuesta artística II. Pespuntes

Este conjunto de proyectos se realiza junto a M. Varela, donde nos planteamos la piel como espacio de creación.

Se crean tres piezas donde la piel es entendida como el lugar donde suceden los acontecimientos, y es por tanto que focalizamos en su naturaleza. Dibujamos en la piel para replanteamos el paso del tiempo y el cambio. La idea principal es entender el cuerpo como un espacio orgánico, un lugar creativo. Jugar con los límites morales entre lo que hay dentro de la piel y lo que queda fuera de ella.

Nos aproximamos al arte feminista de los años setenta del siglo veinte. Entonces, diversas mujeres artistas feministas se plantearon el uso de materiales y acciones tradicionalmente femeninos: la costura y el hogar. Por ejemplo, la pieza de M. Rosler titulada *Semiotic of the kitchen* [Semiótica del cocina], como afirma Guasch (2000, pp. 475), es un alegato contra la “tiranía de la servidumbre doméstica”:

Martha Rosler convierte la realidad cotidiana en un campo de batalla potencial planteando la cuestión de que en todas partes se puede producir una situación de guerra, incluso en la vida privada de cada uno.

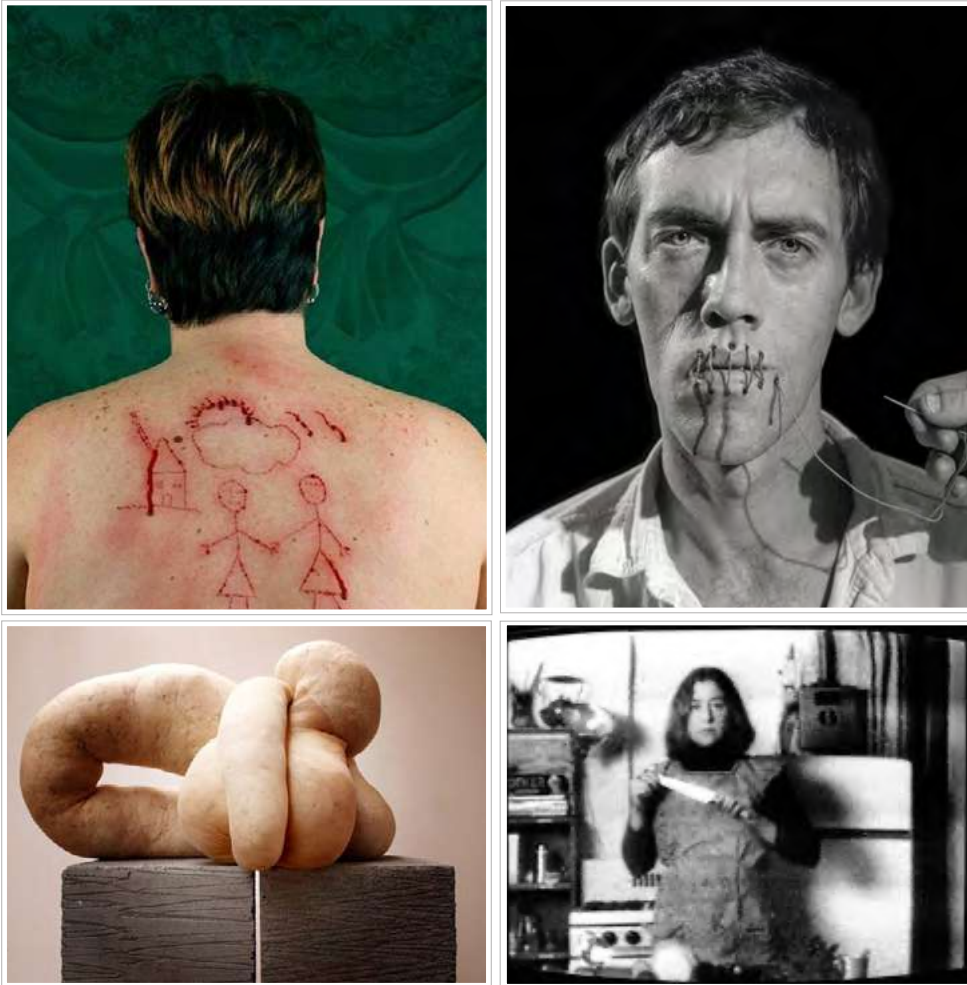
La herida, se plantea desde la dimensión estética, pretendiendo no generar imágenes abyectas en sí mismas sino combinar la composición de la línea del hilo con el fondo, construyendo imágenes abstractas.

La primera pieza, **Ángulo agudo**, está compuesta por series fotográficas y un videoensayo titulado **Secuencia 01**. En este informe, el vídeo se muestra mediante una serie muestra de algunas de sus fotogramas. Estas imágenes fijas de los fotogramas del vídeo se reúnen con dos imágenes clave.

La segunda pieza, el videoensayo titulado **Medias y piel**, se muestra mediante un fotoensayo secuenciado en dos partes paralelas y sus medias visuales.

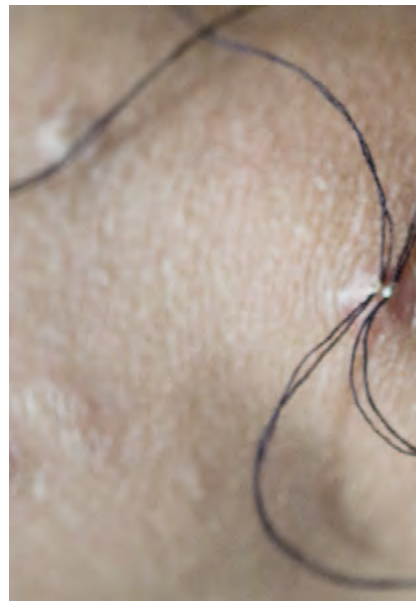
La tercera pieza, serie escultórica titulada Escayola y piel, es un conjunto de piezas de escayola donde se reconstruyen fragmentos del cuerpo mediante moldes y escayola. Se muestra mediante una serie muestra y su media visual.

En este catálogo de citas encontramos (de izquierda a derecha) la pieza de Catherine Opie replanteándose la construcción tradicional de “familia”; la imagen del artista David Wojnarovic como parte de la campaña Silence=Death donde se aborda la crisis del sida y la homofobia; Abajo, la pieza de Sarah Lucas donde crea masas corporales informes haciendo crítica al cuerpo normativo; y, un frame de la obra de Martha Rosler “Semiotic of the Kitchen” donde se replantea el papel de la mujer y la vida privada como espacio político. Todas estas obras plantean la intimidad y los límites del cuerpo desde la crítica social.



Ensayo Visual III. Autora (2022) *Pespuntes*
Hipótesis visual. Autora (2022) *Cosidos y construcciones sobre piel.* Catálogo de citas. Compuesto por cuatro citas visuales, de izquierda a derecha (Opie, 1993), (Wojnarowicz, 1987), (Lucas, 2010) y (Rosler, 1975)

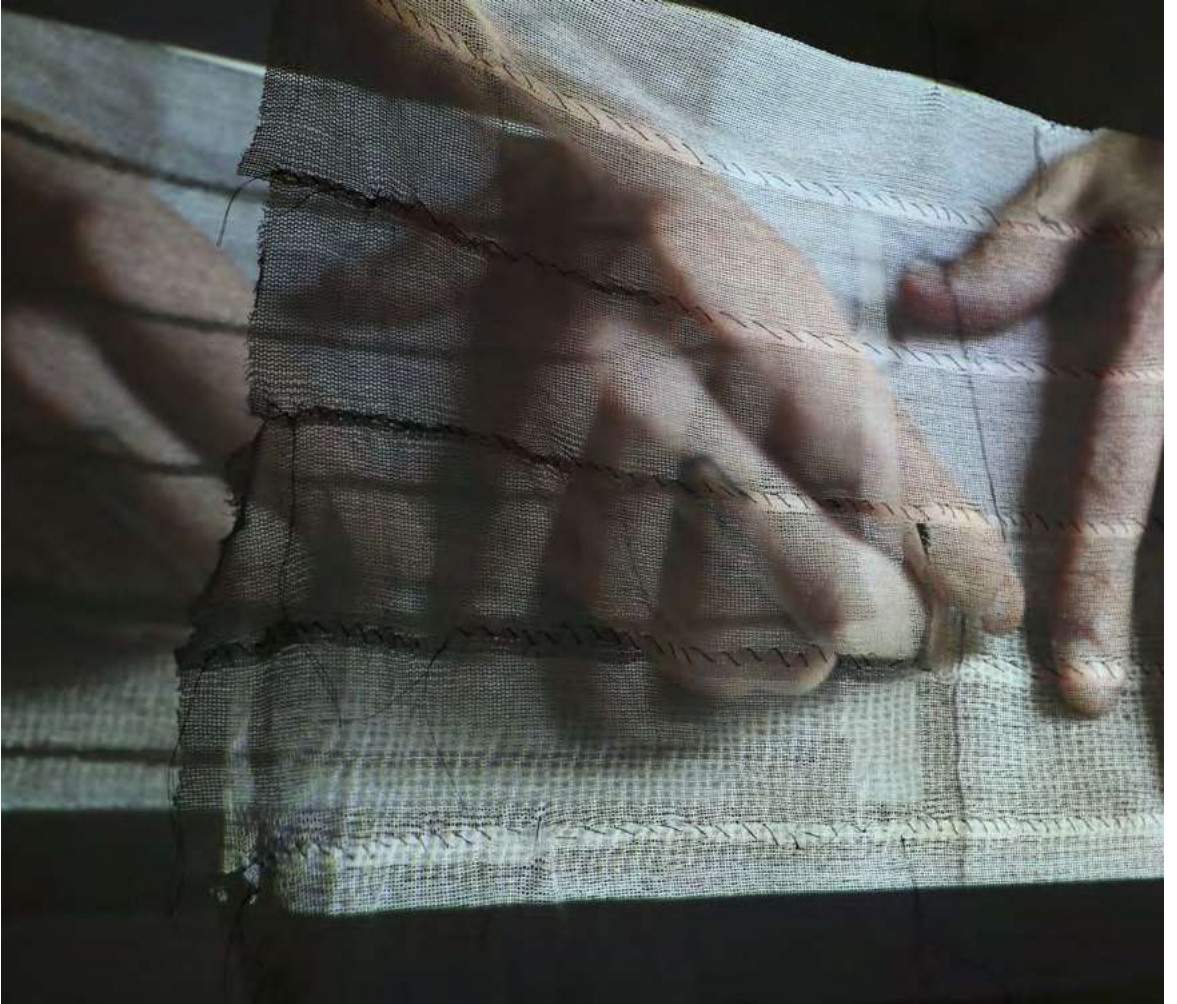
5.1. Ángulo agudo I. Fotografías





Resultado visual I. Autora (2022) *Carreteras de hilos*. Serie secuencia compuesta por tres fotografías de Arias-Camisón A, y Varela M. (2016) *Hilos I, Hilos II e Hilos III*





Resultado visual II. Autora (2022) *Procesos cosido*. Fotoensayo compuesta por cuatro fotografías de Arias-Camisón A. y Varela M. (2016) *Detalle Cosido I*, *Detalle cosido II* (arriba izquierda); *Manos y pespunte* (abajo izquierda) y *Secuencia 01 sobre gasa* (derecha). **Ensayo Visual III.** Autora (2022) *Pespuntes*

5.2. Ángulo agudo II. Videoensayo Secuencia 01



Ensayo Visual III. Autora (2022) *Pespuntes*
Fotoensayo secuenciado. Autora (2022) *Secuencia 01 detallada*. Compuesto por sesenta fotogramas del videoensayo Secuencia 01 organizados temporalmente. Autora (2022) *Secuencia 01 - F1-60* (páginas pares); y dos fotogramas clave Autora (2022) *Cosido I y Cosido II*, en las páginas impares.



00:00:09



00:00:26



00:00:37



00:00:49

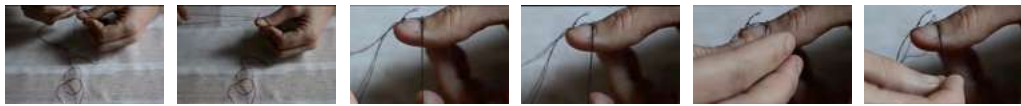


00:01:03





00:01:12



00:01:30



00:01:43

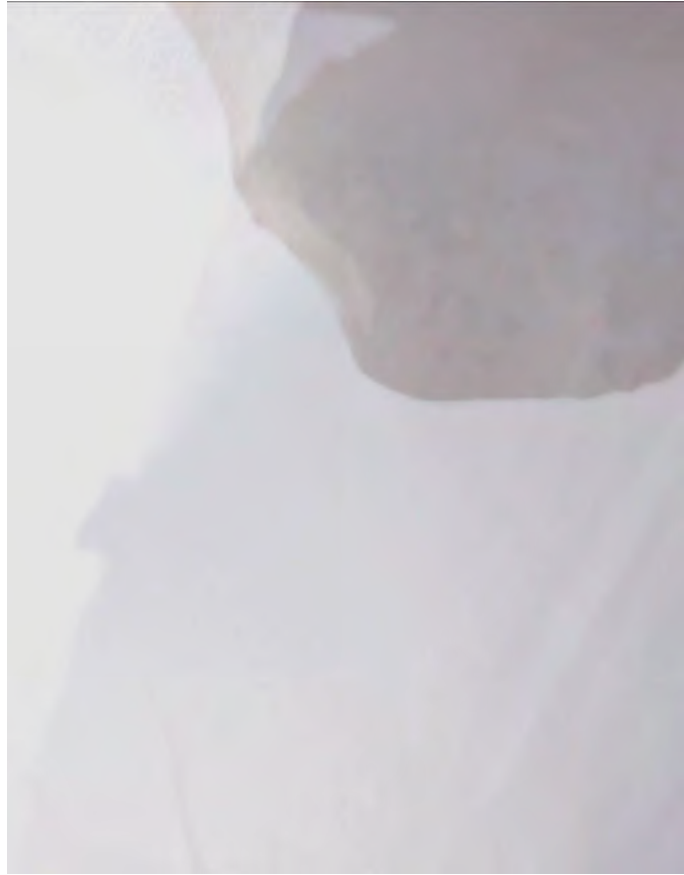


00:02:01



00:02:24

5.3. Medias y Piel. Videoensayo



00:00:01





00:01:29

Resultado visual. Autora (2022) *Medias y piel progresiones*. Fotoensayo secuenciado del videoensayo *Medias y Piel*, (2016 Varela y Autora). Compuesto por veinticuatro fotogramas: Autora. (2016) *Medias y piel 1-24*. Organizados temporalmente: Páginas pares (arriba izquierda) en orden cronológico; Páginas impares (abajo izquierda) orden invertido; y Medias visuales (centro)

Ensayo Visual III. Autora (2022) *Pespuntes*



00:00:01





00:01:29



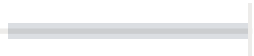


00:00:01





00:01:29



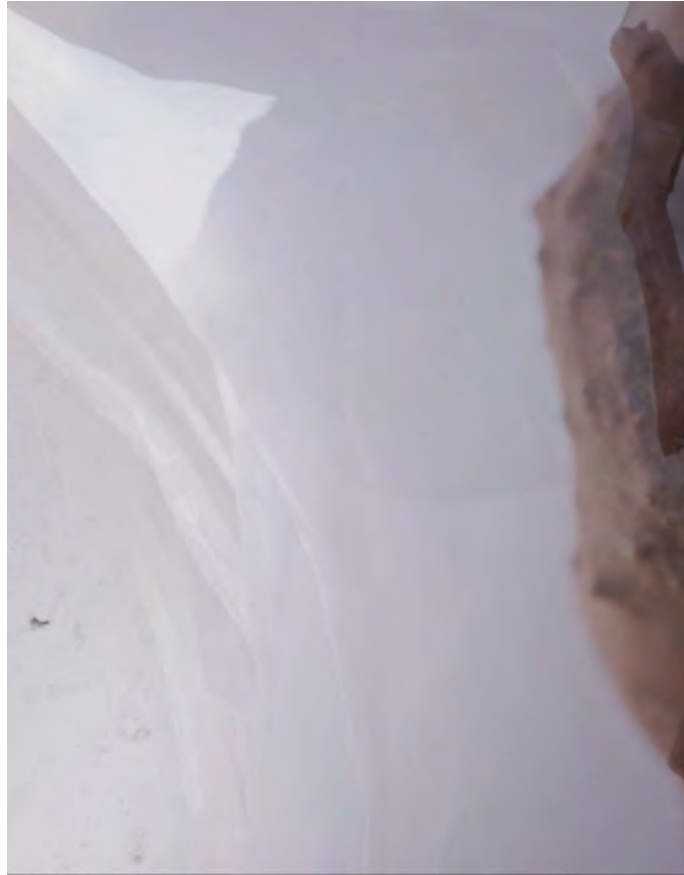


00:00:01





00:01:29



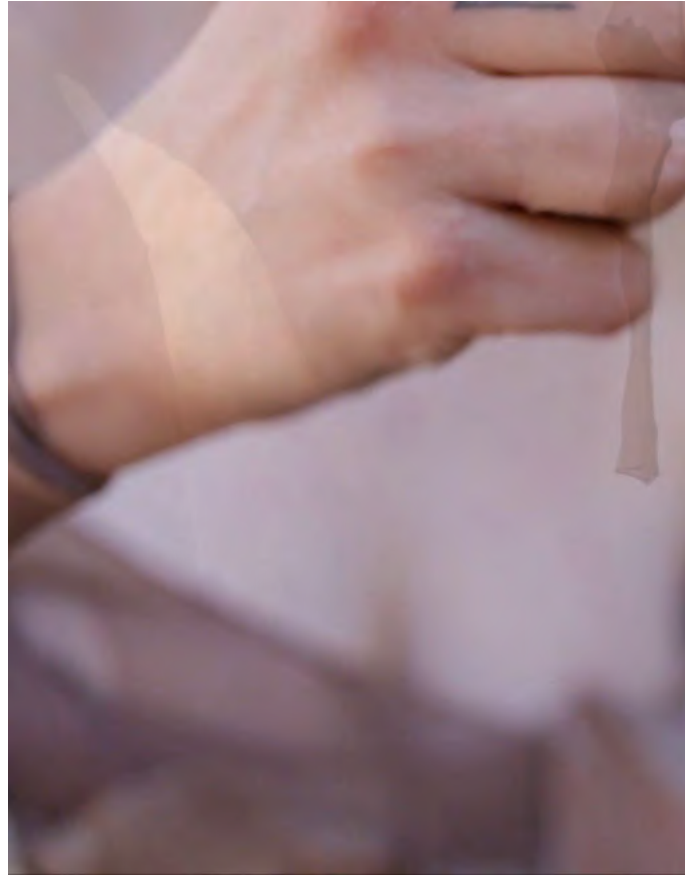
00:00:01





00:01:29





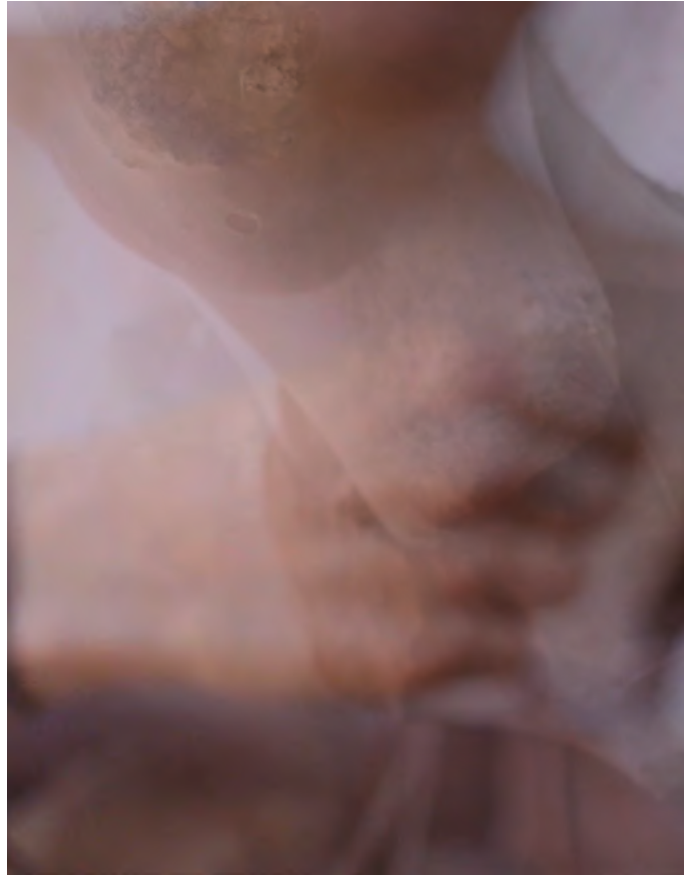
00:00:01





00:01:29



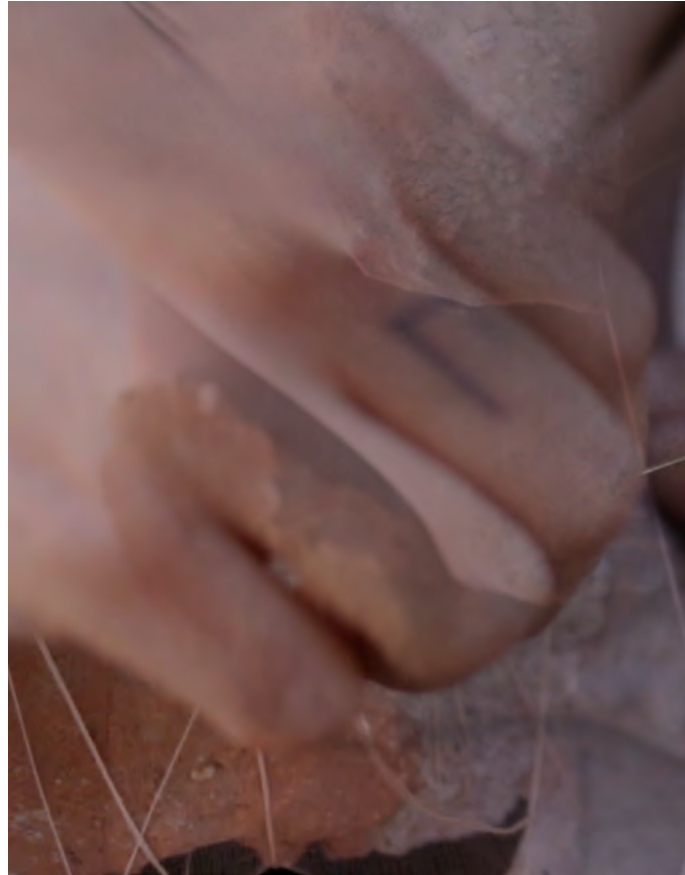


00:00:01



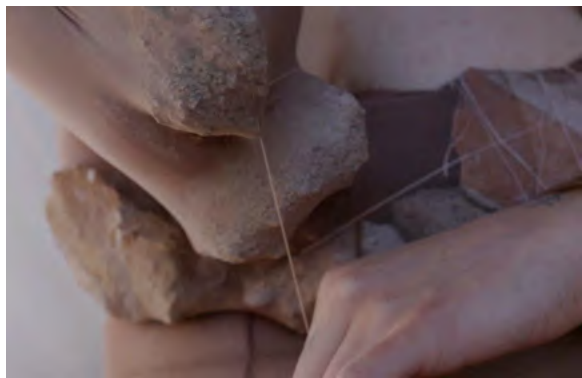


00:01:29



00:00:01





00:01:29

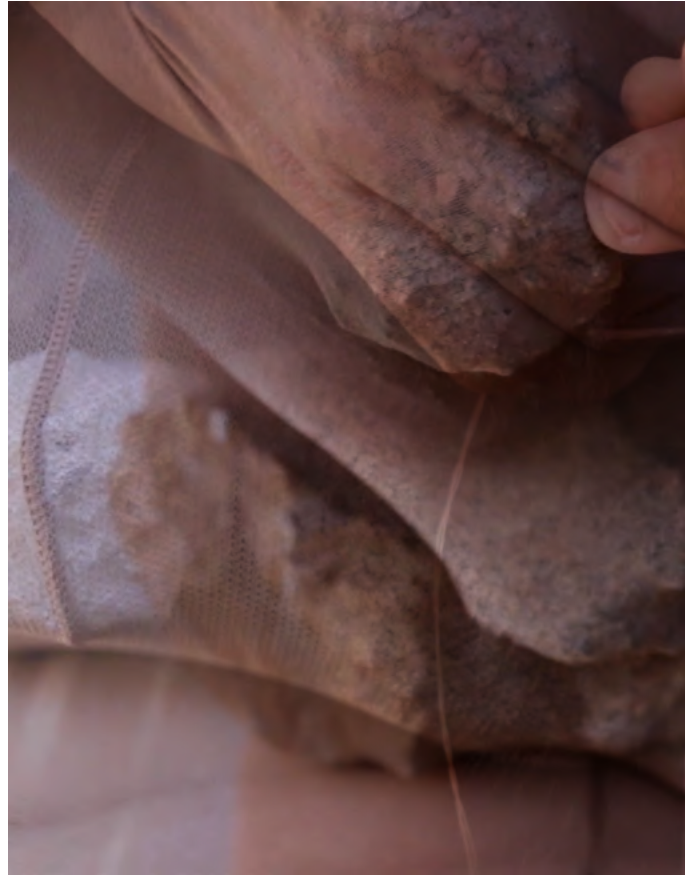


00:00:01



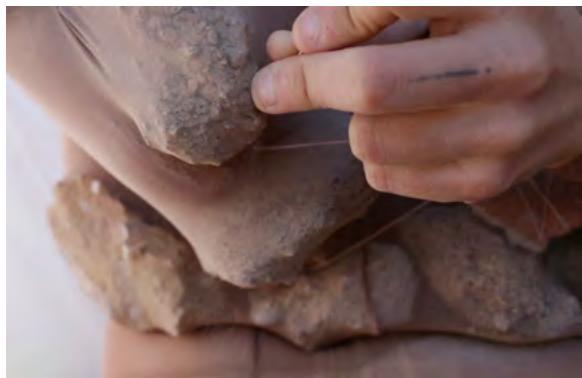


00:01:29

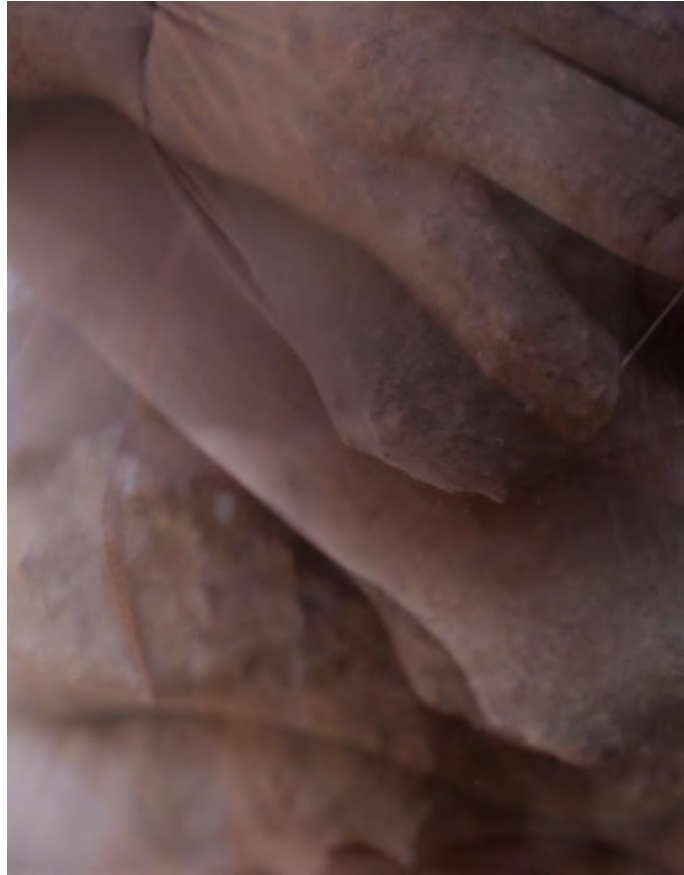


00:00:01





00:01:29



00:00:01





00:01:29



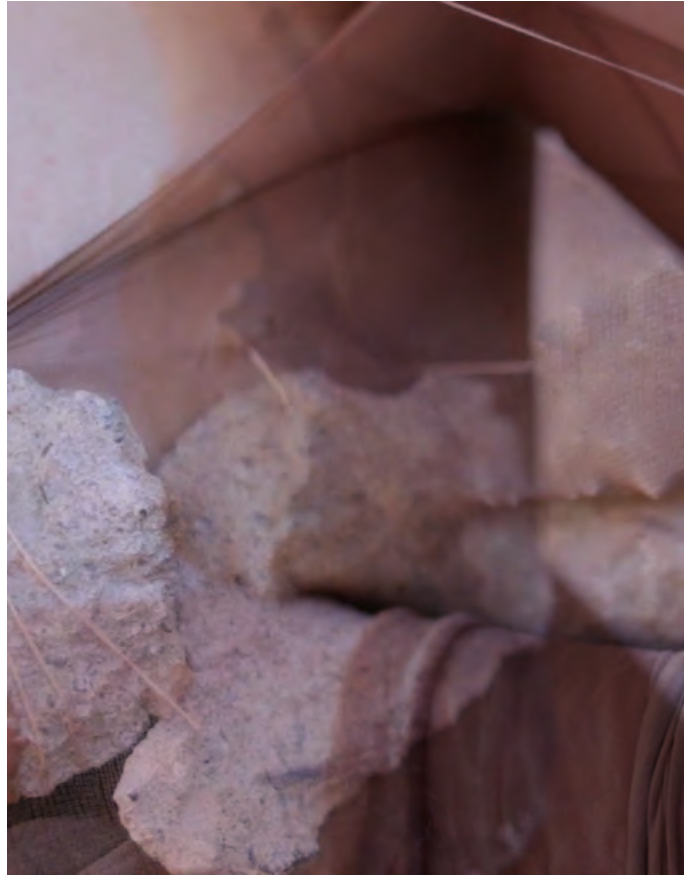
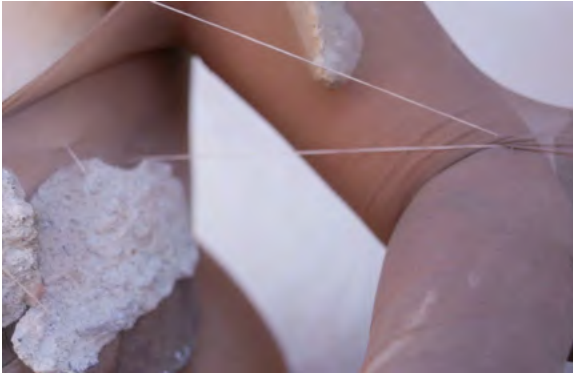


00:00:01





00:01:29



00:00:01





00:01:29



00:00:01





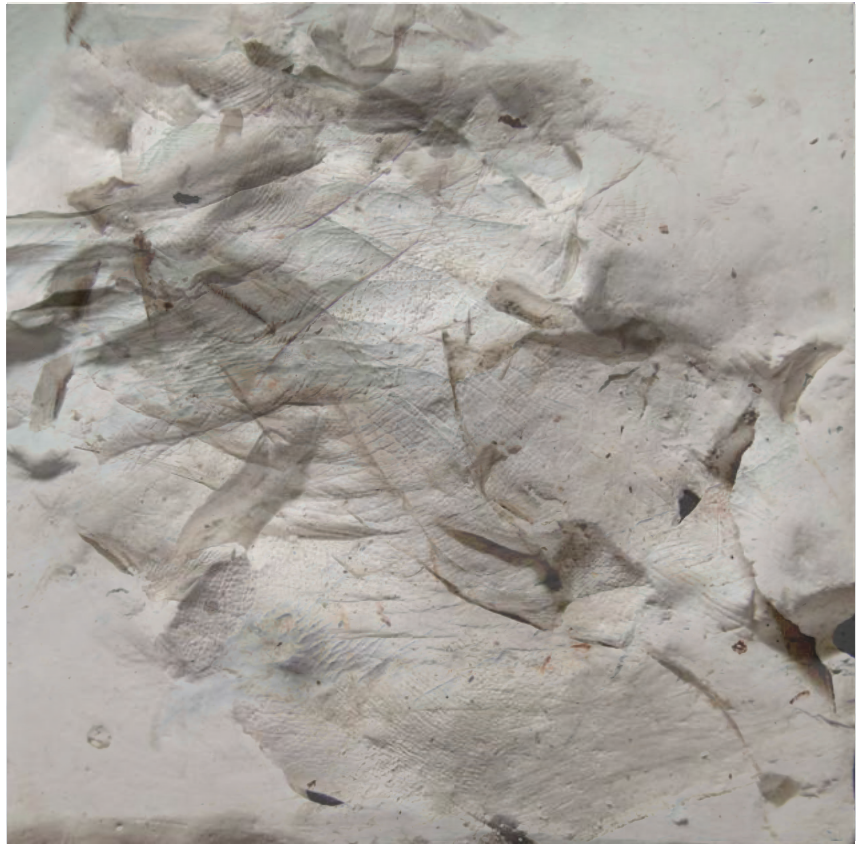
00:01:29

5.4. Escayola y piel. Escultura



Ensayo Visual III. Autora (2022) *Pespuntes*

Resultado visual I. Autora (2022) *Escayola y Piel*. Compuesto una serie muestra de seis fotografías de Autora y Varela, M. (2016) *Escayola y Piel I*, *Escayola y Piel II*, *Escayola y Piel III*, *Escayola y Piel IV*, *Escayola y Piel V*, *Escayola y Piel VI*. Y su media visual (derecha) Autora (2022) *media de escayolas*



6. Propuesta educativa. La memoria de la piel

La memoria de la piel es una propuesta educativa. En este apartado se muestran los resultados, en forma de dibujos realizados por el alumnado de la escuela Santa Teresa de Jesús (Tegucigalpa), con edades comprendidas entre los nueve y los catorce años.

La temática de la actividad es el recuerdo físico y emocional que dejan las marcas de nuestra piel y cómo representarlas.

Para que el alumnado reflexione acerca de su propia corporalidad, se propone el símil del cuerpo con el de un libro que nos cuenta historias vitales. Esta es la toma de contacto para que el alumnado pueda construir ideas visuales en torno a la piel como elemento representativo y autorreferencial.

A lo largo de nuestra vida, lo que nos ocurre queda escrito en nuestra piel, y algunas veces aunque la memoria nos falle, nuestro cuerpo es la evidencia física de lo que ha sucedido.

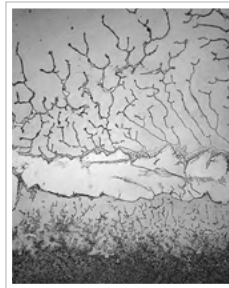
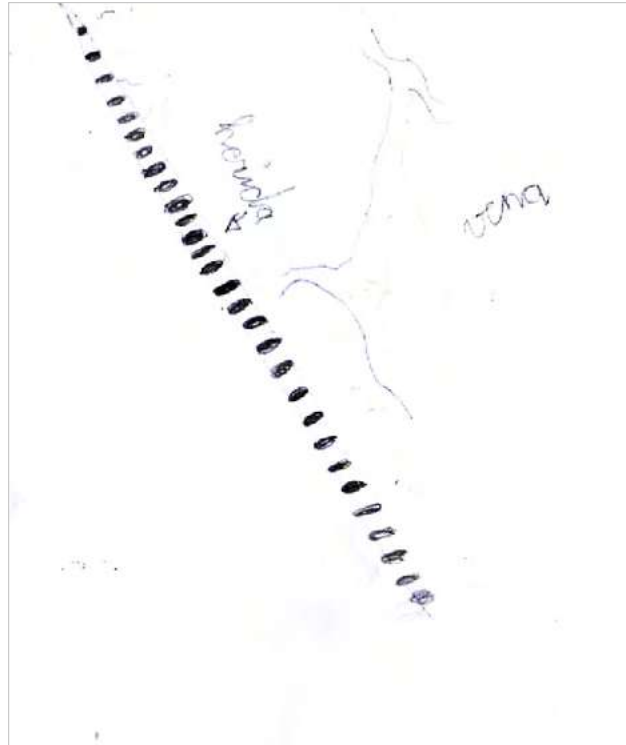
Tras esta reflexión y su debate correspondiente, se les pide que puesto que nuestro cuerpo alberga infinitud de recuerdos y nos hace diferentes unos a otros, que elijan una parte de su piel que les represente, que sea especial para ellos y que la dibujen, fijándose en sus detalles.

Se hace hincapié en que hagan un verdadero ejercicio de observación y análisis de la superficie.

El alumnado es libre de crear composiciones, explorar texturas y tamaños. El interés principal es que logren sumergirse en la observación de detalles y trasladarlo a una superficie.

Finalmente, escriben en el reverso por qué eligieron esa marca, encontrando así un diálogo entre imagen y texto que nos permite comprender la historia vital propuesta por el alumnado.

Las imágenes que tenemos a nuestra derecha, nos muestran el paso del tiempo sobre el cuerpo, mediante: un estudio detallado de las marcas del antebrazo de un alumno (arriba); las manos envejecidas de la artista Louise Bourgeois sobre uno de sus dibujos de sus propias manos; y la fotografía microscópica de una lágrima de la autora Rose Lynn Fischer.



Ensayo Visual IV. Autora (2022) *La memoria de la piel*
Hipótesis visual. Autora (2022) *La piel y sus recuerdos.* Fotoensayo compuesto por Alumnado Sta. Teresa (2015) *Marca blanco y negro K.* Lápiz grafito sobre papel 21x14,8 cm; y dos citas visuales (Bourgeois, 2008) y (Fischer 2013)

6.1. Análisis de los resultados

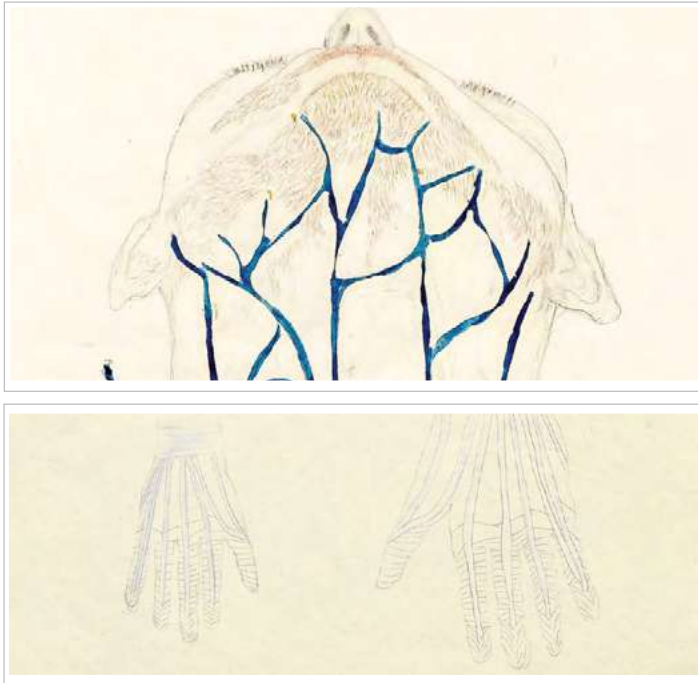
La muestra de los dibujos obtenidos se organiza en bloques temáticos compuestos de series muestras y comentarios visuales, así como un catálogo de una selección de dibujos; donde además podemos apreciar su fecha, técnica y el texto que acompaña la historia autobiográfica de dicha imagen.

El motivo por el cual se decide organizar la información, guarda relación con la manera de trabajar del alumnado. El alumnado decidió entender esta reconstrucción de una historia a través de su piel desde diferentes puntos de vista.

Algunas personas, se concentraron en sus marcas de nacimiento, lunares o elementos que son singulares y nos hacen diferenciarnos; otras, encontraron en las marcas adquiridas un medio para contar sus historias, entrando en esta categoría quemaduras, heridas, golpes etc.; un tercer grupo, lo entendieron desde las partes de su cuerpo que más nos gustan de nosotras, por ejemplo nuestros ojos o nuestras manos, apreciando su belleza y componentes estéticos.

Formalmente, el alumnado trabajó desde diferentes puntos de vista. La mayoría, focalizó su atención en la propia marca, desproviéndola del contexto, sobre todo el alumnado con menos edad. Otro grupo, contextualizó sus imágenes dentro de un fragmento reconocible, por ejemplo un lunar dentro de la mano, una marca en el centro del pie, identificando así el lugar que ocupa en el cuerpo. Finalmente, un grupo muy reducido entendió la memoria y la marca como un elemento simbólico y atendieron a razones más profundas como puede ser el dolor emocional, donde la herida o marca no es visible, aunque exista.

El criterio de categorización, depende principalmente del estudio visual que hemos realizado en la investigación. Encontramos resonancias visuales entre unas y otras y atienden a características formales y conceptuales, siendo, estos bloques a su vez, ordenados en varias series muestra, que nos permite apreciar parecidos y diferencias entre las piezas de un mismo bloque temático.



Podemos observar, en función a estas decisiones del alumnado, tres grandes bloques temáticos: **Marcas abstractas (a color y en blanco y negro)**, **marcas figurativas (manos, rostros y fragmentos)** y **marcas simbólicas**; estas estarán subdivididas a su vez en otros subtipos.

Además de cada subtipo, expongo comentarios visuales de algunas de las piezas donde podemos entender los paralelismos de estos dibujos con las piezas de artistas contemporáneos, cuyos formatos, composiciones o temáticas nos hacen encontrar resonancias visuales necesarias en esta investigación.

a) Marcas abstractas. Color

Estas son el resultado de la observación en detalle de alguna marca singular de la piel que, al ampliarla y descontextualizarla, nos proporciona un dibujo no figurativo. Las denominamos abstractas porque, pese a su intencionalidad mimética con la realidad, al aislarse y separarla del lugar que ocupa, queda visualmente representada fuera de los códigos identificativos de la realidad.

Dentro de este bloque temático, la característica principal es el uso del color. Este color puede operar por un lado de manera realista, como puede ser el caso de las tres primeras imágenes, o con un componente expresivo, como por ejemplo las dos últimas imágenes de las dos primeras filas. El color no es un resultado de la observación de la realidad sino un recurso de expresión y creativo.

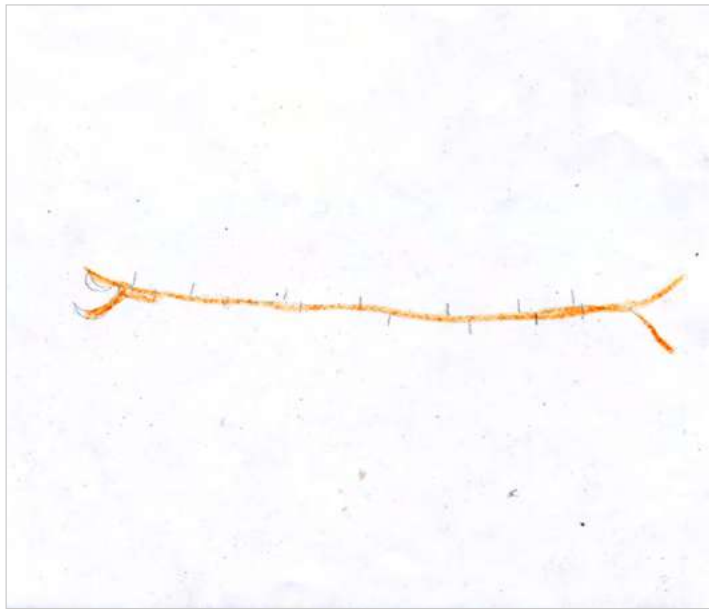
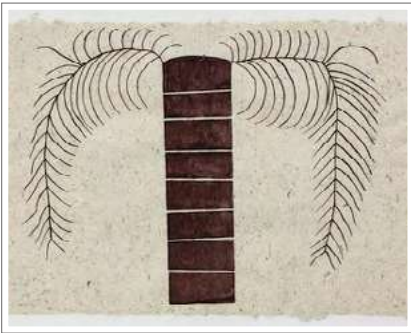
Estos dibujos, donde el color actúa de una forma simbólica y expresiva, se convierte en un elemento no realista y convive con la línea que sí es un intento por hacer una representación realista de la marca.

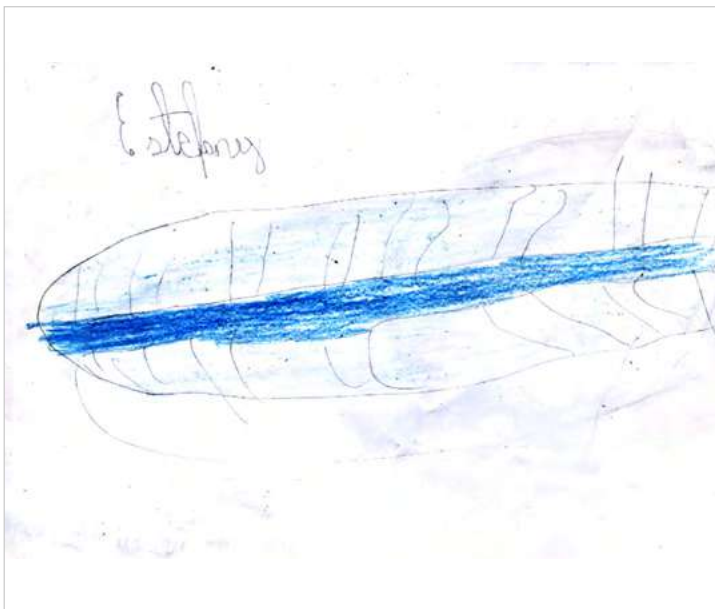
Las referencias visuales que nos inspiran los resultados del alumnado son principalmente artistas abstractos del expresionistas abstractos como Cy Twombly (2000), José Guerrero (1966-1969) o Hans Hartung (1965), así como otros referentes vinculados al arte indígena y la representación de formas vinculadas a la naturaleza como Sheroanawë Hakihiwë (2018).

Casi todos estos artistas, trabajan imágenes en gran formato, creando vastos escenarios visuales contemplativos donde las formas y los colores convierten el acto inmersivo de mirar tan amplias superficies en una experiencia estética.



Ensayo Visual IV. Autora (2022) *La memoria de la piel*
 Resumen visual I. Autora (2022) *las marcas de color*. Serie muestra compuesta por diecisiete dibujos del alumnado de Santa Teresa (2015) Marca color A-P. Lápiz grafito sobre papel 21x14,8 cm.





Ensayo Visual IV. Autora (2022) *La memoria de la piel*
Comentario visual. Autora (2022) *Memoria de color I.* Fotoensayo compuesto por dos dibujos del alumnado de St. Teresa (2015) *Marca color M y P.* Lápiz grafito sobre papel 21x14,8 cm (en el centro); y dos citas visuales (Hakihiiwe, 2019) y (Hartung, 1960)





Comentario visual. Autora (2022) *Memoria de color II*. Fotoensayo compuesto por tres dibujos del alumnado de Santa Teresa (2015) *Marca color H, J y K*. Lápiz grafito sobre papel 21x14,8 cm (en el centro), y dos citas visuales (Guerrero, 1966-1969) y (Twombly, 2000)

Ensayo Visual IV. Autora (2022) *La memoria de la piel*

a) Marcas abstractas. Blanco y negro

Las marcas abstractas hechas con lápiz son un intento de una observación minuciosa. La línea es modulada con rigurosidad, y se permite diferentes posibilidades compositivas y expresivas.

Encontramos principalmente, composiciones compuesta por diferentes formas y tipologías de línea en la fila 1; Composiciones asociadas a la línea y a la cicatriz cosida en la fila 2; composiciones donde el texto está incorporado y funciona a modo de infografía en la fila 3; y el círculo como elemento principal en la fila 4.

Las artistas que tomamos como referencia son principalmente artistas abstractos informalistas, como Otto Wols (1948), caracterizado por el dibujo negro sobre el fondo blanco y la expresividad de la mancha; pero también artistas coetáneas, como Miriam de Burca (2021) que crea micro-paisajes dibujados con fondo blanco, donde la contemplación (como en las piezas de nuestro alumnado) es un elemento principal.

Cabe destacar la obra de Zarina Hasmi (2004), creando imágenes en blanco y negro con una línea muy marcada y el texto en árabe como un recurso creativo, siendo la geometría, el texto (fila 3), y la organización una las características formales principales de sus obras.

Finalmente, cabe destacar la pieza de Doris Salcedo (2007) *Shibboleth* (pág. 125), donde crea una grieta irregular en el suelo de la Tate Modern de Londres. El director de la Tate Vicente Todolí (Toledo M. 2008, 5 octubre) en una entrevista afirmó que “ La relación de su obra con el edificio iba a ser «bastante dialéctica, por una parte de seducción y por otra parte de herida». Además, «Shibboleth» dejará una huella permanente en la Tate Modern, no sólo del punto de vista simbólico sino físico porque, cuando se cierre, quedará una cicatriz en el piso de la galería”

Esta pieza, que aborda la violencia del racismo en la sociedad contemporánea. Nos interesa por sus resonancias visuales como una herida descontextualizada y megalítica; pero también, como la distancia entre dos mundos. Un dolor colectivo en una intervención catalogada como anti-arquitectónica.

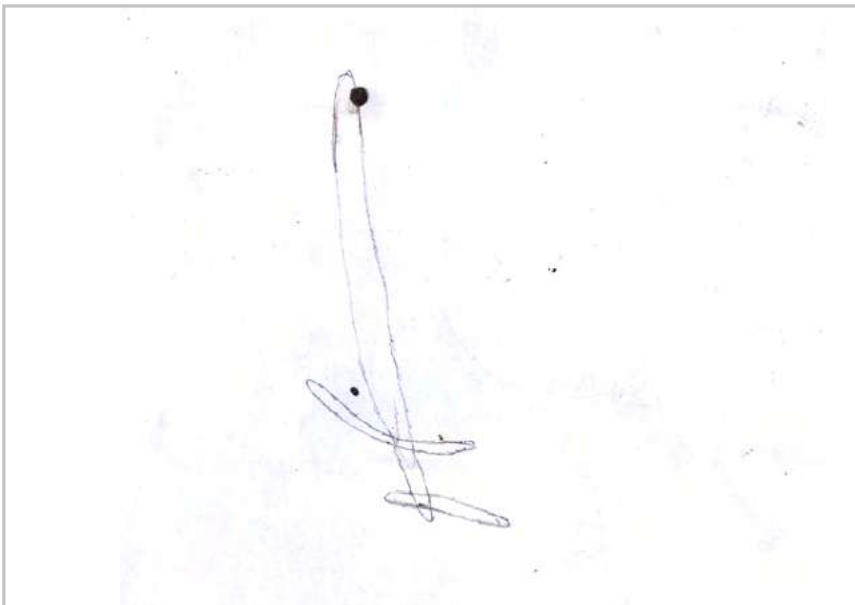


Ensayo Visual IV. Autora (2022) *La memoria de la piel*
 Resumen visual II. Autora (2022) *las marcas de lápiz abstractas*. Serie muestra compuesta por veinte dibujos del alumnado de Santa Teresa (2015) *Marca blanco y negro A-S*. Lápiz grafito sobre papel 21x14,8 cm.

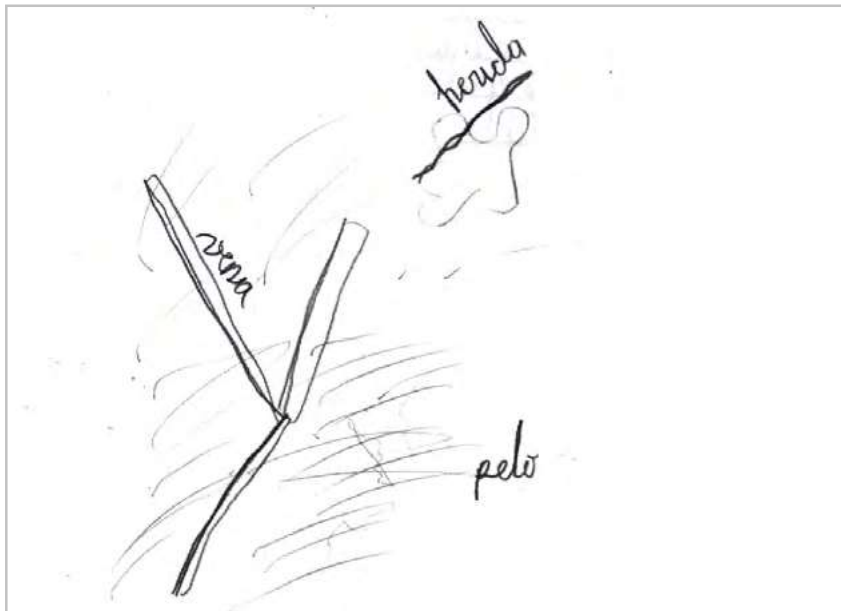


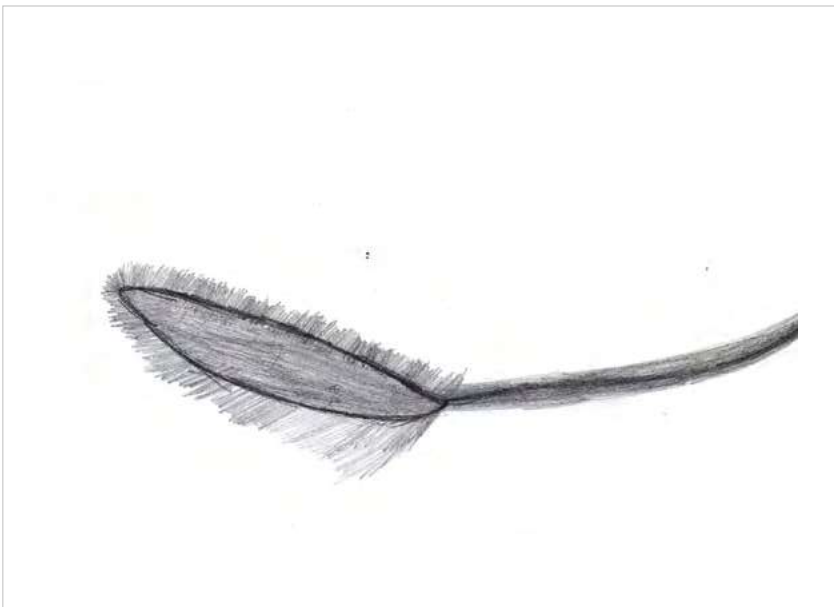
Ensayo Visual IV. Autora (2022) *La memoria de la piel*

Resumen visual. Autora (2022) *las marcas de lápiz abstractas II*. Serie muestra compuesta por dieciséis dibujos del alumnado de Santa Teresa (2015) *Marca redondeada A-O*. Lápiz grafito sobre papel 21x14,8 cm.

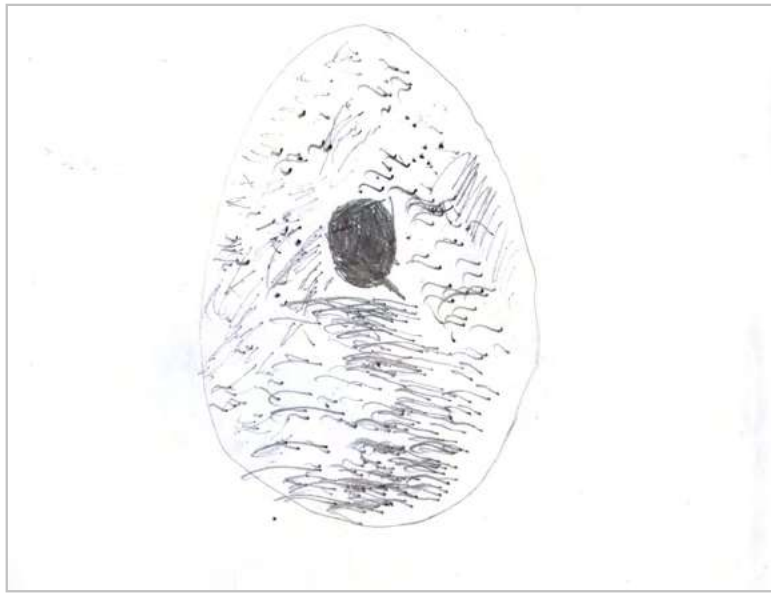
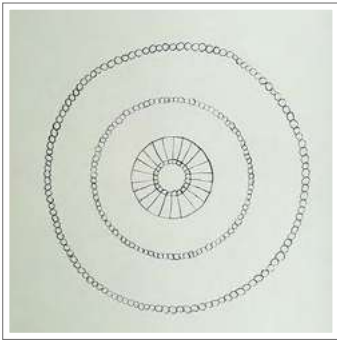


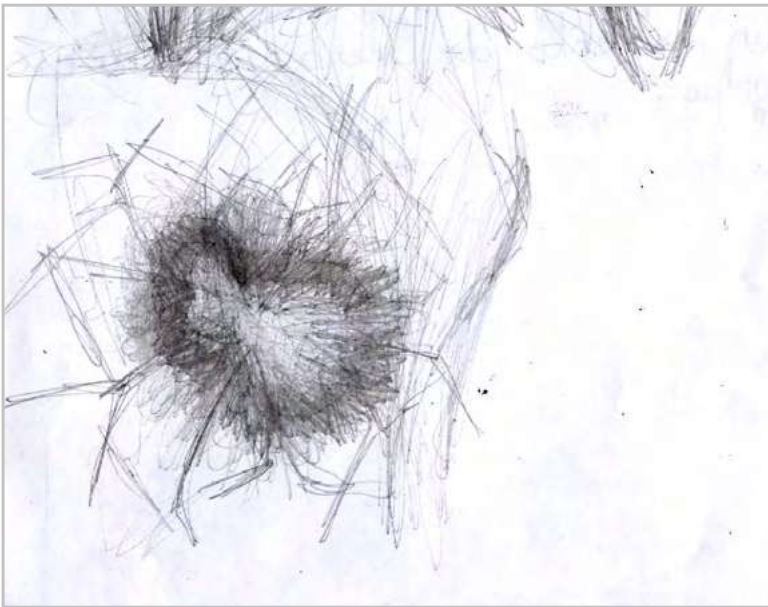
Ensayo Visual IV. Autora (2022) *La memoria de la piel*
Comentario visual. Autora (2022) *Herida cosida.* Par visual compuesto por un dibujo del alumnado de Santa Teresa (2015)
Marca blanco y negro I. Lápiz grafito sobre papel 21x14,8cm. Y una cita visual (Salcedo, 2007)





Comentario visual. Autora (2022) *Herida cosida*. Fotoensayo compuesto por dos dibujos del alumnado de St. Teresa (2015) *Marca blanco y negro L* y *Marca redondeada O*. Lápiz grafito sobre papel 21x14,8cm. Y dos citas visuales en los extremos (Hashmi,2004) y (Wols, 1948)





Ensayo Visual IV. Autora (2022) *La memoria de la piel*
Comentario visual. Autora (2022) *Herida cosida.* Par visual compuesto por un dibujo del alumnado de St. Teresa (2015) *Marca Blanco y negro O.*
y *Marca Redondeada J.* Lápiz grafito sobre papel 21x14,8cm; citas visuales (Hakihiive ,2018) y (de Burca, 2021)

b) Marcas figurativas. Manos

Este primer apartado de marcas figurativas, hace alusión a las marcas que aparecen en nuestras manos. La mano, ha sido un elemento muy representativo y autobiográfico, sus cualidades físicas, hacen que sean muy distintivas las unas de las otras.

Nos identificamos con las manos porque es el fragmento que vemos de nosotras mismas cuando realizamos acciones. La mano tiene un papel fundamental, es nuestra herramienta de trabajo. Manipulamos, cogemos y creamos con nuestras manos. Como afirma Cortés (1996) "La mano, simbólicamente, expresa la idea de actividad al mismo tiempo que la de potencia y dominio. Es un emblema real, instrumento de la maestría y signo de fortaleza. " G. Cortés, 1996 pp.114)

Además de su potencial instrumental, las manos implican una manera de comunicarnos no verbal escrito, que nos permite expresarnos a otras personas haciendo diferentes movimientos. En las artes plásticas, las manos adquieren un especial protagonismo, sintetizan y enfatizan expresiones y acciones:

Junto con el rostro la mano es la parte más individualizada del cuerpo. Se ha hecho de la mano una especie de rostro en el cual se expresan todos los dramas de un destino. Como decía Henri Focillon, son "rostros sin ojos y sin voz, manos que ven y hablan.(G. Cortés, 1996 pp.120)

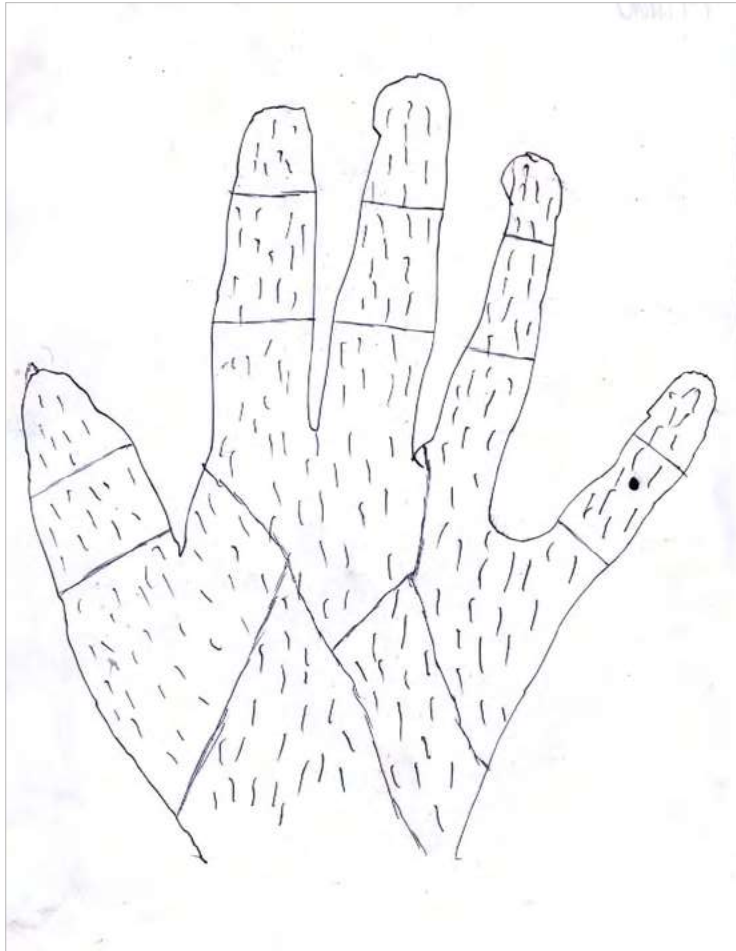
En la obra de Bourgeois, las manos son una constante que fotografió, dibujó y esculpió ya que como afirma la frase atribuida a la autora "yo soy lo que mis manos hacen". Las manos representan el mundo interior:

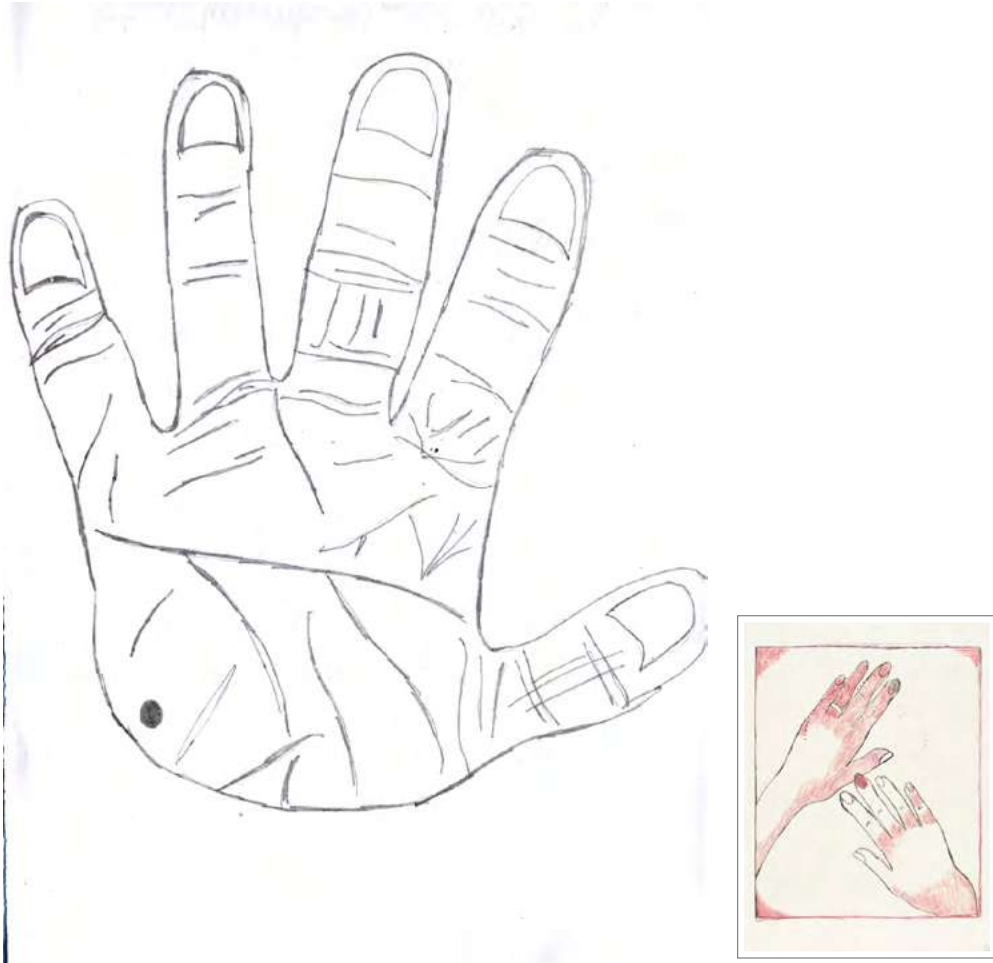
Ese biomorfismo representa artísticamente no sólo una convención del cuerpo con su dolor social, sino que estrecha los lazos de intimidad y de mutua influencia entre lo orgánico y lo biográfico." (Sánchez Moreno, 2001 pp. 124)

En este caso, las manos del alumnado nos cuentan procesos biográficos o, en otras ocasiones la necesidad de re-conocer una parte del cuerpo que utilizamos continuamente. Podemos de esta manera, detenernos en la observación detallada de todas las líneas, venas, vello y tendones que la recorren y atraviesan.



Resumen visual III. Autora (2022) *las marcas sobre las manos*. Serie muestra compuesta por doce dibujos del alumnado de St. Teresa (2015) Marca Mano A-L. Lápiz grafito sobre papel 21x14,8 cm.





Ensayo Visual IV. Autora (2022) *La memoria de la piel*
Comentario visual. Autora (2022) *Manos marcadas*. Fotoensayo compuesto por dos dibujos del alumnado de St. Teresa (2015) *Marca Mano H, E*. Lápiz grafito sobre papel 21x14,8 cm . Y dos citas visuales (Bourgeois, 2002) y (Bourgeois 2003).

b) Marcas figurativas. Rostros

El rostro es la parte del cuerpo en la que más nos sentimos identificadas, por tanto, un gran parte de alumnado eligió esta parte para narrar un elemento característico que cuente una historia de ellas y ellos mismos.

La mayoría de este alumnado, identifica esa marca que tienen en su rostro como un elemento distintivo que les hace especiales o diferentes.

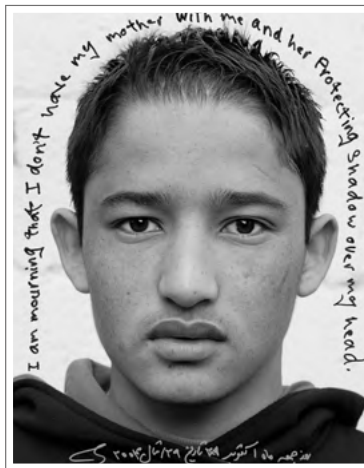
Las referencias artísticas principales, que nos inspiran en este conjunto de piezas, son las de la autora Wendy Ewald (2004) que trabaja en comunidades de jóvenes preguntándoles por sus aspiraciones y combinando fotografía y texto.

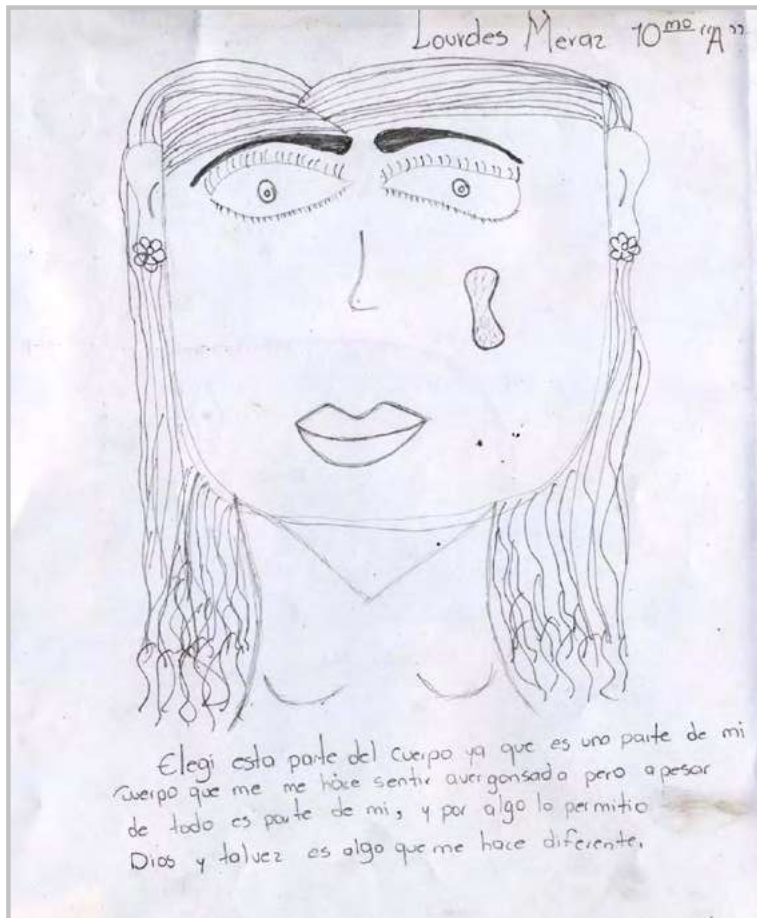
Por otro lado, el autor Berthelemy Tougo (2019) combina dibujo con la imagen fotográfica de sus antepasados, haciendo especial énfasis al carácter autobiográfico de la imagen artística.

Estas dos características: la incorporación del cuerpo y el carácter familiar autobiográfico, representan las cualidades principales de los hallazgos que el alumnado ha (re)presentado en esta propuesta. Para ellas y ellos, el rostro tiene un poder distintivo frente a otros fragmentos de su piel.



Resumen visual IV. Autora (2022) *las marcas sobre el rostro*. Serie muestra compuesta por nueve dibujos del alumnado de Sta. Teresa (2015) Marca rostro A-H. Lápiz grafito sobre papel 21x14,8 cm





Comentario visual. Autora (2022) *Manos marcadas*. Fotoensayo compuesto por os citas visuales (Toguo,2020) y (Ewald, 2004) y un dibujo de Meraz (alumna de Santa Teresa) (2015) *Marca rostro*. D. Lápiz grafito sobre papel 21x14,8 cm.

b) Marcas figurativas. Fragmentos

Este apartado, muestra el conjunto de dibujos realizado por el alumnado, donde contextualizan sus marcas en una parte del cuerpo localizada.

La primera fila, corresponde a brazos y antebrazos; la segunda, a la pierna; la tercera, a articulaciones; y la cuarta, a dedos.

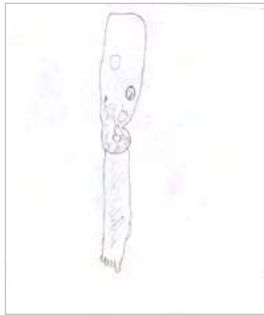
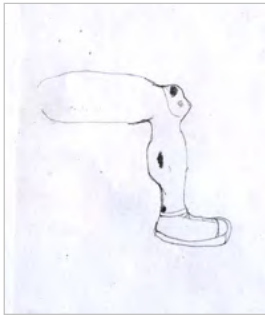
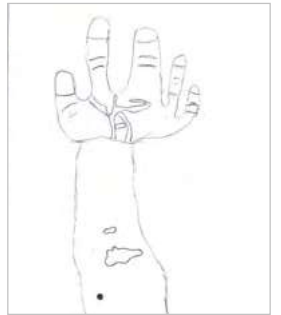
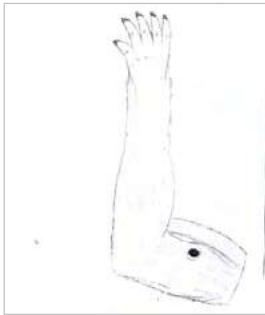
A excepción de los dedos, y al igual que en los rostros, el alumnado no hace un ejercicio de mimesis porque el elemento observado no puede ser observable. En un ejercicio memorístico, el alumnado recuerda dónde se localiza esa marca que es importante para el/ella.

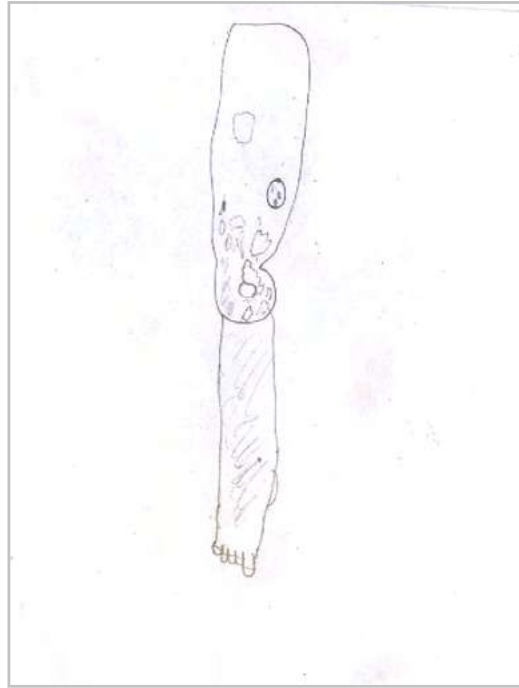
La obra de Robert Gober (1990), con sus fragmentos de cuerpos escultóricos y la de Kiki Smith (2013) son nuestros referentes principales. Ambos autores, emplearon en sus obras plásticas el cuerpo desfragmentado. García Cortés (1996) sobre la obra de Gober afirmaba:

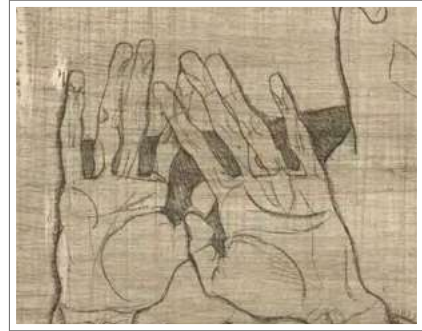
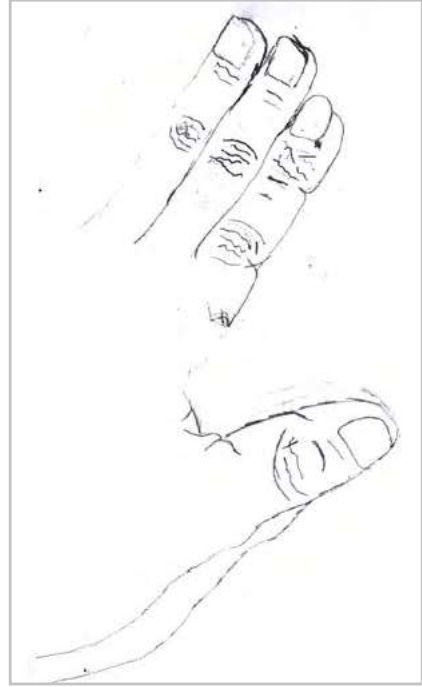
Elegías a un cuerpo débil, enfermo, humillado y mutilado. El muro ha caído (no sabemos cómo) cortando el cuerpo, donde cada parte ha quedado aun lado. Las influencias y referencias son múltiples: personales (sus memorias de niño), sociales y afectivas (sus amigos muertos de SIDA), artísticas y culturales (García Cortés, 1996 pp. 209)

Además, nos interesan las manos expresivas de Egon Schiele (1913), que representa el cuerpo desde el dibujo, cuya gestualidad es un referente de cómo el lenguaje no verbal del cuerpo se plasma en las artes plásticas.

Este es, por tanto, un ejercicio autobiográfico y reflexivo visual. Se ¿Qué parte del cuerpo y hasta dónde dibujarla? La dimensión que ocupa la marca, normalmente aparece sobreampliada para que se pueda diferenciar, siendo así selectivos con el contenido y con cómo se muestra, en un ejercicio de síntesis simbólica.







Ensayo Visual IV. Autora (2022) *La memoria de la piel*
Comentario visual. Autora (2022) *Manos marcadas*. Fotoensayo compuesto por, arriba, cuatro dibujos del alumnado de Santa Teresa (2015) *Marca framgento H, F, D y M*. Lápiz grafito sobre papel 21x14,8 cm. Y, abajo, cuatro citas visuales (Gober, 1990) (Guston (1980), (Smith, 2013) y (Schiele, 1914)

c) Marcas simbólicas

Para concluir este apartado, encontramos un conjunto de piezas que no aluden a una marca visible, sino, a características singulares no visibles o marcas metafóricas.

Encontramos partes del cuerpo que se consideran identitarias por el hecho de ser diferentes a cada uno. Concretamente, los ojos y las manos se muestran como los fragmentos más cargados de simbolismo identificativo (abajo).

La representación simbólica de la mano y el ojo tiene relación entre sí, como afirma García Cortés (1996): “Las manos tienen un gran poder de evocación, están ligadas al conocimiento, a la visión, pues tienen como fin el lenguaje, la comunicación. Para el psicoanálisis la mano que aparece en los sueños es equivalente al ojo. Es una clara asociación del ojo y la mano, que como en algunos seres míticos orientales, simboliza la acción clarividente” (García Cortés 1996, pp.125).

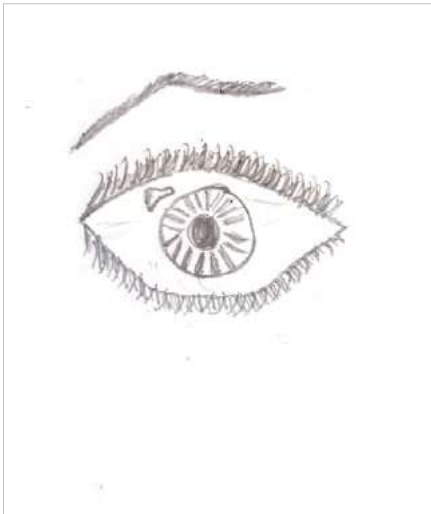
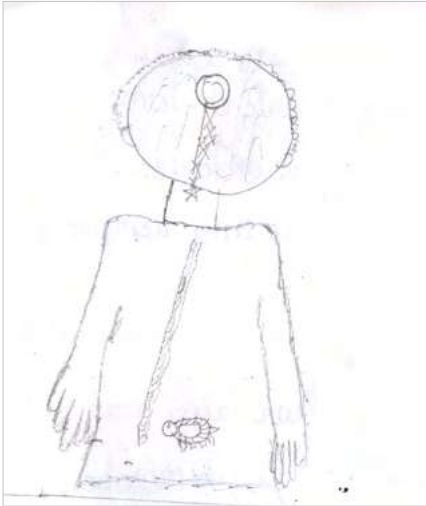
Para ejemplificar esta idea, compartiremos la narración acompañada a la imagen de la mano (abajo derecha) creada por el alumno Rivera (2015): “No toda las manos son iguales y la mía es diferente a las demás”

Por otro lado, encontramos referentes directos de la combinación de texto y fragmento de cuerpo. En las piezas de Art Brut de Basquiat, el artista expresa sus sensaciones y las escribe (arriba).

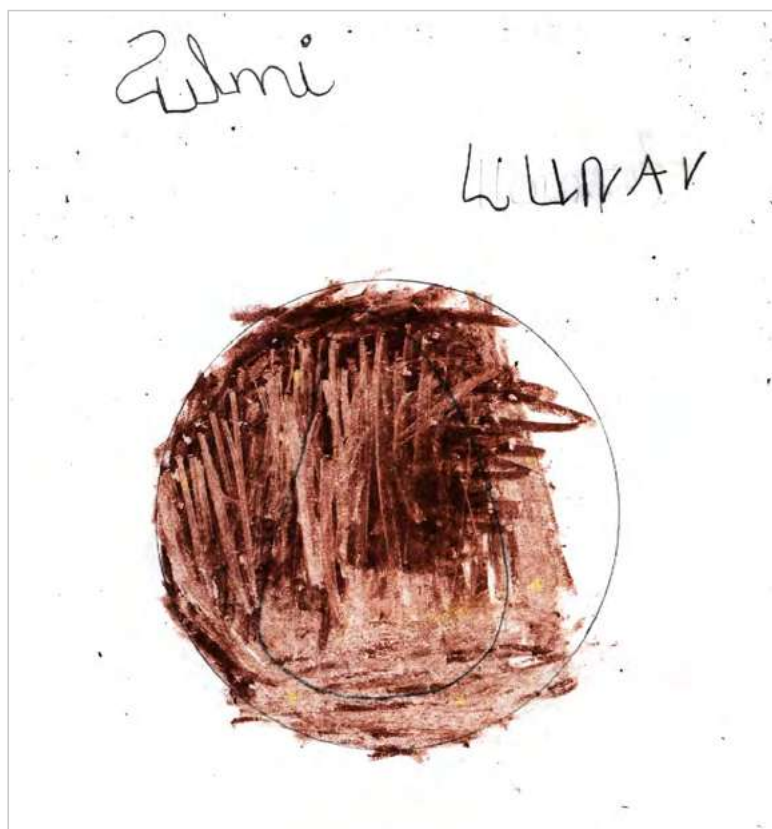
Ponemos como ejemplo la inscripción que acompaña la imagen de arriba a la derecha que la alumna Sierra K. (2015) quiso compartir, la alumna muestra simbólicamente una herida no visible (torso, corazón): “Mi vida la cual en la vida tengo una herida. Mi vida está en la herida. Lo que me paso lo tengo en el corazón. Mis padres me dejaron abandonada desde que naci ya pues quien me crío fue mi abuela, con ella he vivido toda la vida de mis años ya pues que la adoro mucho. Y me gustaría saber por qué mis padres me dejaron abandonada a mi y a mis dos hermanas.”

Ensayo Visual IV. Autora (2022) *La memoria de la piel*

Resumen visual. Autora (2022) *las marcas simbólicas*. Serie muestra compuesta por, izquierda, cuatro dibujos del alumnado de Sta. Teresa (2015) *Marca simbólica A-C*. Lápiz grafito sobre papel 21x14,8 cm. Y derecha, dos citas visuales. Arriba (Basquiat, 1981) y abajo (Bourgeois, 1996)



6.2. Catálogo de las piezas con sus textos



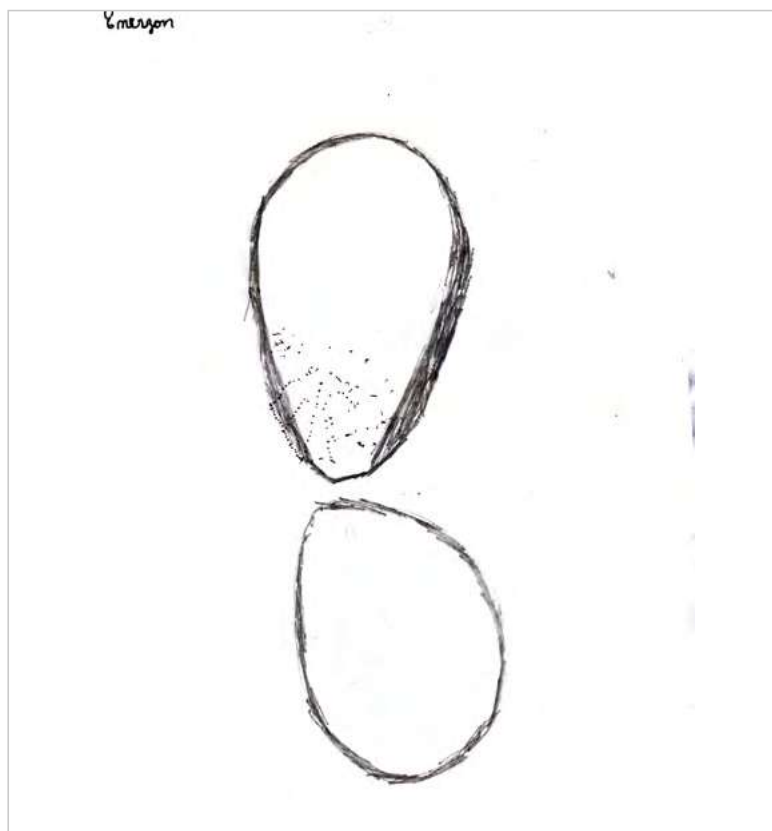
ZULMI (2015) Marca color B
Ilustración ceras y lápices de color sobre papel satinado
21 x14,8 cm

“Es una parte casimente unica y casi no se mira”



ANDREA CAROLINA(2015) Marca color I.
Ilustración con ceras y lápices de color sobre papel satinado
21 x14,8 cm

“Yo lo elegi porque cuando naci medi cuenta que mi papá lo tenia”



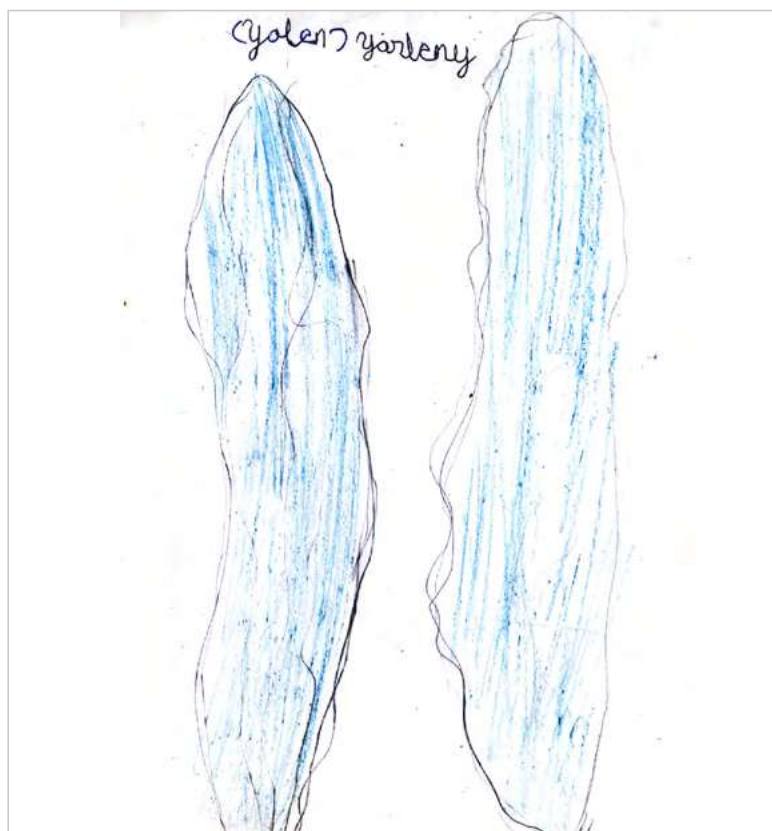
EMERSON(2015) Marca blanco y negro R
Ilustración con lápiz carbón y tinta sobre papel satinado
21 x14,8 cm

“Este lunar por mi abuelo porque tenia ese mismo lunar”



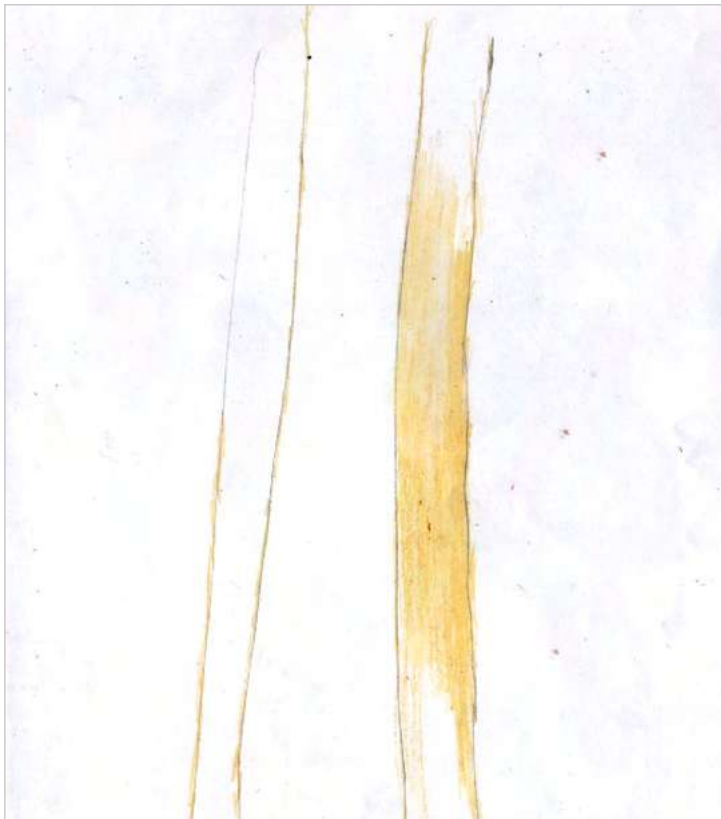
ISAAC (2015) Marca blanca y negro M.
Ilustración con lápiz carbón sobre papel satinado
21 x14,8 cm

“Yo lo elegi porque cuando naci medi cuenta que mi papá lo tenia”



(YALEN) YARLENY (2015) Marca color P.
Ilustración ceras y lápices de color sobre papel satinado
21 x14,8 cm

“Por correr me caí”



YULISSA (2015) Marca color N.
Ilustración con lápiz de carbón sobre papel satinado
21 x14,8 cm

“Yo escogi esa parte porque me golpié con un alambre cuando era
pequeña”



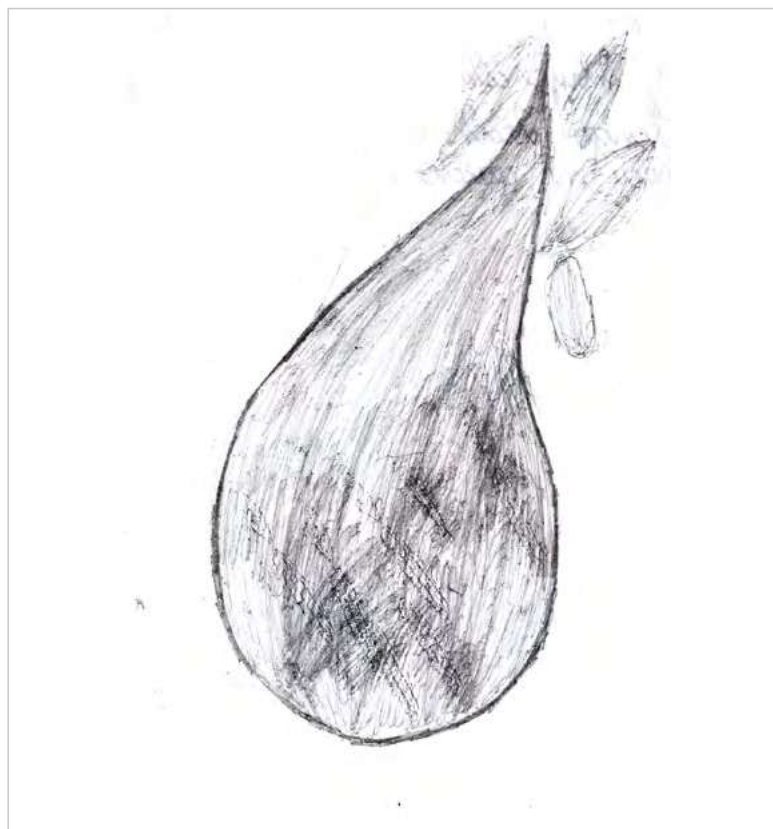
MADELIN (2015) Marca blanca y negro N.
Ilustración con ceras y lápices de color sobre papel satinado
21 x14,8 cm

“Cuando yo era pequeña me di cuenta que mi mamá tenía ese lunar”



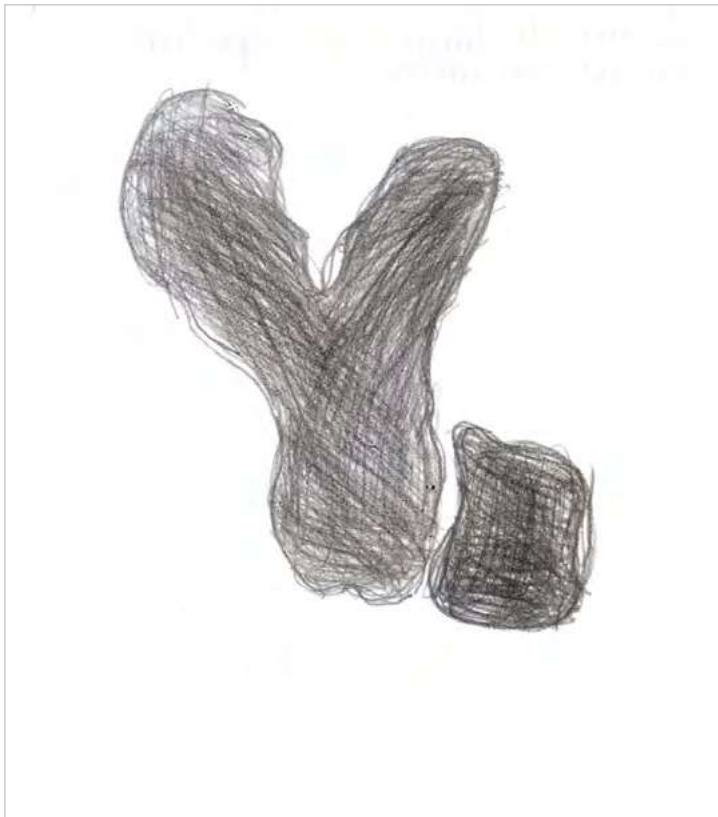
DENMY ARIEL (2015) Marca blanco y negro S.
Ilustración con lápiz carbón y tinta sobre papel satinado
21 x14,8 cm

“Las pecas son de nasimiento yo asi nasi con pecas.”



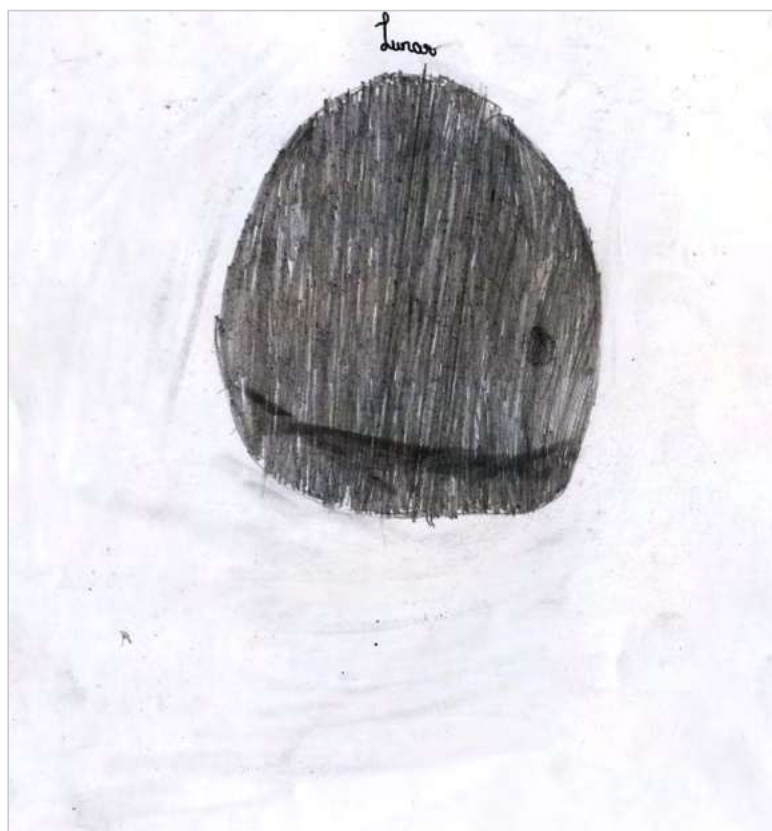
DURÁN NÚÑEZ, C. (2015) Marca redondeada N
Ilustración con lápiz carbón sobre papel satinado
21 x14,8 cm

“Yo dibuje esta mancha porque la tengo desde chiquita cuando naci me quedo marcada”



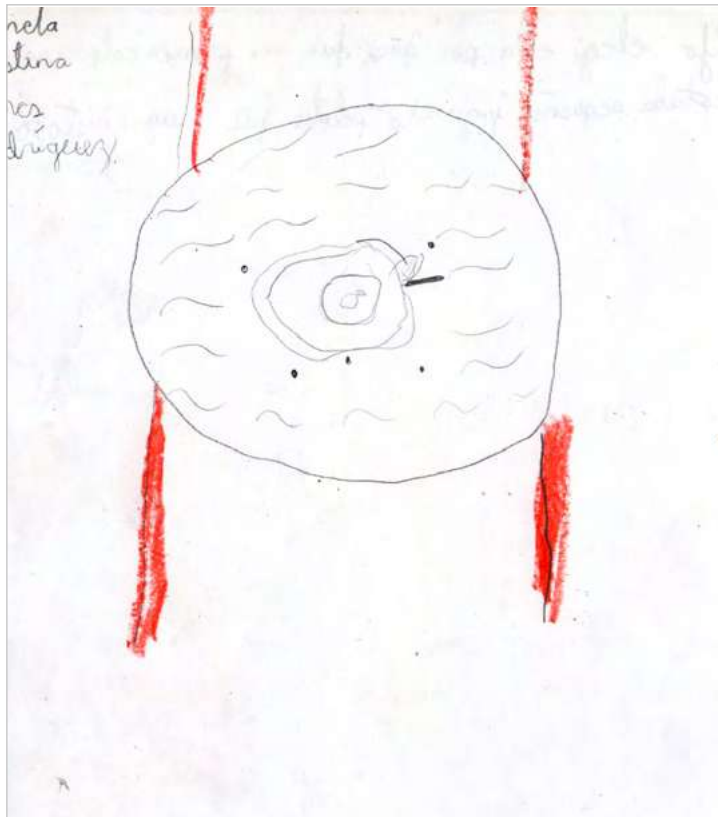
DÍAZ, D. (2015) Marca redondeada Ñ.
Ilustración con lápiz carbón sobre papel satinado
21 x14,8 cm

“Porque este lunar me representa por que es único”



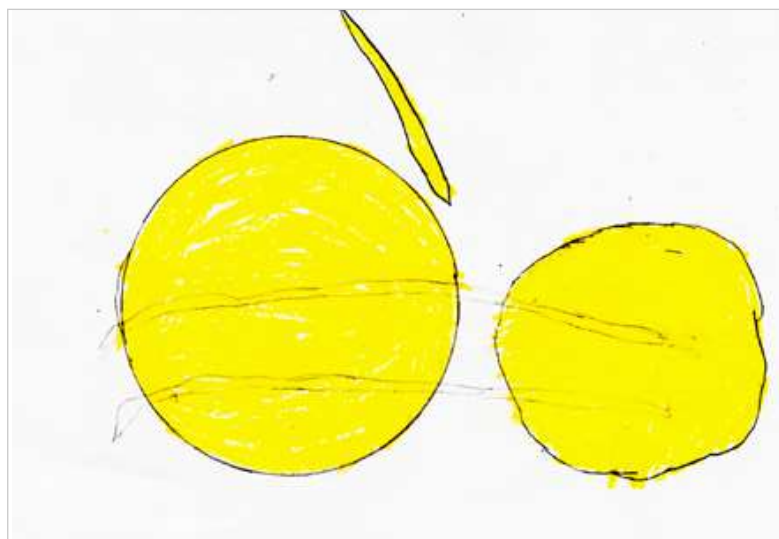
YISEL OCHOA, A. (2015) Marca color A.
Ilustración con lápiz de carbón sobre papel satinado
21 x14,8 cm

“Yo escoji esa parte porque me gusta y la parte de mi pies”



TORRES RODRÍGUEZ, P. (2015) Marca colo F.
Ilustración con lápiz de carbón sobre papel satinado
21 x14,8 cm

"Yo elegí esta porque fue mi primer golpe cuando estaba pequeña
jugando pelota fue muy chistoso"



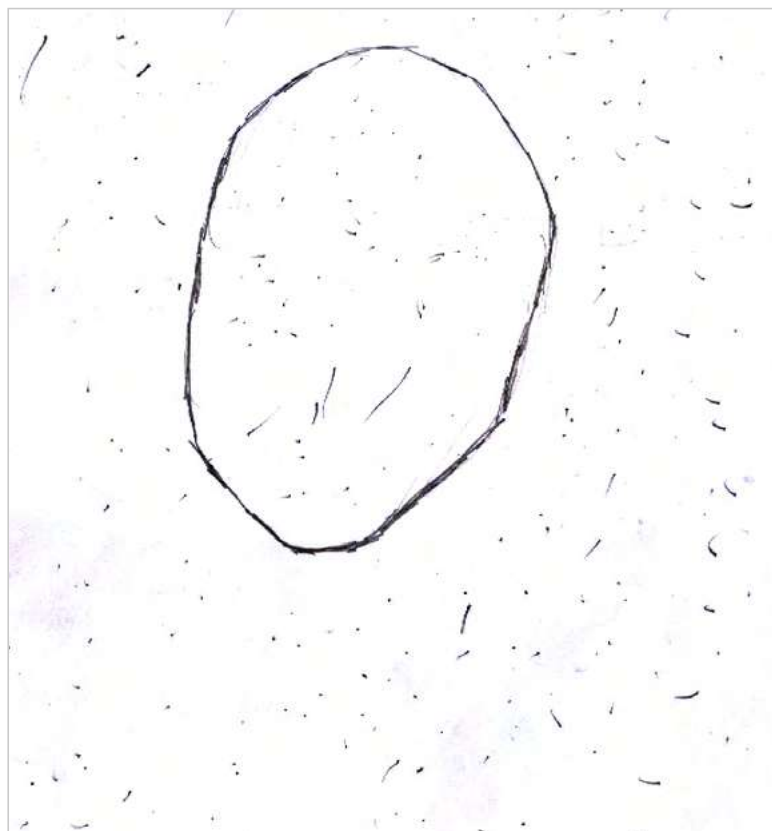
*GÉNESIS (2015) Marca color L.
Ilustración ceras y lápices de color sobre papel satinado
21 x14,8 cm*

"Porque mequeme"



KENSSY, (2015) Marca color D.
Ilustración ceras y lápices de color sobre papel satinado
21 x14,8 cm

“Elegi este golpe porque este golpe me lo hice con mi hermano
estabams jugando y me cai sangre mucho por eso fue que me hice
este golpe”



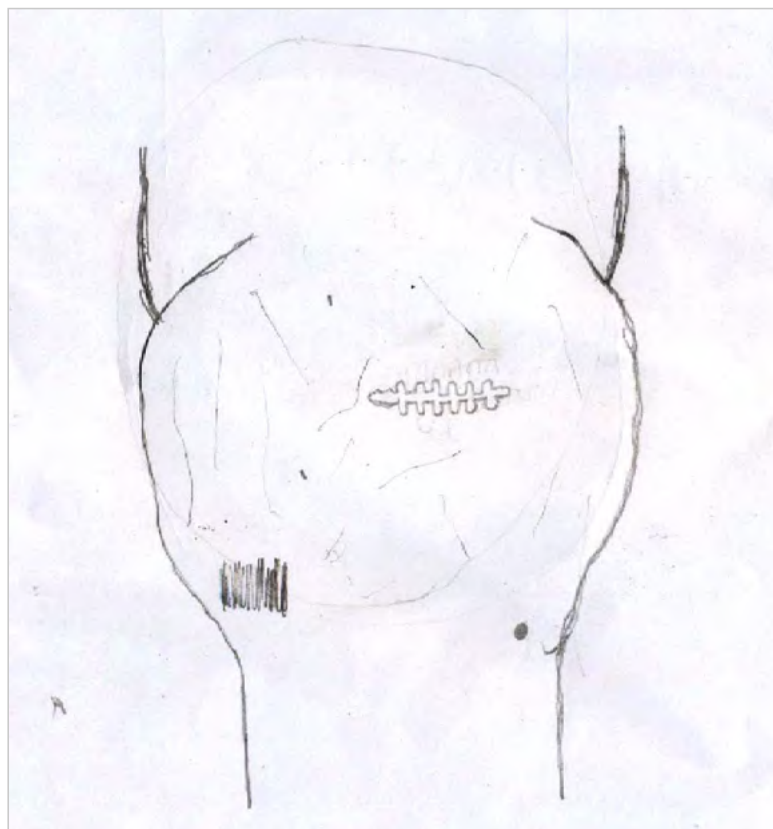
AMADOR CÁCERES, J.(2015) Marca blanco y negro Q.
Ilustración con lápiz carbón sobre papel satinado
21 x14,8 cm

“ “Dibujé esta marca ¿Por qué? Me quemé en la cocina que cayó manteca caliente”



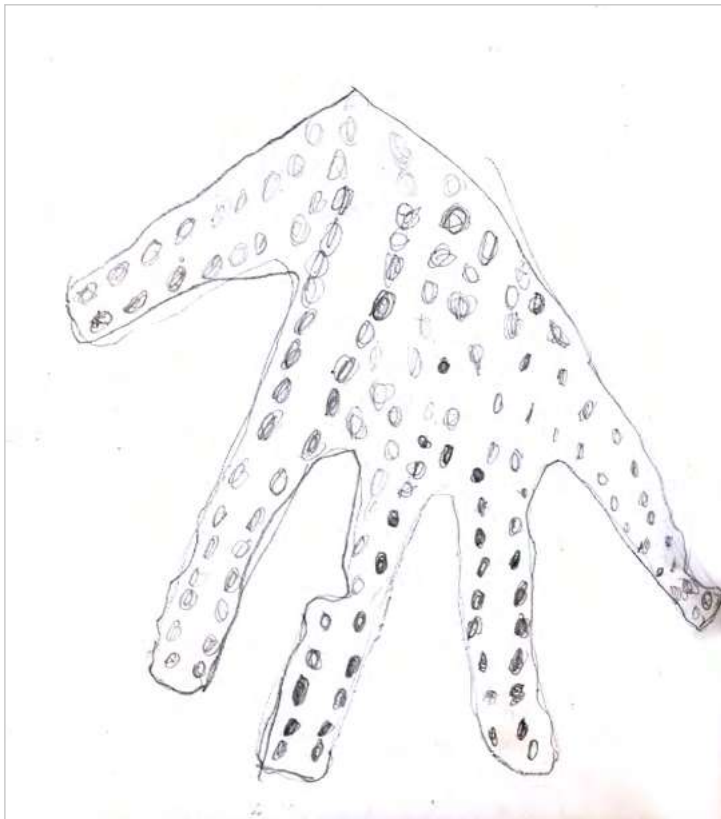
MARLEN(2015) Marca blanco y negro A.
Ilustración con lápiz carbón y tinta sobre papel satinado
21 x14,8 cm

“Elegí esta parte del cuerpo porque cuando estaba chiquita me caí”



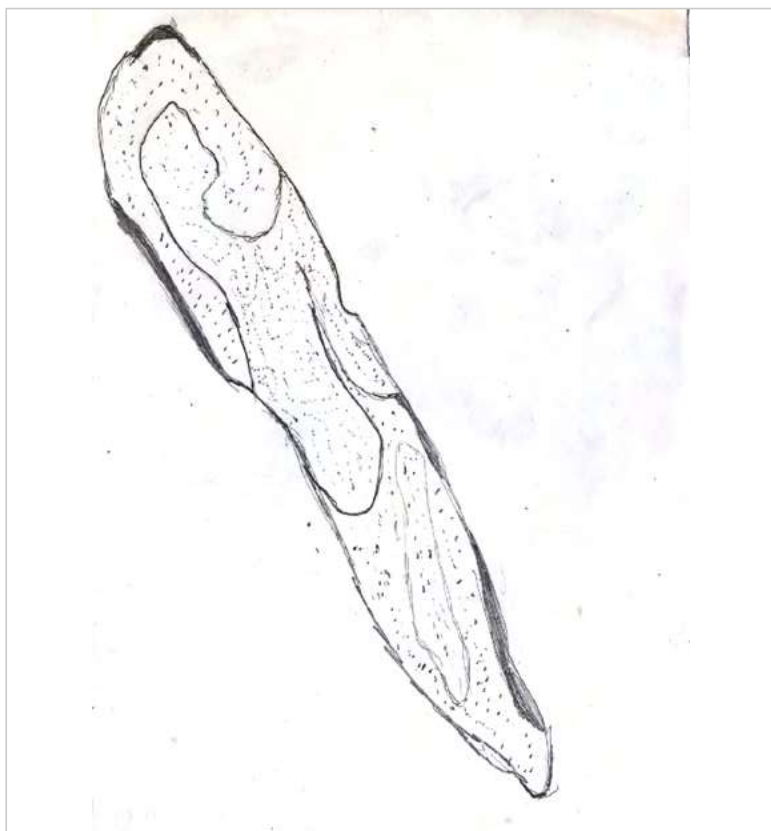
MERIS L. (2015) Marca fragmento I.
Ilustración con lápiz carbón sobre papel satinado
21 x14,8 cm

“Yo elegi esta porque me llevaron al hospital”



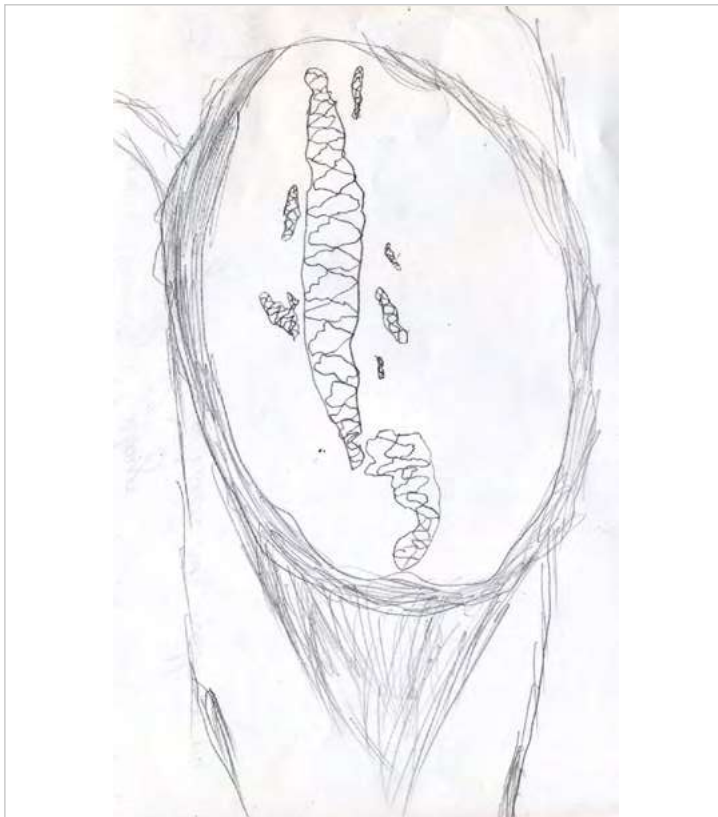
JORLIN J. (2015) Marca redondeada D
Ilustración con lápiz carbón y tinta sobre papel satinado
21 x14,8 cm

“Son berrugas de una caída”



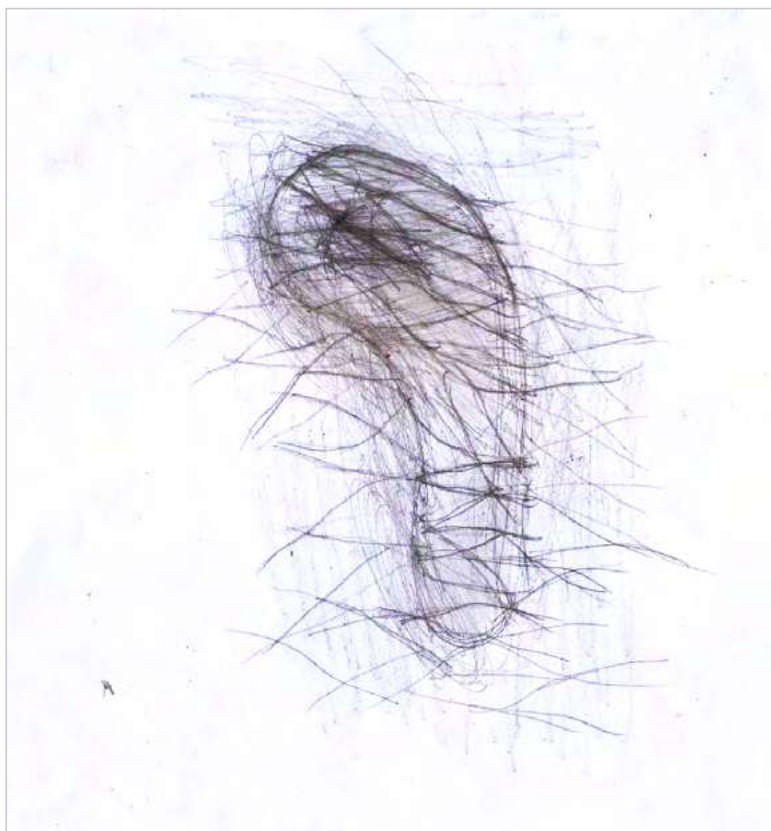
TRUJILLO, E. (2015) Marca blanco y negro C.
Ilustración con lápiz carbón sobre papel satinado
21 x14,8 cm

“La marca que e dibujado porque cuando estaba pequeño estaba jugando con mi primo y el me dejo caer de un arbol”



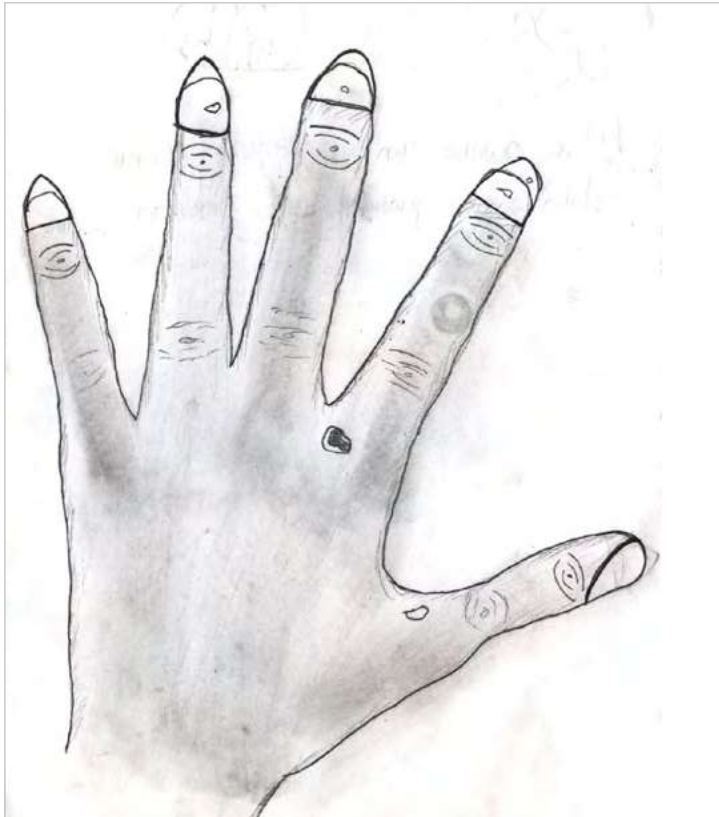
ALVAREZ CELAYA, L. (2015) *Marca blanco y negro E.*
Ilustración con lápiz carbón y tinta sobre papel satinado
21 x14,8 cm

“Esta marca me la hice intentando hacer un salto en mi bicicleta”



TALAVERA, M. (2015) *Marca redondeada I*.
Ilustración con lápiz carbón y tinta sobre papel satinado
21 x14,8 cm

“Desidi dibujar esta sicatris porque me la ise jugando pelota con mis amigos



QUIROZ, M. (2015) Marca Mano L.
Ilustración con lápiz carbón sobre papel satinado
21 x14,8 cm

"Yo soy Maryori y cuando estaba pequeña me corte con un cuchillo
y la otra marca es una picadura de animal"

7. Conclusiones

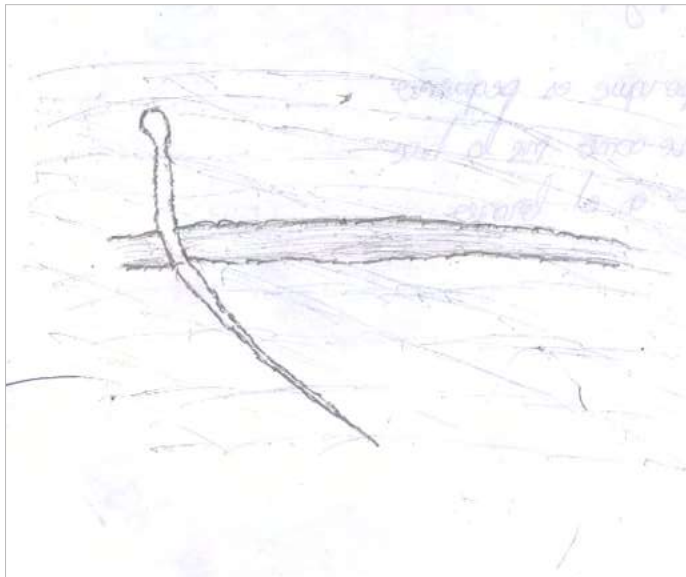
Estos proyectos abordan el dolor y las relaciones personales a través de la sangre, la reivindicación desde la estética de la herida y la memoria, así como el recuerdo desde el dibujo.

Todos ellos nos permiten un acercamiento al cuerpo desde una perspectiva más íntima, la de la visualidad de los pequeños detalles de piel, y también a historias y vivencias autobiográficas que nos generan resonancias y empatía.

Entendemos la creación artística, como el medio para ver en lo cotidiano de las marcas de la piel algo excepcional: "...la capacidad de las artes para proponerse como un sitio de exploración de las insuficiencias y potencialidades de la vida común." (Laddaga, 2006, p. 8).

Este cuerpo fragmentado, supone una exposición al límite y a lo normalmente no nombrado. García Cortés afirma que "la fragmentación humana conlleva una mezcla de fascinación y horror, un deseo de crueldad y de miedo, de experiencias límite y sensaciones excesivas. El temor que aparece, en la cultura occidental, delante del cuerpo abierto, mutilado, es el miedo a ver en peligro el concepto de indivisibilidad del ser humano, de ver cuestionada su seguridad, de la aparición del fantasma de la muerte." (García Cortés, 1996 pp. 45)

Las piezas mostradas en este capítulo, rebasan esa delicada frontera existente entre el interior y el exterior del cuerpo, poniendo en cuestionamiento los límites y expresiones arquetípicas del mismo.



Conclusión Visual. Autora (2022) *Marcas dobles.* Par visual compuesto por, Arias-Camisión A. y Varela M. (2016) *Detalle Cosido.* Y Alumnado St. Teresa (2015) *Marca redondeada C.* Lápiz grafito sobre papel 21x14,8 cm.

3 /

La poética del cuerpo

Relación del cuerpo y el entorno mediante pares visuales



Índice del capítulo

1. Introducción
2. Objetivos
3. Enfoque metodológico
4. Propuesta Educativa
 - 4.1. Aprender a mirar: el estudio escultórico de la mano
 - 4.2. Aprender a rimar: comparación visual entre cuerpo y paisaje
5. Propuesta artística. Ensayo visual la poética del cuerpo
6. Conclusiones

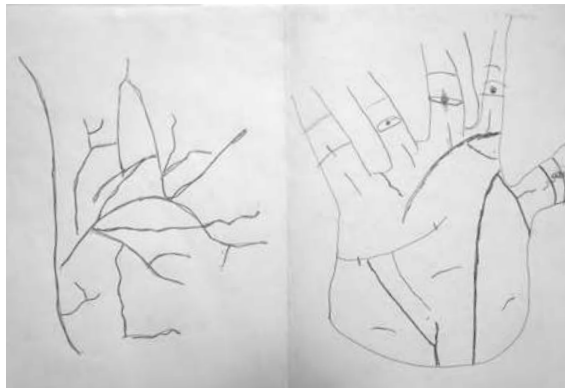
Este proyecto es un recorrido visual y pedagógico a través de las posibilidades poéticas del cuerpo, que funciona tanto como soporte como espacio de observación.

El capítulo consta de dos partes, la primera es la **experiencia educativa en el aula** consta, a su vez, de dos propuestas:

- **Aprender a mirar: el estudio escultórico de la mano**, está compuesto por una fotografía y seis pares fotográficos.

- **Aprender a Rimar: comparación visual entre cuerpo y paisaje**, está compuesto por dos fotografías, dos pares visuales, cinco pares fotográficos, un tríptico visual y una serie fotográfica muestra, compuesta a su vez por cuatro fotografías.

La segunda parte, corresponde a los **resultados visuales de la investigadora**, derivados de los hallazgos creativos del alumnado, titulado *La poética del cuerpo*, esta compuesto por diez pares fotográficos y un tríptico fotográfico.

Resumen Visual

Resumen visual. Autora (2022) *La palma de mi mano*. Par visual vertical. Compuesto por, arriba, Autora (2016) *Andrea mirando su mano*, fotografía y, abajo dibujo Alumnado St. Teresa 5º (2016) *Ramas y mano I*. Lápiz sobre papel 29'7 x 21 cm,

1. Introducción

Este proyecto aborda la representación del cuerpo como el lugar donde ocurre el pensamiento, el cuerpo como una imagen común y enigmática donde nos encontramos todas las personas.

El cuerpo se erige como lugar perceptivo; no solo nos lanza más allá de los límites de nuestras extremidades, sino que todo lo que nos rodea parte del mismo en un acto de convergencia y divergencia. Todo nace en el cuerpo. Sin él todo es impensable, invisible, inexistente. Se expande hasta la infinitud de la percepción humana.

Tomar contacto con el propio cuerpo es entender los recorridos de los ríos que son las venas, que se adentran y escabullen a través de la piel. Este proceso consiste en entender la propia percepción y agudizar la observación.

Replegarse hacia una misma, tanto artística como personalmente, se propone en este capítulo mediante la comparación con nuestro entorno cercano.

En la novela de Herman Hesse titulada "*Demian Historia de la juventud de Emil Sinclair*" (2011 p. 40), el protagonista reflexiona sobre esta observación de las figuras naturales:

La entrega a las formas irracionales, barrocas y extravagantes de la naturaleza produce en nosotros un sentimiento de concordancia entre nuestro interior y la voluntad que las ha producido. Nos sentimos tentados a creerlas caprichos nuestros, creaciones propias; vemos vacilar y disolverse la frontera entre nosotros y la naturaleza, y adquirimos conciencia de un estado de ánimo en el que no sabemos si las imágenes en nuestra retina provienen de impresiones exteriores o interiores.

El arte de mirar, de mirarse a una misma para ser capaz de conocer lo que te rodea, al final, es un ejercicio de introspección profunda, para entender quién soy individualmente, como persona, y quién soy como creadora de imágenes.

2. Objetivos

Nos planteamos una serie de objetivos relativos a las propuestas educativas, estos tienen que ver con los parámetros que les planteamos al alumnado, estos son:

OD1. Representar mediante el dibujo fragmentos de la realidad, promoviendo la observación de detalles.

OD2. Crear fotografías del contexto que nos rodea atendiendo a la composición, luz y color, pensadas *ex-profeso* en su vinculación con nosotras mismas.

OD3. Generar pares visuales donde nuestra representación y el entorno se relacionen, atendiendo a diferentes recursos poéticos.

Con respecto a la creación artística propia, nuestros objetivos de investigación son:

OI1. Utilizar el instrumento del par visual para construir autorretratos representativos.

OI2. Generar imágenes poéticas relativas a lo corporal, empleando la metáfora visual como recurso principal.

3. Enfoque metodológico

El desarrollo de este proyecto se engloba dentro de la Investigación Basada en las Artes, que es “la metodología que adopta los modos propios de la creación artística en las artes y culturas visuales. Sus estrategias conceptuales, su enfoque en los temas, sus técnicas e instrumentos de investigación se asimilan a los procesos propios de la creación en el conjunto de las artes y las culturas visuales para abordar y resolver los problemas educativos.” (Marín Viadel, 2005, p. 260)

Los procesos en Investigaciones Basadas en las Artes son entendidos como dinámicos e inestables, admitiendo nuevas variables en función de los avances y las prácticas desarrolladas: “Los procesos de investigación, como ocurre en la mayoría de los procesos artísticos, son dinámicos, no poseen un punto de estabilidad permanente ni ofrecen una verdad absoluta.

El investigador/a construye la investigación prestando atención a su propio proceso y a aquellos elementos que lo condicionan y lo dirigen. Es a través de la acción como el mundo y sus diferentes realidades se manifiestan de forma clara y directa a las personas.” (Mena, 2016, p. 78)

Para Mena (2016), las y los investigadores y artistas visuales transforman la realidad física mediante recursos retóricos tales como metáfora, metonimia, aliteración o paralelismo “En sus construcciones, los artistas visuales seleccionan aquello que consideran significativo, buscan las anomalías, los patrones, los órdenes ocultos, etc. y le dan forma visual. La realidad física es transformada en un objeto visual que no puede ser leída simplemente de forma literal”. (Mena, 2016, p. 80)

Las Metodologías Artísticas de Enseñanza (MAE), utilizan herramientas propias de las artes para la creación, el desarrollo y los resultados estéticos del proyecto educativo. El proceso de aprendizaje se basa en el entendimiento de la propia imagen creada, en aprender a mirar y generar resultados que amplifican los significados y los procesos de indagación sobre el tema que hayamos propuesto.

Para Andrea Rubio Fernández (2015), las Metodologías Artísticas de Enseñanza se caracterizan por un conocimiento profundo del arte y la creación artística, para generar un conocimiento dinámico, activo, participativo y consciente. Además, el proceso de enseñanza y aprendizaje tiene que atender a procesos estéticos para garantizar que los resultados tengan una buena calidad visual.

“La forma conceptual de ese proceso educativo tendrá entonces una estética determinada y se focalizará en torno a la persona que aprende, entendiendo las diferentes estrategias educativas posibles como puntos de partida que favorezcan la educación a



través de MAE y no como estructuras cerradas y conductuales”
Rubio, A, 2015, p. 5).

Este proyecto educativo, que combina dibujo, fotografía y escultura, tiene su conclusión en la creación artística de la autora.

‘Aprender a Mirar’ (AM) y ‘Aprender a Rimar (AR)’ visualmente son el núcleo central de esta propuesta educativa.

Las conclusiones visuales derivan directamente de las indagaciones y resultados a los que ha llegado el alumnado. Esto corresponde a una metodología A/r/tográfica (Irwin, 2013)

La innovación educativa que aporta este proyecto, reside el propio proceso de enseñanza del que se inspiran las posteriores propuestas artísticas propias. El proceso es dinámico y se despliega en una serie de confluencias y aperturas.

Hipótesis Visual. Cita visual (Brandt, 1959b)

Las investigaciones artística de la autora permiten crear propuestas en el aula. El alumnado, por su parte genera hallazgos visuales que dan lugar a nuevas posibilidades temáticas, conceptuales y estéticas. Cada nueva propuesta derivada de los resultados estéticos y temáticos de las anteriores, da lugar a resultados visuales inesperados que amplían el horizonte inicial. Descubrimos dos maneras de crear y aprender:

- Aprendizaje en el aula basado en el análisis visual del propio cuerpo y de la naturaleza que culminan en la creación de imágenes.
- Elaboración de un ensayo visual de la investigadora basado en los resultados del aprendizaje del aula.

Todo el proceso es un bucle de enseñanzas y aprendizajes, de la autora como artista-profesora-investigadora y del alumnado como co-creadores y co-creadoras, que se retroalimenta constantemente. La propuesta de aula se desarrolla en dos fases, la primera denominada Aprender a mirar, en un ejercicio de observación propia y la segunda, Aprender a rimar, donde el alumnado construye mediante la metáfora visual sus discursos comparativos entre el entorno y su propio cuerpo.

Se ha utilizado la **metáfora visual** como principal estrategia creativa. En ella predomina el uso poético de las imágenes que pretende generar un tipo de pensamiento que incita al desarrollo de la creatividad e invita a la reflexión.

El título de este proyecto, 'Poéticas del cuerpo', sugiere esta estrategia metafórica como clave en el desarrollo tanto de los procesos educativos como de las conclusiones visuales.

Según Pinola-Gaudiello y Roldán (2012, pp.12) : “En las metáforas visuales que se utilizan en los informes de investigación utilizan dos formas tópicas de comparación: la asociación por contigüidad y la asociación por semejanza de sentido. Para Ullman, la metáfora no es sino “una comparación abreviada, más que condensar explícitamente analogías, las comprime en una imagen que parece una identificación”.



En el plano visual, las asociaciones se producen por relaciones entre elementos visuales más o menos narrativas, más o menos comparativas.

Esta metáfora nos es de gran utilidad para construir el discurso artístico propio así como para poder establecer vínculos visuales entre diferentes contextos en la propuesta educativa: aprender a rimar. La metáfora visual y la comparación nos permiten desarrollar el pensamiento simbólico (López Cao, 2017, p. 9) así como construir ideas inesperadas.

Colección de citas visuales. Autora (2022) *Cuerpo abstracto.* Fotoensayo compuesto por tres citas visuales. Arriba (Dater, 1982), abajo izquierda (Crane, 1966) y (Weston, 1930)

4. Propuesta educativa

Este proyecto se lleva a cabo en el colegio Santa Teresa en Tegucigalpa (Honduras).

Durante un mes el equipo educativo en consonancia con el equipo universitario de la UGR junto con el equipo educativo de los centros ACOES, estuvimos desarrollando actividades que guardan relación con el tema de investigación.

Comenzamos con la observación, seguidamente continuamos con ejercicios de análisis y acabamos con la rima: la comparación o símil visual que nos conduce al empleo de la metáfora.

4.1. Aprender a mirar: el estudio escultórico de la mano

En este proceso se trabaja el modelado del natural, utilizando una parte representativa de nuestro propio cuerpo: la mano.

La pauta que se sigue para modelar con arcilla del natural es el análisis de perfiles.

Buscamos metáforas visuales que vinculen nuestra mano con elementos del paisaje y con los paisajes del propio cuerpo.

El análisis de perfiles, permite ver el cuerpo como un lugar con dos planos. En primer plano se sitúa la parte que vamos a analizar, en este caso un pequeño fragmento, de formas orgánicas, los pequeños pliegues con entradas y salidas, con recovecos, con luces y sombras que recorrer que recorrer con la mirada, prestando atención a los cambios de textura.

En el extremo de un pliegue, justo en la separación entre cuerpo y fondo, aparece una delgada línea de separación, un límite, que se va desmembrando en tanto en cuanto se mueve el modelo (el fragmento de la mano) o se mueve la pieza de barro que estamos modelando.



Hay perfiles que nunca terminan. Hay infinitas perspectivas, infinitos tamaños, infinitas escalas, en un pequeño giro.

Este ejercicio trabaja la mirada atenta, ejercita la mirada hacia una misma y su cuerpo con respecto a lo que lo rodea, pero, sobre todo ejercita la mirada hacia el interior de esos pliegues y los miles de detalles que comúnmente nos pasan desapercibidos de nosotras mismas. Es una invitación a contemplar nuestro cuerpo como un lugar.

Las esculturas que va creando el alumnado me sirven para generar una respuesta fotográfica como investigadora. Mis fotografías, son reinterpretaciones visuales, resonancias del trabajo realizado por el alumnado.

Es un trabajo en equipo, un proceso colaborativo: el análisis visual genera una respuesta escultórica, que provoca una fotografía, y que llevará, finalmente, a una conclusión visual colectiva.





Ensayo Visual I. Autora (2022) Aprender a mirar... Manos y Arcilla.
Resultado visual I. Autora (2022) Manos y barro. Par fotográfico compuesto por dos fotografías, izquierda, Autora (2016) Dedos de barro, y derecha, Toral M. (2016) Observando una mano.





Ensayo Visual I. Autora (2022) *Aprender a mirar. Manos y Arcilla.*
Resultado visual II. Autora (2022) *Filas de cuerpos, filas de barro.* Par fotográfico compuesto por dos fotografías, izquierda, Toral M.(2016) *Modelando en perspectiva*, y derecha, Autora (2016) *Desenfoques de barro.*





Ensayo Visual I. Autora (2022) Aprender a mirar. Manos y Arcilla.
Resultado visual III. Autora (2022) *Modelando frente a frente.* Par fotográfico compuesto por dos fotografías de Toral M. (2016), izquierda, [Camiseta roja], y derecha, [Camisa blanca].





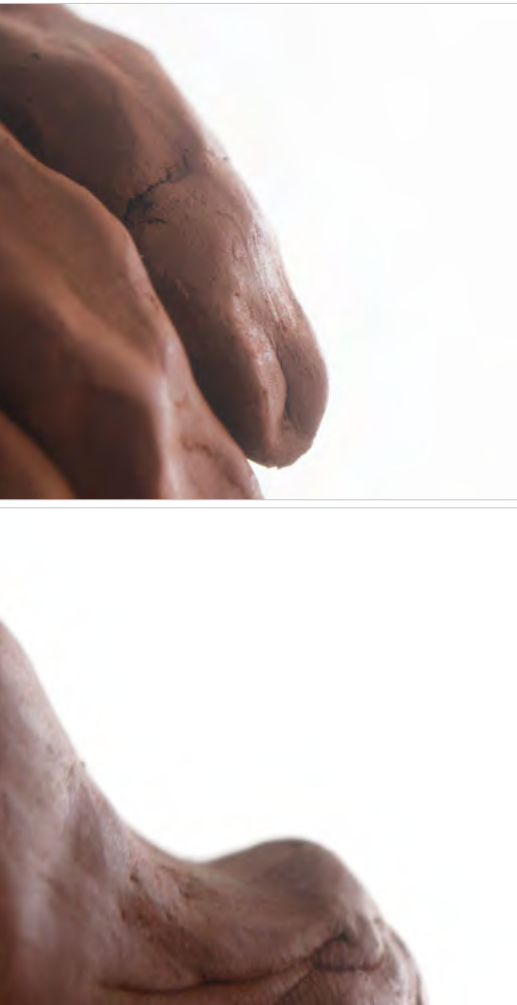
Resultado visual IV. Autora (2022) *Modelado en desenfoco.* Par fotográfico compuesto por dos fotografías de la Autora (2016), izquierda, *Detalle huella sobre barro,* y derecha, *Modelando un dedo*





Ensayo Visual I. Autora (2022) Aprender a mirar . Manos y Arcilla.
Resultado visual V. Autora (2022) *Cuerpo de barro y yeso.* Par fotográfico compuesto por dos fotografías de la Autora (2016), izquierda, *Modelando dedos*, y derecha, *Manos en fila*





Ensayo Visual I. Autora (2022) *Aprender a mirar. Manos y Arcilla.*
Conclusión Visual. Autora (2016) *Detalles de barro.* Serie muestra compuesta por seis fotografías de la Autora (2016), izquierda a derecha, Detalles 1-3 y, abajo Detalles 4-6

4.2. Aprender a Rimar: comparación visual entre cuerpo y paisaje.

En este apartado se propone al alumnado rimar visualmente, es decir, crear metáforas visuales que están relacionadas con el paralelismo entre cuerpo/ naturaleza. Para ello se parte de dos especialidades artísticas distintas, a saber, fotografía y dibujo.

El objetivo es encontrar relaciones visualmente evidentes y rotundas entre alguna parte de su cuerpo (que han aprendido a descubrir y observar) y la propia naturaleza (que ahora tienen que aprender a observar de forma semejante a como han observado detalles de su cuerpo).

Los paralelismos entre venas/raíces, brazos/troncos, arrugas/texturas, nos hacen entender que en la naturaleza existen patrones de repetición, que en nuestro cuerpo existe un mundo, un paisaje que observar y, por consiguiente, valorar.

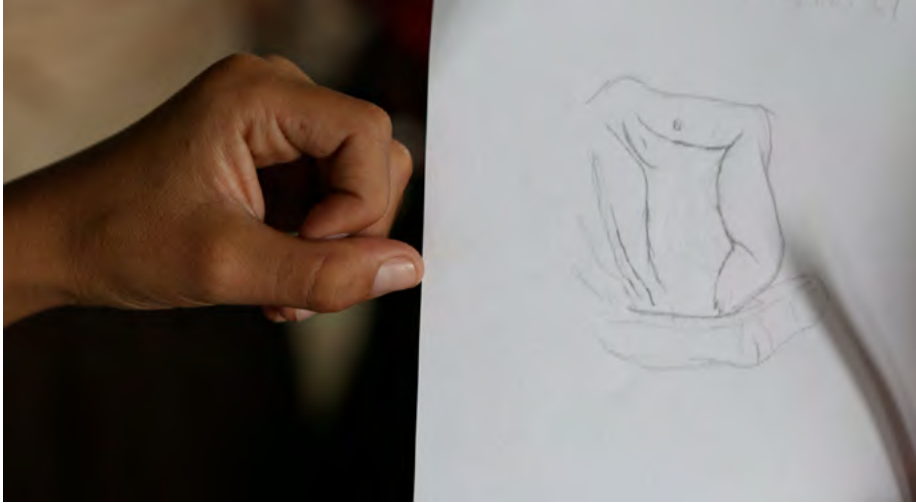
No solo es importante la capacidad de análisis visual o la capacidad comparativa, sino el entendimiento que se genera cuando eres capaz de ver lo micro y lo macro cósmico en las líneas de tu propia mano. Ese tipo de descubrimientos son de naturaleza tanto cognitiva como visual.

El procedimiento consiste en dividir la actividad en cuatro secuencias sucesivas:

a) En la primera parte de la propuesta todo el alumnado observar directa y detenidamente una parte pequeña de su propio cuerpo que le sea visible sin ayuda de un espejo y sin mayor esfuerzo, en este caso, el antebrazo, el brazo o la mano.

b) Una vez observado detenidamente ese pequeño fragmento la mitad del alumnado lo dibuja como si se tratase de un vasto paisaje con caminos y colinas, barrancos y oquedades; y la otra mitad lo fotografía con una cámara, con una tableta o con un teléfono móvil.

c) A continuación, la mitad que ha dibujado hace fotografías y la mitad que ha fotografiado dibuja.



d) Seguidamente, en una zona boscosa junto al aula, cada persona buscará el paralelismo tanto de su dibujo, como de sus fotografías, en la naturaleza.

¿Qué tipo de rimas visuales encontraremos? Encontramos relaciones entre textura, rimas que tienen que ver con las direcciones o con los huecos, paralelismos cromáticos o de dimensión.

La idea principal es extender el propio cuerpo hacia el exterior, apropiarse de elementos naturales de nuestro contexto cercano haciéndolos propios.

Al final, la insólita observación de nuestro propio cuerpo, la fusión visual con la naturaleza, la capacidad de apreciar la sutileza de una pequeña línea en nuestra piel y en un tallo, y comprender sus correspondencias nos descubrirán todo un nuevo universo.





Ensayo Visual II. Autora (2022) *Aprender a mirar*. Dibujo y fotografías.
Resultado visual I. Autora (2016) *Proceso y resultado rima*. Par visual compuesto, izquierda, R. Marin Viadel (2016) *Dibujo de la palma de la mano*, y derecha, Escuela Santa Teresa 5° curso (2016) [Dibujo comparativo de palma de la mano y hoja] grafito sobre papel, 21 x 29'7 cm





Ensayo Visual II. Autora (2022) *Aprender a rimar*. Dibujo y fotografías.
Resultado visual III. Autora (2016) *Trabajo en equipo*. Par fotográfico compuesto por dos fotografías de la Autora (2016), izquierda, *Observando resultados*, y derecha, *Exploración del entorno*





Resultado visual IV. Autora (2022) *Entrelazados*. Par fotográfico compuesto por dos fotografías de R. Marín Viadel (2016), izquierda, *Niños sobre árbol*, y derecha *Detalle de mano dibujada y árbol*, que incluye referencia directa a dibujo alumnado Sta. Teresa 5º (2016) [Dedos índice y pulgar]

Ensayo Visual II. Autora (2022) *Aprender a rimar*. Dibujo y fotografías.
Resultado visual V. Marín Viadel (2016) *Muestra en árbol*. Fotografía independiente que incluye referencia directa a dibujo alumnado Sta. Teresa 5º (2016) [Codo y dedos]





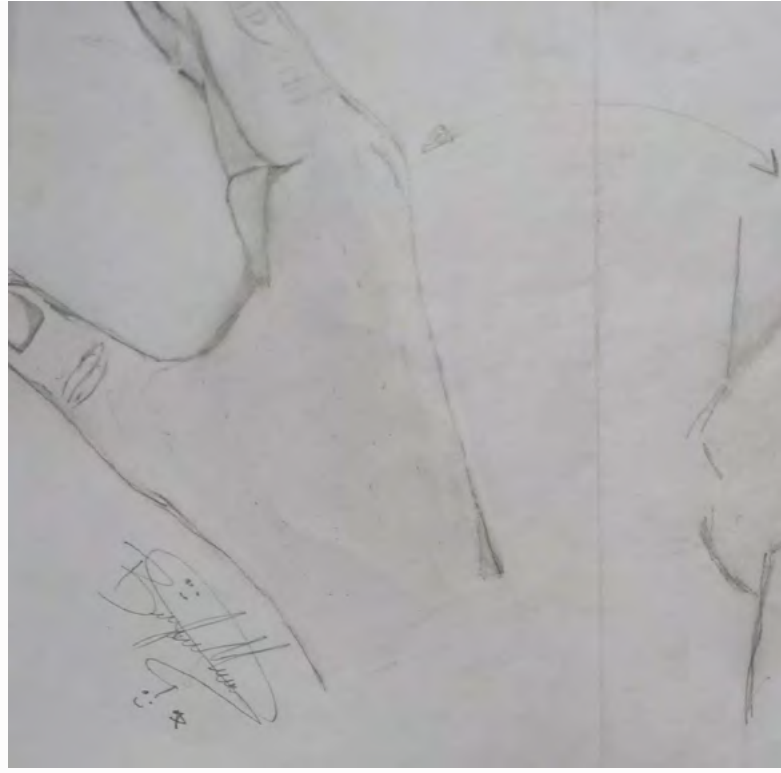


Ensayo Visual II. Autora (2022) *Aprender a mirar*. Dibujo y fotografías.
Resultado visual VI. Autora (2016) *Alumnado con sus dibujos*. Serie muestra compuesta por cuatro fotografías de Marín Viadel (2016) y, de izquierda a derecha *Muestra mano I-IV*, y sus detalles (*arriba*)





Resultado visual VII. Autora (2016) *Simetría*. Par visual compuesto por, izquierda, Alumnado Sta. Teresa 5ª (2016) [Perfiles del índice y pulgar de la mano derecha], y derecha, una fotografía de la Autora (2016) *Mano pinza*. **Ensayo Visual II.** Autora (2022) *Aprender a mirar*. Dibujo y fotografías.





Resultado visual VIII. Autora (2016) *Rimas tríptico*. Tríptico compuesto por, izquierda, Alumnado Sta. Teresa 8° (2016) [Mano pinza], fotografía, centro, dibujo de Alumnado Sta. Teresa 8° (2016) *Mano árbol*, grafito sobre papel, 21 x 29'7 cm, y Alumnado Sta. Teresa 8° (2016) *Ramas*, fotografía.

Ensayo Visual II. Autora (2022) *Aprender a rimar*. Dibujo y fotografías.





Ensayo Visual II. Autora (2022) *Aprender a mirar . Dibujo y fotografías.*
Conclusión Visual. Autora (2016) *Par de palmas.* Par fotográfico compuesto por dos fotografías de Alumnado Sta. Teresa 8º (2016), izquierda, *Palma de mano*, y derecha *Árbol mano*.

5. Propuesta artística. Ensayo visual la poética del cuerpo

Esta propuesta se basa en la relación visual fotográfica entre el cuerpo y el paisaje, generando metáforas visuales.

La poética visual corporal toma sentido cuando este es comparado con el contexto, que no son sino imágenes que el propio cuerpo percibe para llegar a entenderse a sí mismo. El cuerpo da lugar a la existencia, y por tanto, al tomar consciencia de dicha existencia, da lugar a pensar-se y ver lo extracorporal dentro del propio cuerpo.

Dentro de este contexto, uno de los autores más relevantes será Jean-Luc Nancy. Nancy plantea el cuerpo como “la caída de los cuerpos celestes” y se pregunta: “¿No nos habremos inventado el cielo con el solo fin de que los cuerpos decaigan?” (Nancy, 2010, p. 11). En este caso, el autor concibe el paso del tiempo, como aquella parte física del cuerpo que tiene una caducidad. Sin embargo, otra de sus magníficas aportaciones parte por señalar la desnudez, entendida como la apertura al otro o a lo otro (objetos), al tacto, que es lo que en última instancia marca los límites de nuestra fisicidad en tanto que comienzo de lo sensorial.

Es en esos límites de la percepción propia y ajena donde somos conscientes de que nuestro cuerpo no existe de manera autónoma, sino siempre, con otros cuerpos. Donde no se encuentra mi cuerpo, se encuentra lo otro, por extensión, él otro. “Así un cuerpo nunca es concebido como una singularidad, sino como un paso al otro.” (Nancy, 2010, pp. 11)

El cuerpo se concibe como el lugar donde tiene lugar el pensamiento. Merleau-Ponty (2013), en concordancia con Nancy, entiende que “No tenemos un cuerpo, somos un cuerpo, lo que convierte la realidad corporal en un contradiscurso, en lo opuesto a la palabra, a la unidad, a la organicidad [...] Su momento es el del suceso, el del acontecer” (Gonzalo, 2011: 65).

Merleau-Ponty (2013, p. 14), además reflexiona acerca de la mirada de las artistas: “Es prestando su cuerpo al mundo como el pintor cambia la pintura. Para comprender esas transustanciaciones

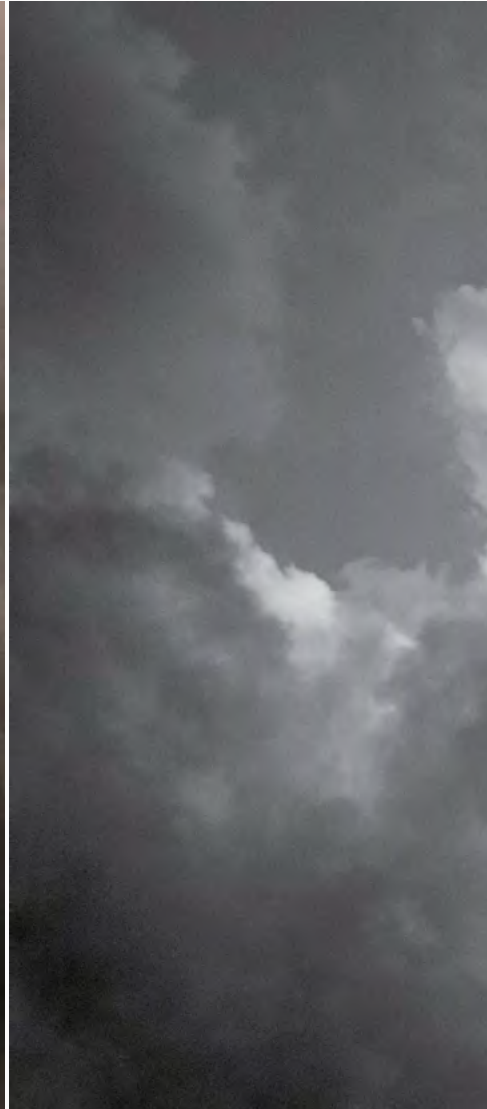


hay que encontrar el cuerpo operante y actual, aquel que no es un pedazo de espacio, o un haz de funciones, sino un entrelazamiento de visión y movimiento”.

Él entiende, que el pintor piensa el mundo a través de la pintura, que los movimientos de su cuerpo sobre el lienzo no están en la ignorancia de su propio cuerpo: “El cuerpo se ve viendo, toca tocando, es visible y sensible para sí mismo.” (Merleau-Ponty, 2013, p. 14).

En las próximas páginas se muestra el fotoensayo **La poética del cuerpo**, compuesto por pares visuales que vinculan el cuerpo con el espacio natural, utilizando estrategias visuales heredadas de la literatura como la metáfora, la aliteración o el paralelismo.

Ensayo Visual III. Autora (2022) *La poética del cuerpo.*
Título visual. Autora (2016) *Cielo mar y piel.* Tríptico compuesto por tres fotografías de la autora, de izquierda a derecha, *Mirada nadir, Pantano cenital y, Detalle pendiente*





Resultado Visual I. Autora (2022) *Nubes y espalda I*. Par fotográfico compuesto por dos fotografías de la autora (2016), izquierda, *Autorretrato espalda I*, y derecha, *nubes I*.

Ensayo Visual III. Autora (2022) *La poética del cuerpo*.

espalda I, y derecha, *nubes I*.





Resultado Visual II. Autora (2022) *Nubes y brazo I*. Par fotográfico compuesto por dos fotografías de la autora (2016), izquierda, *nubes II*, y derecha, *Autorretrato brazo I*.

Ensayo Visual III. Autora (2022) *La poética del cuerpo*.





Resultado Visual III. Autora (2022) *Nubes y brazo II*. Par fotográfico compuesto por dos fotografías de la autora (2016), izquierda, *nubes III*, y derecha, *Autorretrato brazo II*. **Ensayo Visual III.** Autora (2022) *La poética del cuerpo*.





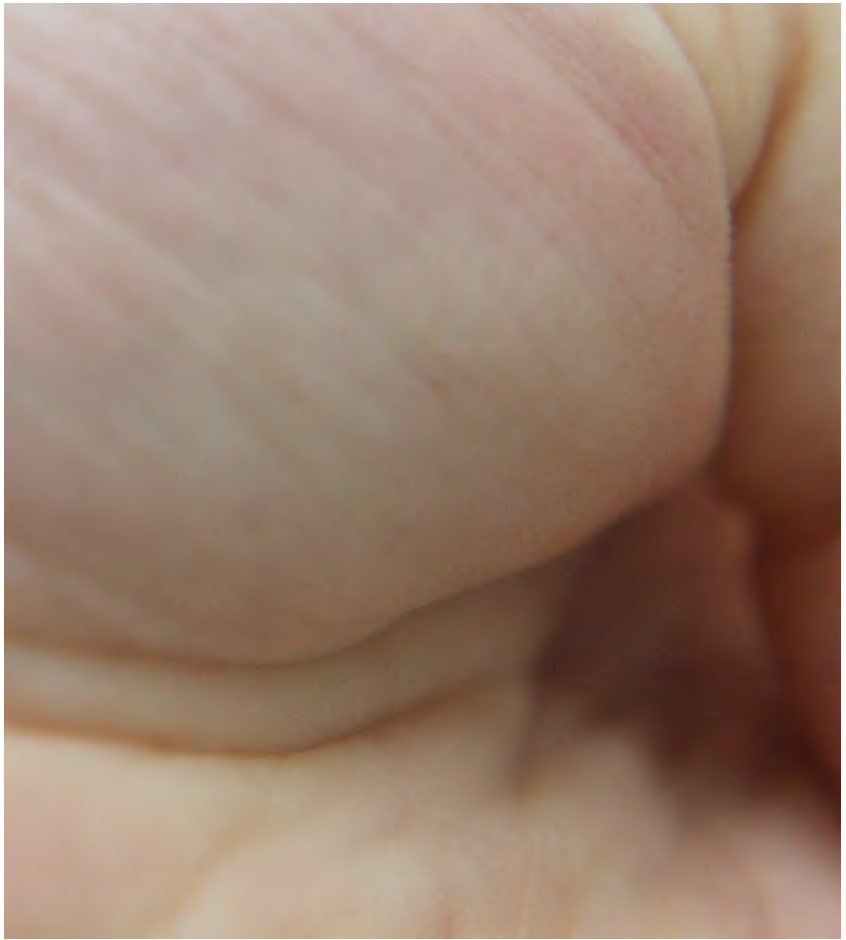
Resultado Visual IV. Autora (2022) *Nubes y brazo III*. Par fotográfico compuesto por dos fotografías de la autora (2016), izquierda, *Nubes IV*, y derecha, *Autorretrato brazo III*, derecha, *Autorretrato brazo II*.

Ensayo Visual III. Autora (2022) *La poética del cuerpo*.





Resultado Visual V. Autora (2022) *Nubes y pie*. Par fotográfico compuesto por dos fotografías de la Autora (2016), izquierda, *Nubes V*, y derecha, *Autorretrato pie I*. **Ensayo Visual III.** Autora (2022) *La poética del cuerpo*.





Resultado Visual VI. Autora (2022) *Nubes y mano I*. Par fotográfico compuesto por dos fotografías de la autora (2016), izquierda, *Mano I*, y derecha, *Nubes VI*

Ensayo Visual III. Autora (2022) *La poética del cuerpo*.

derecha, *Nubes VI*





Resultado Visual VII. Autora (2022) *Nubes y detalle I*. Par fotográfico compuesto por dos fotografías de la Autora (2016), izquierda, *Vena I*, y derecha, *Nubes VII*

Ensayo Visual III. Autora (2022) *La poética del cuerpo*.





Resultado Visual VIII. Autora (2022) *Piel y mar*. Par fotográfico compuesto por dos fotografías de la Autora (2016), izquierda, *Vena II*, y derecha, *mar degradado*

Ensayo Visual III. Autora (2022) *La poética del cuerpo*.

6. Conclusiones

Existen actualmente numerosos autores y autoras contemporáneos que se han preguntado acerca del cuerpo, como concepto, como una arqueología o cartografía, con significados múltiples. La pregunta parte de la necesidad de significar el cuerpo, alejado de los términos biologicistas o de las disciplinas médicas, para formular un concepto tan amplio y ambiguo que nos lleva a una infinitud de perspectivas.

Partiendo de esta base, destacaré para mi propia perspectiva, desde la que nace mi reflexión visual, las teorías más próximas a mi espacio de pensamiento.

Muy acertadamente citaba Foucault a Borges en su obra "Las palabras y las cosas": " Este texto cita "cierta enciclopedia china" donde está escrito que "los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador, b)embalsamados, c)amaestrados, d)lechones, e)sirenas, f)fabulosos, g)perros sueltos, h)incluidos en esta clasificación, i)que se agitan como locos, j)innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello [...] En el asombro de esta taxinomia, lo que se ve de golpe, lo que, por medio del apólogo, se nos muestra como encanto exótico de otro pensamiento, es el límite del nuestro: la imposibilidad de pensar "esto". (Foucault, 1968, p.1).

En este capítulo, desarrollamos el pensamiento visual, abriendo límites y redefiniendo y repensando cada una desde nuestra corporalidad. Se crean así composiciones relativas al cuerpo acercándolo al aspecto abstracto, y vinculándolo con el contexto concreto de las y los creadores de imágenes y dibujos, poniendo la observación y la toma de conciencia de nuestro cuerpo y del contexto para traducirlo en creación propia.



Conclusión Visual. Autora (2022) *Espalad y nubes*. Par fotográfico compuesto por dos fotografías de la Autora (2016), izquierda, *nubes grisáceas*, y derecha, *espalda grisácea*



Imagen Clave. Autora (2019). *Pegatina-cuerpo 1. Detalle instalación pegatina.* Vinilo autoadhesivo impreso. 50x70 cm.

4 /

El cuerpo expandido

Cartografías artístico-educativas corporales



Índice del capítulo

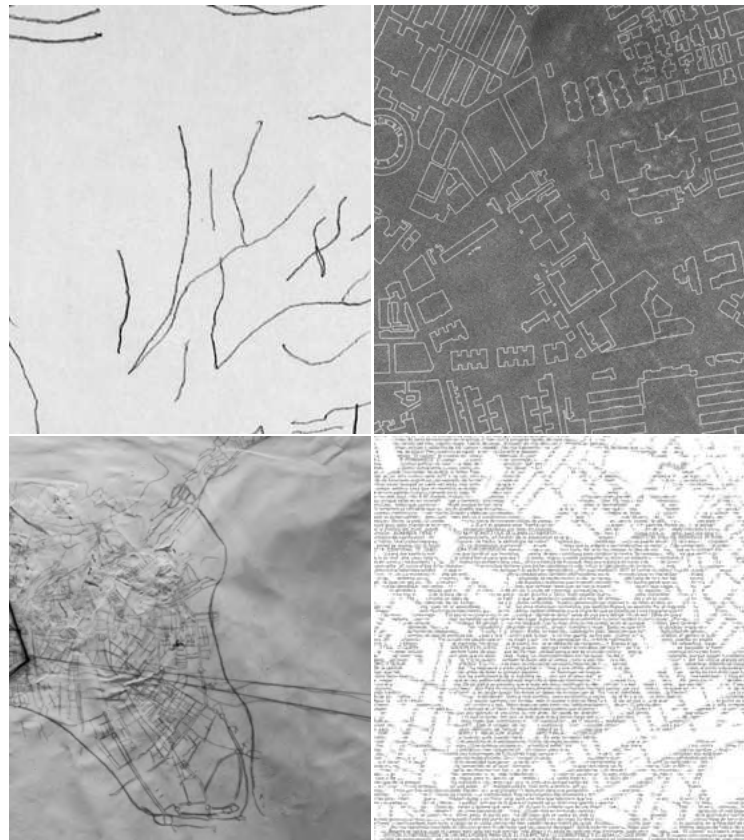
1. Introducción
2. El mapa en la práctica creativa
3. Enfoque metodológico
4. Objetivos
5. Propuesta Artística I. Trayectos compartidos
6. Propuesta Artística II. Mapas colaborativos
 - 6.1. Parte 1. Micro-Walkings
 - 6.1.1. La importancia del entorno
 - 6.1.2. Reflexiones Resultantes sobre el cuerpo
 - 6.2. Parte 2. Instalación participativa de Sticker-piel
7. Propuesta educativa. Micro-Cartografías corporales
8. Conclusiones

Este capítulo trata sobre las relaciones y tensiones del cuerpo con el mapa. Se presenta en torno a tres propuestas:

Propuesta artística I. Trayectos compartidos: aborda la idea de distancia y límite. Se crea una pieza instalativa compuesta por el mapa de Granada y fotografías, Aparece mi propio recorrido dentro de la ciudad a partir de los recorridos de personas cercanas.

Propuesta artística II. Mapas colaorativos: Experiencia performativa sobre el caminar colectivo, cuyos resultados se presentan mediante conversaciones visuales y pares fotográficos. Posteriormente, estas imágenes resultantes, son trasladadas a la exposición *Inhabiting/Living Practice*. Para ello, se construye una instalación participativa, que consiste en un mapa de vinilo autohadesivo con las imágenes de detalles de piel.

Propuesta educativa. Micro-cartografías del cuerpo: actividad educativa donde el alumnado dibuja micropaisajes de detalles de su piel.



Resumen Visual

Resumen Visual. Autora (2022) *Cuatro detalles mapa-cuerpo*. Fotoensayo compuesto por arriba izquierda, un detalle de dibujo, Alumnado St. Teresa (2015) *Micro-cartografía 1*, grafito sobre papel, 29'7 x 21 cm; y tres fotografías de la Autora, arriba derecha, (2018) *Granada-cuerpo desaturado*, abajo izquierda, (2015) *Trayectos 1*, y abajo derecha, (2019) *Conversación cartografiada 3*.

1. Introducción

En este capítulo abordamos tres proyectos que tratan el cuerpo entendiéndolo como un mapa y empleando la cartografía como recurso creativo.

Estas tres propuestas constituyen un conjunto de trabajos en torno al cuerpo, el mapa y el caminar, presentados en formato de ensayo visual e instalaciones artísticas.

Una de las características principales de este proyecto, es la perspectiva con la que nos miramos y nos autorretratamos. Para ello, cabe mencionar uno de los cambios de paradigma principales del siglo XXI es el selfi, gracias a la aparición de la cámara frontal en los teléfonos móviles.

A gran escala, este acontecimiento de tornar la mirada hacia nosotras, se traduce en mirarnos colectivamente desde el espacio y sabernos en sociedad, desde el punto de vista de los satélites que recogen la imagen de la colectividad. Para Steyerl (2014), el giro simbólico se debe a la incorporación de nuevos modos de construcción de la imagen propia tanto individual como colectivo:

“El cambio de perspectiva es un elemento común en nuestras sociedades digitales. Nuestro sentido de la orientación espacial y temporal ha cambiado radicalmente en años recientes como consecuencia de las nuevas tecnologías de vigilancia y monitoreo. Uno de los síntomas de esta transformación es la creciente importancia de las vistas aéreas: panorámicas, Google Maps, imágenes por satélite. Nos estamos acostumbrando cada vez más a lo que antes se denominaba la visión del ojo de Dios.” (Steyerl 2014, p. 17)

Vicente Monroy (s.f. [texto en línea]) lo describe así:

La imagen ha dado un giro de 180°. La cámara pasa de mostrar una imagen a mostrar lo que queda enfrente de una imagen. De la imagen pura a la imagen consciente. El cambio de paradigma del siglo XXI no ha sido la imagen de nuevos paisajes espaciales, sino la imagen de nosotros vista desde el universo. Los satélites, las telecomunicaciones, Google Maps: la imagen devuelta. La posibilidad de poder ver la Tierra desde el espacio iba a cambiar lo más importante que tenemos, que es la concepción de nosotros mismos. El siglo XIX soñó un plano y la realidad le devolvió su contraplano.

En esta serie de proyectos, empleamos la perspectiva aérea sobre el cuerpo para reconstruirlo como un paisaje cartografiado así como la macrofotografía y el dibujo de los pequeños detalles convirtiendo la piel en un lugar contemplativo.

Estamos dirigiendo la mirada, de manera consciente, a planos no habituales en lo que se refiere a lo corporal, traduciendo lo microscópico a una escala ampliada. Es el acto invertido del mapa geopolítico: una inversión de la escala. Didi-Huberman (2020) aborda la construcción de ideas visuales de los historiadores del arte y sostiene que el cambio del punto de vista en la observación de una obra construye y modifica pensamiento: produce una hipótesis de pensamiento visual.

La cámara permite modificar el encuadre. En ese cuadro tenemos a la Virgen arriba y yo simplemente cambié el punto de vista bajando la cámara un poco. Cuando cambiamos el punto de vista, cambia el pensamiento. Cambiar el punto de vista es producir una hipótesis de pensamiento. Es entonces, cuando cambiamos el punto de vista, cuando de repente esa zona menor o decorativa de Fra Angelico nos presenta un problema filosófico, y en su caso, más precisamente un problema de orden teológico". (Didi-Huberman, 2020, p. 194)

Otro de los rasgos distintivos de esta serie de proyectos, es la creación colectiva de ideas visuales sobre el cuerpo/mapa. Estas se constituyen mediante piezas y acciones participativas, donde el resultado no puede ser prefijado sino que atiende a las acciones y a las actividades, aunque se puede augurar determinadas respuestas e interacciones, no hay resultados definitivos. Lo 'abierto'(Crespo-Martín, 2016 pp. 8) sin embargo no significa que esté inacabado .

2. El mapa en la práctica creativa

Nos centraremos particularmente en el carácter simbólico de la cartografía, en el caminar como práctica artística y, en particular en el cuerpo como el lugar cartografiado.

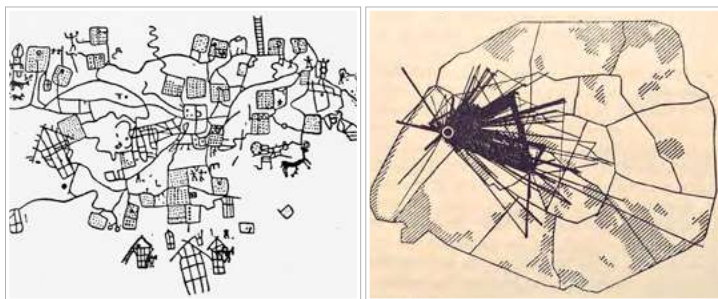
Para Deleuze y Guattari (2008), el mapa no tiene por qué mostrar una cartografía realista sino que también puede imaginar espacios y lugares que no existen:

El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye [...]. El mapa es abierto, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede romperse, alterarse, adaptarse a distintos montajes, ser iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación (Deleuze y Guattari, 2008 pp.29).

En la imagen superior, la cita visual situada a la izquierda, muestra el llamado 'Mapa de Bedolina', que ha sido interpretada como uno de los primeros mapas dibujados en Europa, hace alrededor de tres mil años, una imagen profundamente simbólica. En el libro "Walkspaces, andar como práctica estética" de Francesco Careri (2009), muestra el mapa de Bedolina como una de las imágenes más antigua que representa la vida cotidiana y colectiva, donde la conexión de líneas y figuras simbólicas están dispuestas en el vacío.

El carácter ficticio y simbólico de la cartografía, en gran medida está condicionado por la subjetividad creadora de los propios cartógrafos de la antigüedad: "De modo que, desde los orígenes, tendieron a ser rigurosos al recoger los accidentes geográficos de los espacios conocidos, y por el contrario, la superficie de las áreas desconocidas fue campo libre ocupado por invenciones geográficas y por la creatividad artística concebida bajo formas simbólicas" (Albadonero Freire, 2010: pp 1).

El sociólogo De Lauwe, en su investigación "*Paris et l'agglomération parisienne*" [*París y la aglomeración parisina*], reflexiona sobre los movimientos de los parisinos. El autor crea mapas que registran los recorridos de los habitantes en la ciudad.



Los mapas, como expresión visual, fueron imbricándose en la creación artística contemporánea desde el Situacionismo y la corriente dadaísta (derecha). Además, Careri afirma, que el acto de caminar como práctica creativa, fue revolucionario: “A partir de las visitas de Dada y las posteriores deambulaciones de los surrealistas, el acto de recorrer el espacio sería utilizado como forma estética capaz de sustituir la representación y, por consiguiente, todo el sistema del arte.” (Careri, 2003, p. 70).

El caminar se convierte en un acto artístico, sin una finalidad específica. Por ejemplo en la obra de Guy Debord “*The naked city*” [La ciudad desnuda] (1952), el caminante personifica su propio recorrido, dándole un interés especial a cómo la experiencia transforma la concepción del espacio. En la misma época (1956), el artista Constant realiza el proyecto “*The new Babylon*” [Nueva Babilonia], compuesto de maquetas y planos de construcciones urbanas nómadas y efímeras, en el que los mapas son elementos plásticos fundamentales.

Con respecto al mapa-cuerpo, cabe destacar la pieza “*Does it make it Sense?*” [¿Tiene sentido?] De A. Greiman (1986). En la que ella se representa a sí misma, en una de las primeras publicaciones de revistas desarrolladas mediante ordenador. Una suerte de treinta y cuatro páginas, en formato póster donde la diseñadora rompe los límites del concepto revista y muestra su figura expandida a tamaño real, poniendo su propio cuerpo de diseñadora en el centro de la práctica creativa.



Colección de citas. Autora (2022) *Caminos simbólicos II*. Fotoensayo compuesto por izquierda arriba, cita visual (Debord, G. 1957) derecha (Constant, 1961-62), y, abajo, anverso y reverso de cita visual (Greiman A. 1986)

3. Enfoque metodológico

Las tres propuestas visuales de este capítulo, usan las *Walking methodologies* [metodologías del caminar], caracterizadas por la acción de caminar, “que reconocen las formas en que las experiencias vividas, la percepción y la creación de significado se construyen a través del lugar y las prácticas espaciales de la socialidad y la posicionalidad.” (Springgay y Truman, 2018, pp 1-3). Estas dos autoras reafirman la idea de crear en presencia de otros, que tiene que ver con la ‘imprevisibilidad de abrirnos a la posibilidad’. Este concepto, “*in presence of others*” [en presencia de otros] facilita abrirnos al otro, a elaborar diálogos y comunicaciones en el acto creativo de caminar. **El caminar se convierte en un acto colectivo.** Estas propuestas son:

Propuesta artística I. Trayectos compartidos: aborda la idea de distancia y límite. Se construye un recorrido propio dentro de la ciudad de Granada a partir de los recorridos diarios de las personas más cercanas. El resultado es la construcción de un mapa simbólico que, mediante hilo, enmarca los límites de los recorridos individuales. Se produce una elipsis del cuerpo en sí mismo y la acción queda plasmada en una **instalación artística.**

Propuesta artística II. Mapas colaborativos: Se trata de una experiencia *walking*, donde evidenciamos la importancia del diálogo en el acto de caminar en grupo. El diálogo sobre el cuerpo se transforma en el motor creativo. Los resultados son expuestos mediante **pares visuales** creados conjuntamente por el grupo, condicionados por las conversaciones *in situ* y los diálogos transcritos en forma de imagen denominados **conversaciones visuales.**

Esta propuesta se expone en la exposición *Inhabiting/Living Practice*” en la Haatch Gallery de la Universidad de la Columbia Británica (Vancouver). Se crea un mapa colectivo combinando las imágenes de creadas por la experiencia previa de *walking* en Granada (España); y con la intervención de las participantes que visitaron la exposición en Vancouver (Canadá).

Para ello, se eligieron nueve fotografías de detalle corporal derivadas de la experiencia anterior; Segundo, se dividió el mapa de la ciudad de Granada en nueve partes. Estas partes del mapa, se superponen sobre las imágenes de detalles corporal. Tras esto, se imprime en papel de pegatina, pudiendo separar fragmentos de barrios y detalles de la ciudad y construir el nuevo mapa de piel.

Esta pieza se expuso como una instalación participativa en el museo. De este modo, las visitantes de sala, podían modificar el mapa de la ciudad de Granada. Participativamente, se fue construyendo el mapa abstracto de piel que se expandía por las paredes de la sala de exposición.

Propuesta educativa. Micro-cartografías de dibujo en piel. Es una actividad de dibujo narrativo que se realizó en el colegio Santa Teresa de ACOES, con alumnado de doce años. El alumnado dibujaba en un folio fragmentos muy pequeños de líneas de la palma de su mano, arrugas de la piel entre los dedos o en los brazos o piernas. Estos fragmentos son tan pequeños en la realidad, que al dibujarlos a gran tamaño en el papel y redimensionarlos, resultan irreconocibles. El resultado es una cartografía de líneas y formas abstractas, que, por un lado, era útil para el desarrollo de la observación y el autoconcepto y; por otro lado, para entender el proceso de abstracción visual.

4. Objetivos

Diferenciaremos dos tipos de objetivos. Aquellos relativos a la propia investigación y creación artística: **Objetivos de Investigación, O.I.** Y aquellos relativos a los procesos de enseñanza-aprendizaje, dentro de contextos formales como la escuela, y no formales como el museo y las experiencias colectivas: **Objetivos Didácticos O.D.**

OD 1. Observar el cuerpo desde el detalle y la perspectiva aérea, para explorar visualmente el cuerpo como mapa.

OI 1. Generar un proyecto instalativo-participativo basado en experiencias Walking colectivas que permita que las piezas estén en transformación.

OI 2/OD 2. Construir recorridos, mapas y cartografías de manera colectiva, partiendo de intervenciones individuales.

OD 3. Utilizar El dibujo y la fotografía de detalles corporales fragmentados para la construcción de resultados visuales abstractos



Resumen visual. Autora (2022) *Microcartografías combinadas*. Par visual compuesto por dos imágenes de la autora, izquierda, (2018) *Pegatina Cuerpo 2*. Vinilo autoadhesivo impreso 50x70 cm. y derecha, Alumnado de St. Teresa (2015) *Microcartografía 2*, grafito sobre papel, 29'7 x 21 cm.

5. Propuesta Artística I. Trayectos compartidos

Esta propuesta tiene como premisa la evidencia del camino. El mapa de la ciudad de Granada es el elemento aglutinador y, al mismo tiempo, legitimador de la obra colectiva: el lugar común de todos los elementos.

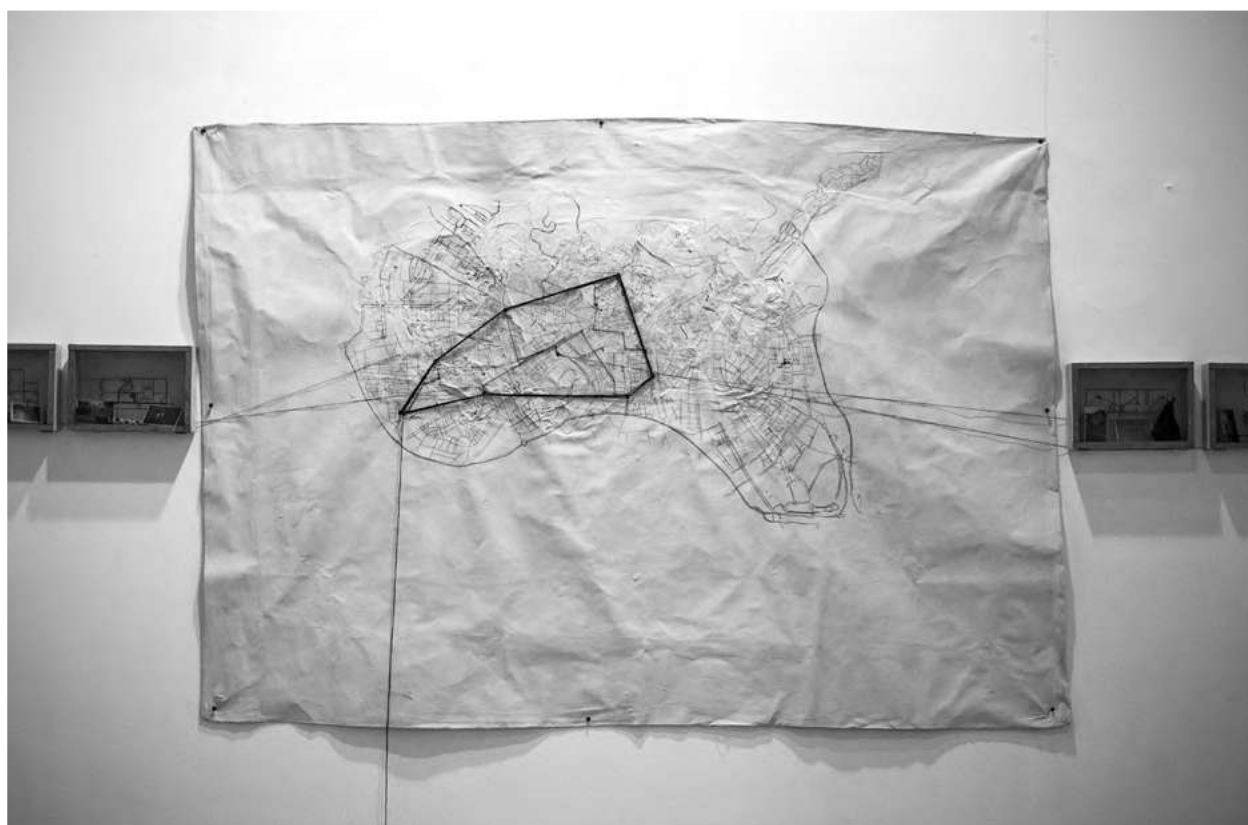
El proyecto nace de la concepción de un territorio algo más emocional –vinculado al hábitat–, en el que las fronteras las marcan las personas cercanas a nosotras. Trata de mostrar visualmente ‘mi propia visión de ciudad’ la de las vivencias de quienes me rodean habitualmente. Es una perspectiva personal dentro de las múltiples posibilidades que pueden desplegarse en torno al concepto de territorio.

Es una obra multidisciplinar instalativa, que conjuga diferentes lenguajes visuales: dibujo, fotografía y escultura. Los elementos están contruidos en torno a un núcleo común: el mapa. Este mapa está realizado a mano sobre una tela tratada con cola blanca, papel (de periódicos, revistas y libros), gesso y café.

Por otra parte, hay una serie de cajas, tantas como personas participantes. Las cajas son de madera y tienen una rejilla de tela metálica, para que pueda verse lo que hay en su interior. Cada caja representa o simula el micro-hábitat de cada uno de los individuos: su hogar.

Dentro de cada caja, coexisten un conjunto de objetos o intervenciones hechas por cada participante: un plano de su casa, un objeto definitorio de su casa, varias fotografías, y un hilo que muestra los caminos que realiza esa persona por su casa dentro de las cajas. Por otro lado, ese mismo hilo se conecta dentro del mapa, donde se muestran los recorridos comunes entre esa persona y yo misma dentro de la ciudad: los caminos que recorreremos, los lugares a los que vamos juntas.

- **Ensayo Visual I. Mapa trayectos compartidos**

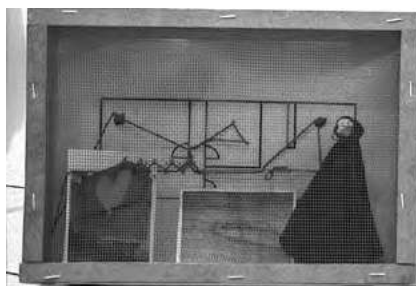


Ensayo Visual I. Autora (2022) *Mapa trayectos compartidos*.
Resumen visual. Autora (2015) *Mapa trayectos*. Instalación con papel, hilo, cajas de madera. 80 x 250 cm.

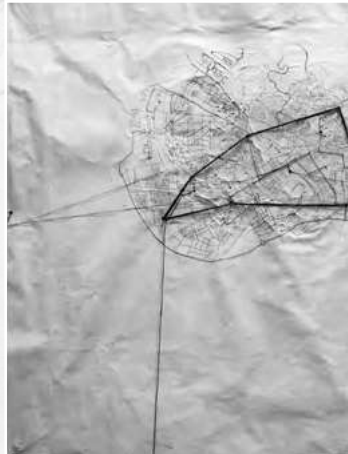
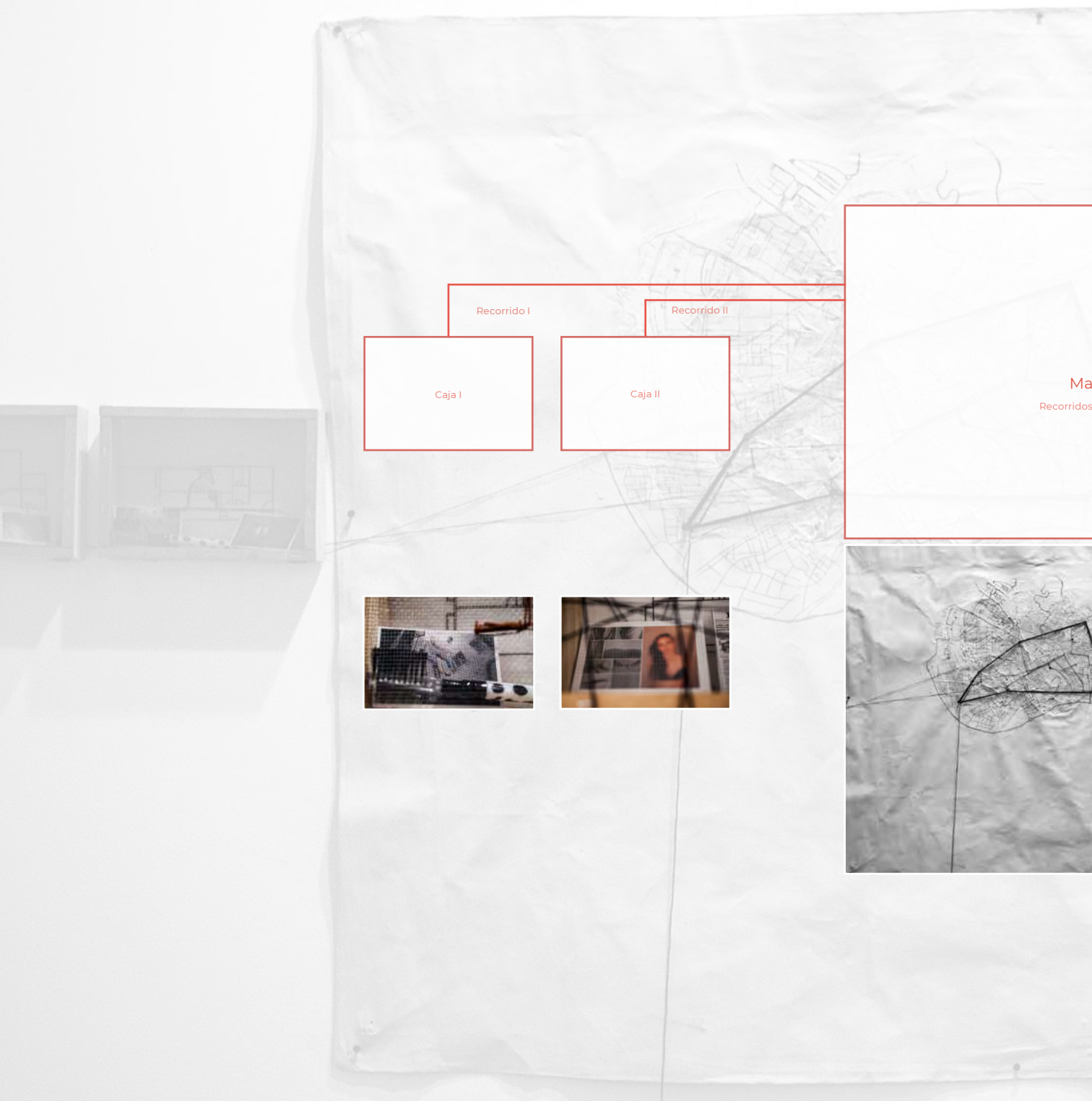


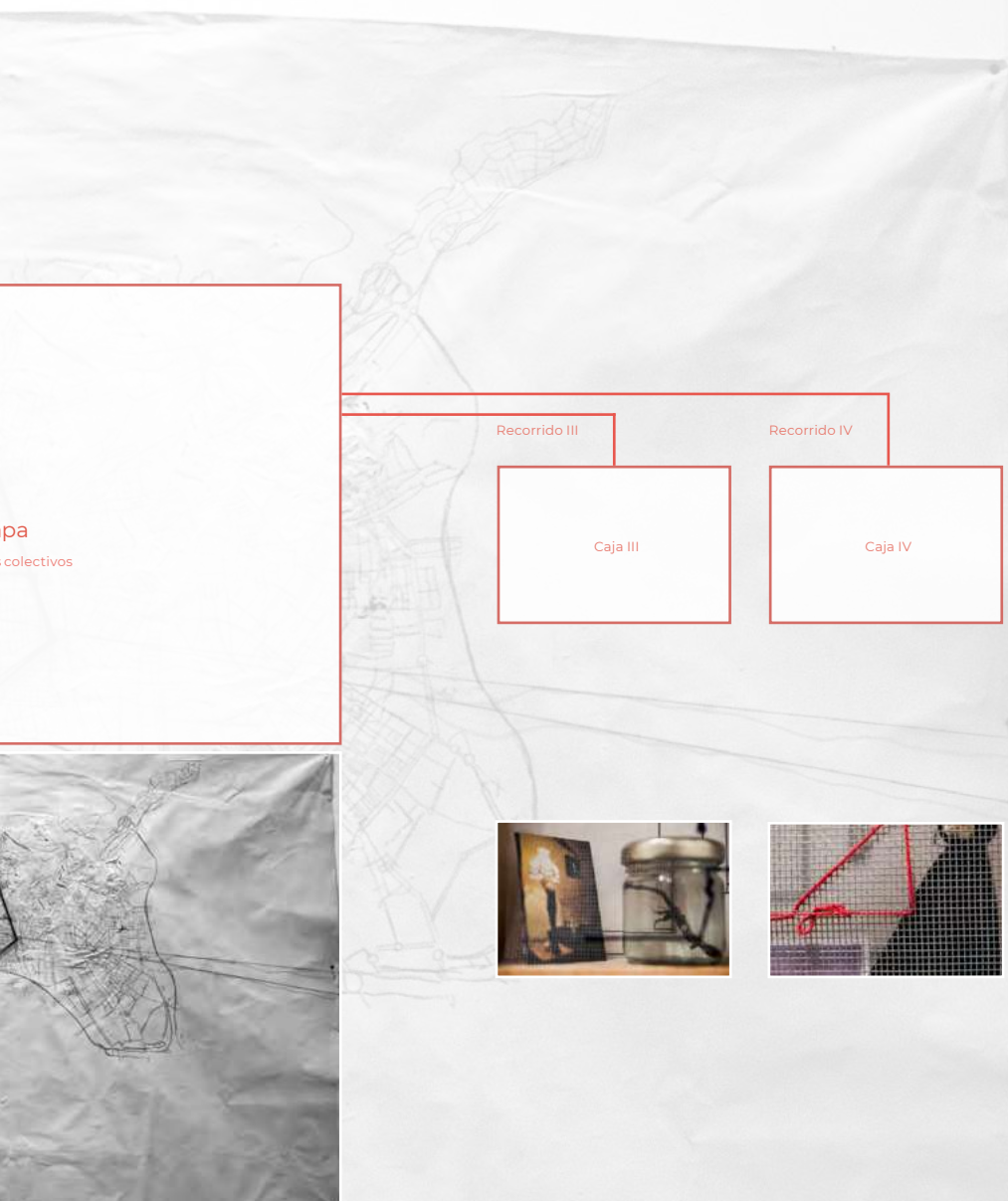
Una vez construidos los recorridos individuales, se marcan los límites de "mi propio recorrido de la ciudad" condicionado por los anteriores, creando una figura geométrica dentro del mapa. El hilo es el vehículo dialogante que lleva a un lugar común a todas esas individualidades. El hilo señala el centro de atención en el mapa, es el espacio de convivencia y el enlace de los cuatro recorridos.

El espacio de la ciudad y la naturaleza se convierte ahora en herramienta visual, en los medios para deambular y reflexionar sobre todas las posibilidades que nos puede ofrecer.



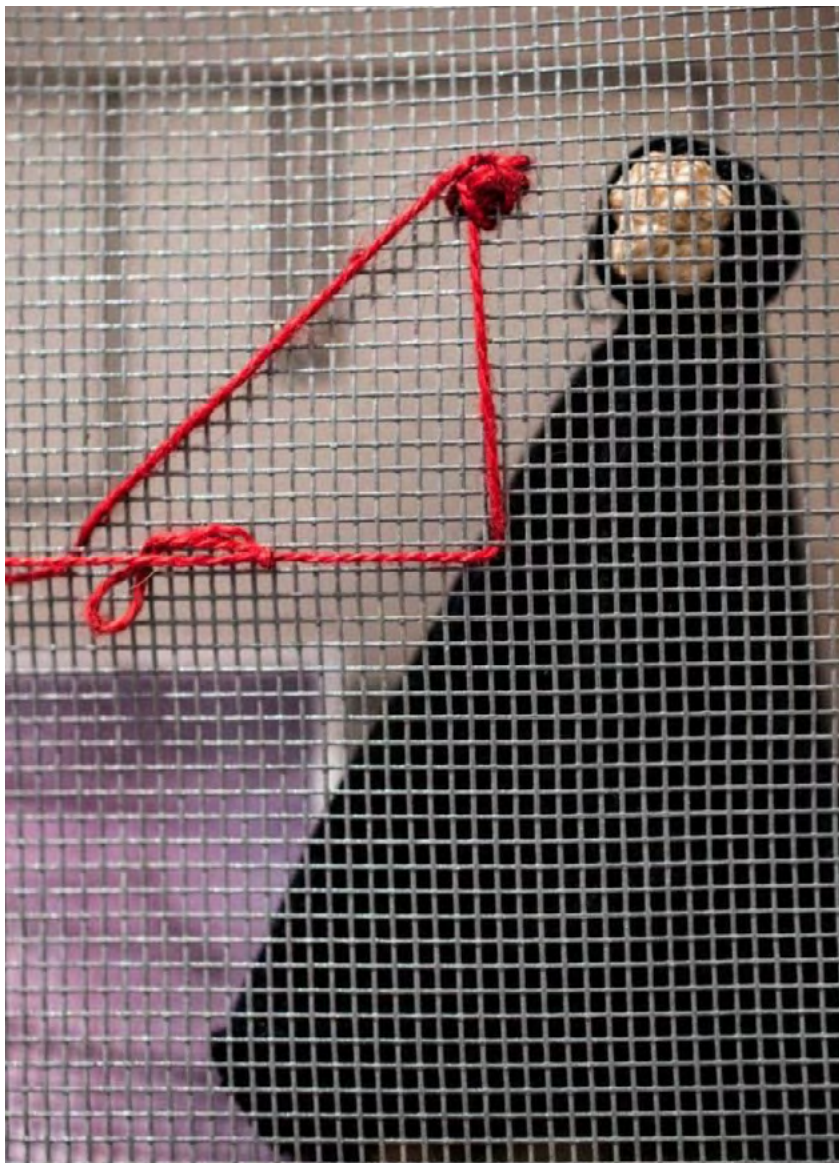
Resumen visual II. Autora (2015) *Unión mapa-caja trayectos*. Par visual compuesto por dos imágenes de la Autora (2015). (De izquierda a derecha) Mapa trayectos I y Caja trayectos I





Ensayo Visual I. Autora (2022) *Mapa trayectos compartidos*.
Resumen visual III. Autora (2015) *Mapa conceptual trayectos*. Resumen visual de la instalación formada por cinco fotografías de la Autora (2015) *Detalle caja I*; *Detalle caja II* *Mapa trayectos*, *Detalle caja III* y *Detalle caja IV*



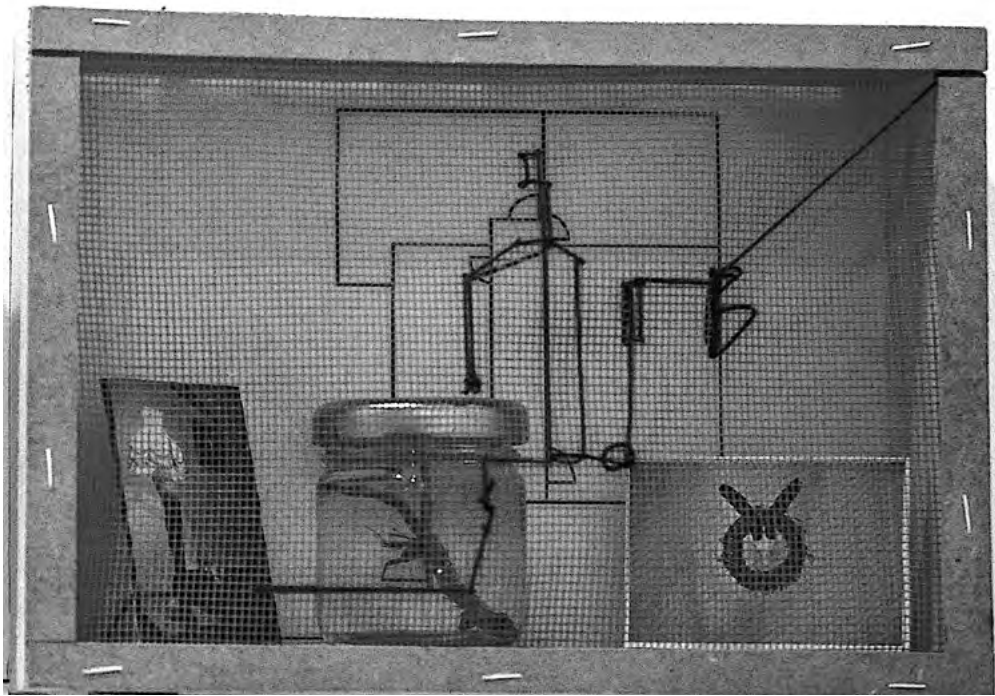


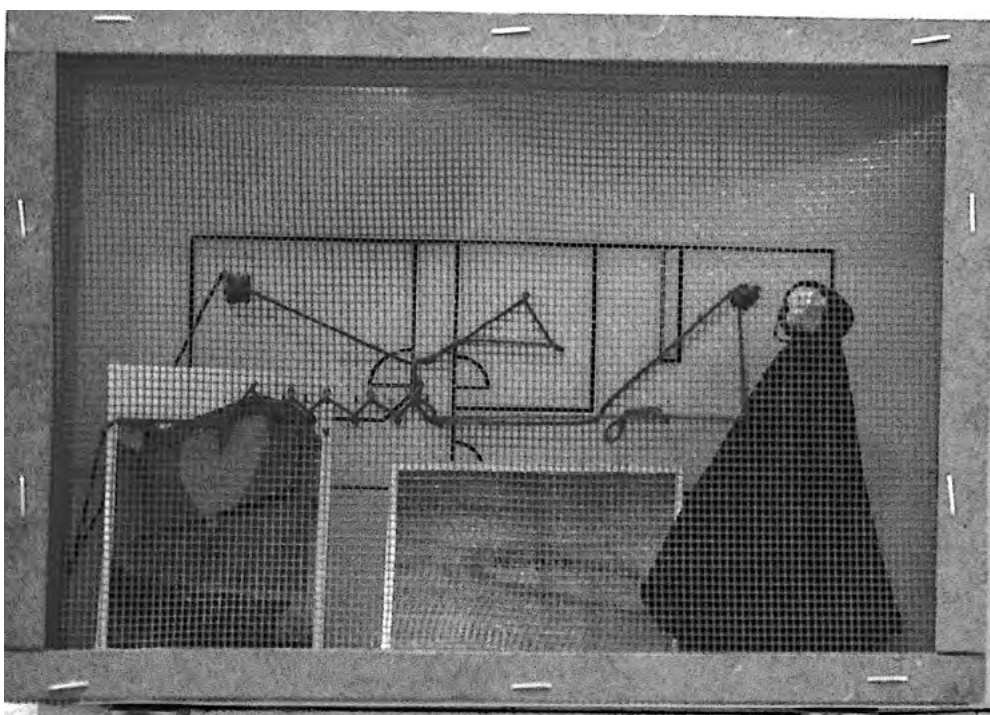
Resultado visual I. Autora (2015) *Detalles cajas trayectos I*. Par visual compuesto por dos imágenes de la Autora (2015) *Detalle caja I y, Detalle caja IV*. **Ensayo Visual I.** Autora (2022) *Mapa trayectos compartidos*.





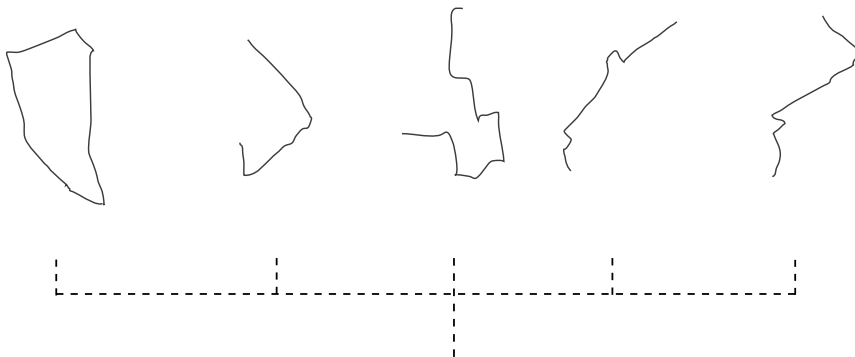
Resultado Visual II. *Detalles cajas trayectos I.* Par visual compuesto por dos imágenes de la Autora (2015) *Detalle caja III y, Detalle caja II* **Ensayo Visual I.** Autora (2022) *Mapa trayectos compartidos.*



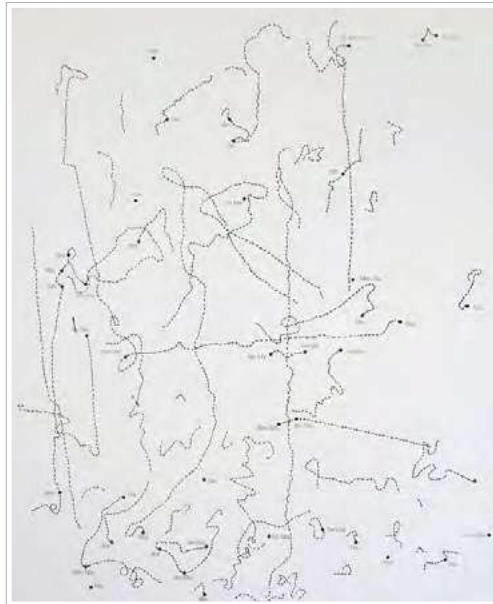


Ensayo Visual I. Autora (2022) *Mapa trayectos compartidos.*
Resultado Visual III. *Cajas de Ana y Alba.* Par visual compuesto por dos fotografías de la Autora (2015) *Caja trayectos II y, Caja trayectos I*

El cuerpo expandido



Dibujos simbólicos de los recorridos



Ensayo Visual I. Autora (2022) *Mapa trayectos compartidos.*
Conclusión Visual. Autora (2022) *Estudio de los recorridos comparados.* Esquema visual comparativo compuesto por un mapa conceptual de la Autora (2022) *Trayectos esquema;* y una cita visual de (Marchetti, 1967)

6. Propuesta Artística II. Mapas colaborativos

Este proyecto consiste en un conjunto de piezas, que parten de una experiencia de creación colectiva denominada “Micro-Walking” cuyos resultados se muestran en formato de par visual y textos-visual; y, culmina en una instalación participativa en el contexto de museo. El proyecto Mapas Colaborativos se muestran en dos partes:

-En la primera parte se narra los procesos creativos del conjunto de participantes así como sus conclusiones visuales y conversaciones.

-En la segunda parte, se muestra el proceso donde las imágenes creadas anteriormente son transformadas para construir una instalación de pegatinas que constituyen un mapa abstracto.

6.1. Parte 1. Micro-Walkings

Esta propuesta tiene como objetivo repensar la representación del cuerpo, construir narrativas colectivas y visuales, entendiendo la experiencia artística utilizando *Walking Methodologies* como un proceso creativo.

Para ello, ha desarrollado varias experiencias denominadas *Micro-Walkings* (micro-caminatas). En ellas, un grupo de personas nos encaminamos a recorrer el área periurbana de Granada. Reflexionamos sobre el cuerpo y generamos imágenes relativas al entorno. El enfoque utilizado, nos sirve para hacer nuestro paisaje, para hacer nuestros paisajes corporales y para adoptar una perspectiva personal colectiva.

En las *Walking Methodologies*, el acto de caminar se entiende como una forma transmaterialista de modificar la realidad del entorno, caminar juntos como un acto de compartir ideas, pero también repensar y reconstruir una ideología visual de nosotras mismas (Springgay & Truman, 2018 p.2).



Resumen visual. Autora (2022) *Del detalle al sticker*. Par visual compuesto por dos fotografías de Caminantes acción (2018) *Rugosidad y*,
Autora (2018) *Detalle sticker*

Según Suominen y Pusa (2018) “es responsabilidad del educador de arte generar una conciencia crítica de género. Promover espacios basados en el aprendizaje crítico y compartido sobre las estructuras de poder que discriminan a los organismos no reguladores” (Suominen, Pusa 2018. p. 1).

Estas experiencias se desarrollaron entre marzo y abril de 2018, con un grupo de personas identificadas como disidentes sexuales. Los temas tratados en nuestras conversaciones, tienen que ver con el cuerpo/sexualidad, cuerpo/tecnología y otras teorías posidentitarias.

En el plano colectivo, se abre la posibilidad de entender la alteridad: la creación en presencia de otros nos lleva a imaginar un “cuerpo” colectivo, que es diseñado y hecho por todas.

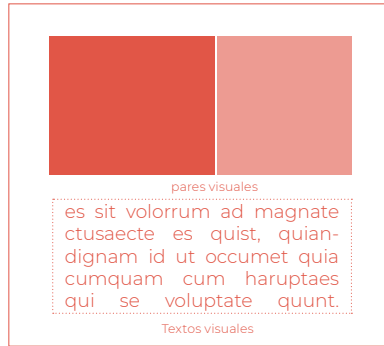
El proceso creativo se desarrolla en diferentes etapas y tiene una duración de cuatro horas. Los resultados de la experiencia se muestran en dos tipos de formatos:

a) Pares visuales. De manera autónoma se fotografía el entorno, y de manera colectiva se crean pares visuales. Esas imágenes creadas colectivamente está mediatizada por las conversaciones previas.

Las narraciones fotográficas nos sirven, para cuestionar ideas preestablecidas, generar un registro documental de la experiencia, así como para ofrecernos la posibilidad de imaginar los paradigmas corporales del grupo. Decidimos no usar la cara para tener una idea crítica de lo que el “yo” significa. Creamos varios pares visuales que mostraban los reflejos que habíamos generado. Cada una de ellas trabajaba para construir una idea visual individual, que luego se pondría en común, con el fin de crear una narrativa común.

b) Conversaciones visual inspirado en piezas de *text-based Art*. Se trata de la expresión visual de las conversaciones transformadas en imagen. Nos interesaba por un lado, poder representar y transcribir las grabaciones, por otro lado generar imágenes textuales inspiradas en el entorno.

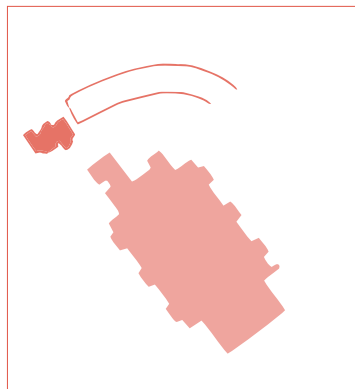
1. Walking



+



||



2.Instalación Participativa

Resumen visual II. Autora (2022) *Del micro-walking al sticker*. Esquema del proceso creativo

6.1.1. La importancia del entorno

San Miguel Alto es un espacio de casas cueva autogestionadas, donde viven personas fuera de la norma. Este espacio transfronterizo fue un paralelismo vital entre los cuerpos o pensamientos divergentes dentro del sistema social dominante.

Este contexto fue un símbolo, ya que se sitúa en la periferia de Granada que históricamente había sufrido, la marginalidad de la periferia, y el intento de dominación por parte de aquellos que intentaban entrar en la ciudad de Granada a través de su muralla (Galera y Cruz, 2011, pp. 68). En realidad, el intento de regularización social de Granada institucionaliza las cuevas no legales que surgen alrededor de este paisaje.

Nos interesa la idea del lugar en el límite, la pared como símbolo de ruina y ruptura, para vincular estas cuestiones visuales con los detalles del cuerpo.

6.1.2. Reflexiones Resultantes sobre el cuerpo

Para el Comité Invisible existe una representación estandarizada del cuerpo con un propósito: “Esta ideología corpórea tiene como objetivo “perfilar a los ciudadanos”, “lo que le queda por existir es el esfuerzo vital de hacerse compatible con el imperio” (Comité Invisible, 2012, p. 12).

En su práctica teórica recurrente, Guattari defendió la “masacre del cuerpo” (Guattari. 2003 p. 69), entendiéndola como la desterritorialización de los órganos y sus funciones potenciales. En esta práctica trataremos de perfilar visualmente la segmentarización del cuerpo, en nuestro caso creando significados mientras reflexionamos y debatimos colectivamente.

Como señala Cabello/Carceller, se trata de construir “sujetos inesperados” (Cabello/Carceller, 2010, pp.1), posicionándolos en situaciones que normalmente no transitan.



En este caso, la oportunidad de imaginar nuestros cuerpos a través de un nuevo enfoque utilizando imágenes. Construimos, finalmente, una narrativa corporal inspirada en torno a la idea de cuerpos perforados (Segarra, 2014) y cuerpos subalternos, y la idea de límite aprovechando el concepto de ruina o muro que nos ofrecía el contexto. El cuerpo es visto como una construcción, pero también el cuerpo es penetrable y rompe el estándar de lo que se puede ver. Construimos nuestro cuerpo en torno a los límites y cánones difíciles de renovar.

¿Cómo podemos encarnar una actitud crítica? (Garcés, 2009: Es importante en este marco de hiper-representación visual que conozcamos los mecanismos de dominación/limitación y estandarización que sufre nuestra corporalidad en este sistema digital y predominantemente visual. Intentamos exteriorizar la intimidad como herramienta de debate y discusión, para ello utilizamos metodologías de paseo para reflexionar sobre todo lo que los cuerpos (no pueden) hacer.

Colección de citas visuales. Autora (2022) *Mapa cuerpo*. Fotoensayo compuesto por cinco citas visuales, izquierda (Job, 1974) y derecha (Yeguas del Apocalipsis, 1989)

- **Ensayo Visual II. Pares colaborativos en San Miguel**





Resultado Visual I. Caminantes (2018) *Axila a ruina*. Par visual compuesto por dos fotografías de Caminantes San Miguel (2018) *Detalle axila*, y, *Ruina al sol*

Ensayo Visual II. Autora (2022) *Pares colaborativos en San Miguel*.





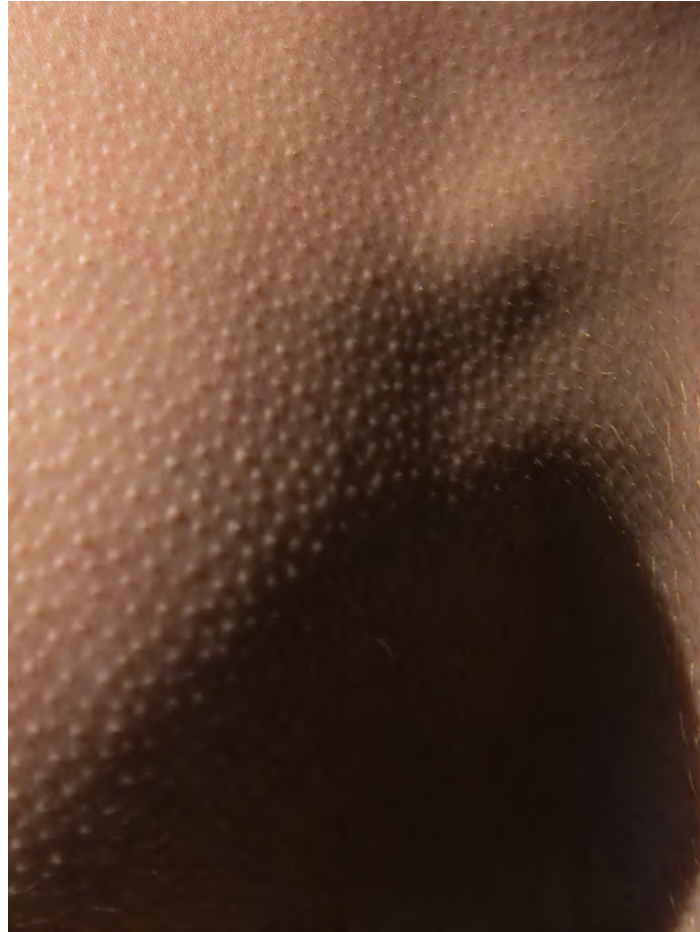
Resultado Visual I. Caminantes (2018) *Moto derrapando en piel*. Par visual compuesto por dos fotografías de Caminantes San Miguel (2018) Moto aparcada en San Miguel, y, Rastro sobre piel

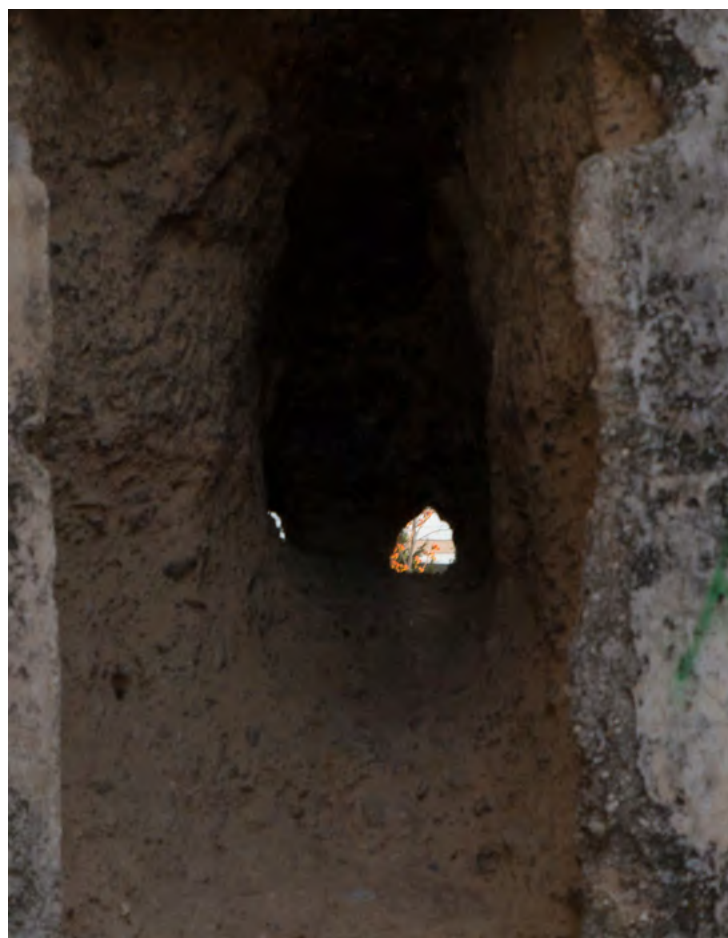
Ensayo Visual II. Autora (2022) *Pares colaborativos en San Miguel*.





Resultado Visual II. Caminantes San Miguel (2018) *Boca en hierba*. Par visual compuesto por dos fotografías de Caminantes San Miguel (2018) *Hierba al sol, y, Detalle interior de boca*. **Ensayo Visual II.** Autora (2022) *Pares colaborativos en San Miguel*.





Ensayo Visual II. Autora (2022) *Pares colaborativos en San Miguel.*
Resultado Visual III. Caminantes San Miguel (2018) *Mirar a través de la piel.* Par visual compuesto por dos fotografías de Caminantes San Miguel (2018) *Esternón, y, Ventana de muralla*





Resultado Visual IV. Caminantes San Miguel (2018) Mirada al atardecer. Par visual compuesto por dos fotografías de Caminantes San Miguel (2018) Detalle ojo arrugado, y, Atardecer rosado

Ensayo Visual II. Autora (2022) *Pares colaborativos en San Miguel.*





Resultado Visual IV. Caminantes San Miguel (2018) *De espalda a árbol*. Par visual compuesto por dos fotografías de Caminantes San Miguel (2018) *Espalda al sol, y, Sombra de tronco*. **Ensayo Visual II.** Autora (2022) *Pares colaborativos en San Miguel*.

• Ensayo Visual III. Conversaciones visuales

Ant: a la nube! tenemos una concepción muy corporal de las funciones cognitivas, por ejemplo de la memoria. Yo cada vez estoy menos seguro de eso. Si mi mente la volcaran en la nube, ya solo por el hecho de que no tendría dos piernas dos manos, no estaría en mi cuerpo cambiaría porque no es la misma experiencia. Se cae muchas veces (aunque yo cada vez estoy más convencido de que no es así) que la memoria está en el "cerebro" en la "mente" y la memoria muchas veces está fuera.

Por ejemplo, yo no me acuerdo del número de mi tarjeta hasta que no estoy enfrente del cajero, necesito de un cuerpo externo para que mi memoria se active. Necesitas prótesis.

Ali: es que la memoria en sí es profética, necesitamos referencialidad, y necesita un marco contextual.

Ant: igual que la vergüenza. La vergüenza no está solo en la desnudez, por ejemplo, la vergüenza puede estar en una agenda o diario y tenerlo en tu casa.

Podría decir con mucha legitimidad que mi vergüenza está en una libreta que está en mi casa, con lo cual no está aquí.

Angela: incluso lo que tú piensas no es tuyo, está bien que hay que tener una identidad propia y sentirnos parte de algo, que ni siquiera lo que tu piensas.. la gente que dice " yo soy lo que pienso" lo que piensas es un constructo social, no es azaroso, porque estás en un momento/lugar y contexto.

mapa: todo es construcción, hasta que punto tú eres tú o solo eres constructo. Yo pienso así no por ciencia infusa sino que me he construido con trozos y retazos de otras movidas. Hasta qué punto tú eres mujer porque te han construido así o no? (caso de intersex o hermafroditas)

Mapa: por ejemplo cuando se nos obligaba solo a las niñas a estar rectas o con las piernas cruzadas en el colegio. Porque mi cuerpo tiene que tener una posición concreta... para cumplir estándares.

Barbs: la posición condiciona mucho tu forma de moverte incluso de pensar.

El cuerpo visto como lo que se corrompe, lo que se muere, pero, en última instancia el alma sobrevive.

Como un modo de control político en base a la idea de la encarnación.

ant: eso me recuerda a lo que tú dijiste mapa el día de la encarnación.

Ali: Referencia a platón como/semi cuerpo como que no ascienda al cielo.

CUERPO MUERTO. En inglés se dice ... cadáver. Contenedor, llevado a la latinización.

angelines: yo creo que con el cuerpo se puede hacer también muchas cosas, se puede controlar el cuerpo de la gente.

limite. Puedes usar el cuerpo para ponerlo en distintas situaciones (pienso en la prótesis).

mapa: pero qué llevas al límite.. el cuerpo que es todo

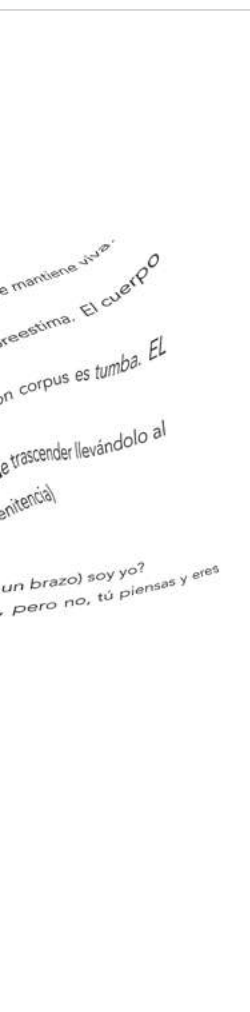
angelines: es que separar cuerpo y mente lo veo una gilipollez

mapa: pero yo en otro cuerpo sería yo?? o yo con otro cuerpo distinto (si me falta con tu cuerpo)

No, la identidad cambia. Porque la primera idea es que tú eres lo que piensas.

PARA LO QUE SE LO CORRUMPE. QUE PERMANECE

MI PERCEPCIÓN CONSTRUCCIÓN DE LAS RELIGIONES PARA QUE EL CUERPO SEA A-



Resultado Visual I. Caminantes San Miguel (2018) *Transcripción visual I.* Par visual compuesto una composición textual de Autora (2019) *Cuerpo somático* y una cita visual (Cage J. 1971)

Ensayo Visual III. Autora (2022) *Conversaciones visuales.*

—Parte del mito contemporáneo sobre individuo se construye alrededor de la idea de un ser completo, cerrado en sí mismo. Una unidad separada y autónoma. De hecho, la etimología de individuo significa precisamente eso, que no se puede dividir. La modernidad engendró sus propios monstruos: aquellos que violan las leyes de la naturaleza y el Estado. Lo jurídico (moral, político, social) se mezcla con lo biológico?)-

mapa: hasta qué punto también es construido que me molesten cierto tipo de olores, o voces de personas.. porque hay veces que no lo soporto. Cuando leí sobre los monstruos acabé llegando sobre como somos personas que no nos salimos de la zona de confort y como se extrapola en la lucha política. Todo aquello que rompe nuestra comodidad cerramos los ojos. Porque mirar hacia otro lado también es un privilegio.

ang: Me gustó mucho un video de ver en el que hablaba que la generación pasada era muy de almacenar datos y en la nuestra somos más relacionales. P. E. empezamos a ver cómo se relacionan cuerpo y alma y acabamos hablando de las luchas sociales y los olores corporales. Nuestra generación por internet no es tanto el dato como tal sino qué hacemos con ello, es muy representativo. Y eso lo veo muy útil a nivel político.

mapa: en bbaa nos piden eso, las artes son un juego relacional.

ang: para mí el aprendizaje es eso...

ali: Hay unos

bra guerra. mapa: es muy difícil quitarnos el lastre. Por un lado me decían que soy una mujer y por otro me perseguían diciéndome marimacho.

ali: Por ejemplo, cuando yo estaba haciendo el "coming out" en la adolescencia, si no era hetero, entonces no tenía roles femeninos, así que mis amigas y yo nos comportábamos de manera machista. No encuentras el punto, buscas el referente de marginalidad. Buscas el punto de identidad referencial, luego cuando crecimos y asumimos que somos mujeres pues tampoco nos gustaba ese rol machista que habíamos adoptado.

ANT: ES QUE LO QUEER ES LA TRANSICIÓN ES EL JUEGO.

ALI: Hay grupos queer que tratan el concepto del non-human. Para ellos Human es asociado al hombre, ellas entienden que el mundo se ha construido en base a esa categoría de lo humano vinculado a lo cishetero blanco y no quieren estar incluidos, quieren sentirse fuera de aquello que les ha marginalidad porque ese es su poder político. Hasta que no se construya el mundo fuera de esa normalidad..

ang: pasa con la discapac-

normativos, migrante en p

mapa: el sexo en los puteros se prostituye monstruo que

El monstruo ble" como las binario no in en una zona d penumbra en en la luz c

ang: Incomod trágico, yo ta persona no mujer . ¿Por c

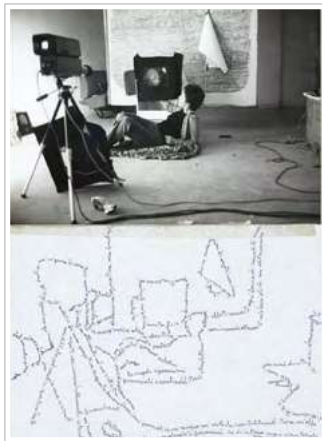
mapa: a mi me ser aparent privilegio. Mi lo masculino r rechazo, per sienten conten

ali: ayer ju y guerra política par y

Yo creo que también tiene que ver con la muerte, porque asumir que cagas, que hueles peste, que pees, que tienes flujo... -

monstruos
 por ejemplo Rupaul, es asumido. Pe. el
 materaltera no incomoda y es el "monstruo"
 que trasciende las leyes.
 tiene mucho de sometimiento, pienso
 s, reciben diferente a una migrante que
 a una migrante que limpia hogares. El
 e gusta es aquel que puedes manejar y
 controlar.
 que gusta es el controlable y "entendi-
 manifestaciones regladas. Por eso lo no
 teresa, porque "donde te ubico" estás
 donde "no te veo" Estás en una zona de
 la que yo no tengo visibilidad. O estás
 y estás en la sombra pero ahí no puedo
 ubicarte.
 la porque hace replantear que mi yo es
 también podría estar en ese lugar. Si esa
 se identifica ni como hombre ni como
 qué yo si? Inconscientemente la cons-
 trucción de hombre/mujer es frágil.
 raya considerarme mujer cis, o por
 emente cis, y ser consciente de mi
 genitalidad no me disgusta. Con
 no me puedo sentir así porque lo
 to también lo "femenino" yo me
 ta con mi genitalidad.. pero no
 me siento
 esto hablábamos del tema paz
 Decía un compa, es que las
 as para la paz y la educación
 a la paz... si no hay guerra,
 ya hay paz.. ¿Cómo vamos
 a neutralizar el género si
 todavía no hay una base
 de la realidad?
 ant: orwell en 1984
 decía hay mas
 paz o menos
 paz, pero
 no existe
 la pa-
 la-

d.
 a los que te
 y también te
 de esa norma.
 y follando, y les
 acian política así.



Resultado Visual II. Caminantes San Miguel (2018) *Transcripción visual II.* Par visual compuesto una composición textual de Autura (2019) *Cuerpo enfermo;* y una cita visual (La Rocca, K. 1973) **Ensayo Visual III.** Autura (2022) *Conversaciones visuales.*

... cuerpo se pueda hacer también muchas cosas, si puede trascender llevándolo al límite. P...
... mente lo que una gilipollaz mapa: pero yo en otro cuerpo sería yo? o yo con otro cu...
... tenemos una concepción muy incorporada de las funciones cognitivas, por ejemplo de la men...
... cambian en lugar a poca. Incluso lo más de lo terreno es diferente aquí qu...
... tomico, con hueso, músculos. Ahí, hasta el cuerpo anatómico es constructo Silvestre con desden...
... sticando mi manera de comportarme. Mi órgano es potencialmente espíritu, pero en su...
... una posición concreta... para cumplir estándares. Beidos: la posición. un condic...
... tema es que si tú decides cambiar tu corporalidad guay, pero cuando se te imagi...
... con un estado emocional concreto allí como la postura del móvil puede...
... yo pis, y veo algo más va a remitir constantemente. AGAMBEN TIENE I...
... en busca de la diorifia, está va a ser una portadora de significación. Al...
... de la idea de un ser completo, cerrado en sí mismo. Una unidad separa...
... leza y el estado. Lo jurídico (moral, político, social) se mezcla con lo biol...
... NITARIO. SIEMPRE QUE CONSTRUYES UNA IDENTIDAD TE QUED...
... una norma impuesta pero no naturalizada. Ahí... para que exista lo nor...
... factamente construido, la forma, y el resto es la contra-forma, pero hace t...
... que interesa que exista una economía que gira en torno a "neutralizarlo" y "sa...
... interesa para controlar y meter en el redil y concertar. Ahí, como el big data, interesa r...
... de las partes "pesa" más. Yo pienso muy poco esto con la heterosexualidad, que qu...
... erosionalmente que el cuerpo que ser...
... yo, sin embargo en vez de mi a...
... ucho voces pero no soy yo, yo he...
... rido, utiliza solo el pisco de co...
... tees, que tienes flujo, mapa: ha...
... de llegando sobre como somos pe...
... ar hacia otro lado también...
... impezamos a ver como se re...
... bbas nos piden eso, las art...
... onstruo" que trasciende...
... la es el controlable y "s...
... no puedo ubicarte, ar...
... siderarme mujer cis, o...
... no contenta con lo que...
... que designa persona? Si...
... ahí ayer justo hablab...
... pero no existe la palabra que...
... roles femeninos, así que mis amiga... y mis c...
... rol machista que hablamos adoptado. AT: S... QUEEK...
... humano vinculado a lo cibernético y...
... que son peridactilistas para que las...
... o esa norma? ¿están los que se dicen, pues tiene... ue hacer...
... al campo, pero ellos hacían política así. CUERPO SEXUA...
... bien, publicado en el diario es del 11/06/2106 la period...
... eraciones nacidas a partir de los ochenta. Esos que hat...
... la rueda de prensa de Amanda Miller lo dejó bien claro: esos qu...
... nas experiencias sexuales de los adolescentes. mapa:...
... eso estándares sexuales que tienen que ver con el p...
... n masculina por "parte de la rutina y eso provoca...
... porque el día... mujer se ha construido tradicio...
... cumplir un deseo se...
... rtitudinal de experimenta con el...
... ta ver la cara de una mujer su...
... bargo, estamos dejando de...
... chista? ¿mapa, tu maner...
... stro corto, por eso...
... FIN PARTE I C...
... maditud un...
... algo natural...
... no es consti...
... texto nos camb...
... no, cumplen la...
... ras. Esos que aquello je...
... da y a la vez el yugo...
... ang: no creo que haya...
... que no estás sola, mapa:...
... peligroso. Cuentas tu historia, s...
... nología se disenta en tor...
... ion que esos filtros g...
... ibien soy una persona que s...
... la barbata: la difere...
... imagines que pare...
... levantar de la cama y soy así...
... a otros perfiles. Ahí picos o didr...
... ntidad disidente que media a tr...
... on en la calle y o...
... llen. Quien no tien...
... Es tu imagen o incl...
... files falsos, para que pa...
... mo: en sí mismo ha descendido bajo la ley de esta gravitación que...
... a acabar. Si Occidente es específico de agua y de hueso...
... astro: escupido y caída fría de los cuer...
... ro: pero quién no es capaz de ver q...
... rpo tan desnudo, el cuerpo en fin...
... F: EPCION CONSTRUCCIÓN DE LAS RELIGIONES PARA QUE EL CUERPO SEA LO CORRUPTIBLE Y EL ALMA LO QUE PER...
... Como un modo de control político en... la idea de reencarnación. ant: eso me recuerda a lo que tú dijiste mapa el día del 8m, tenemos a los cuerpos en sobreestima. J...
... cuerpo tiene esa connotación de peso precisam...

... al límite el cuerpo que es todo ángel
... pero no, tu piensas y eres co
... as dos manos, no estaría en
... me acuerdo del número d
... e la vergüenza. La vergüer

... ansas, la gente que dice "yo
... constructo. Yo pienso así no por c
... alí, somos muy adaptativos p
... y claro que la anatomía existe
... a eso. O si mis gestos son "f
... zadas" en el colegio. Porque
... en el estar de una
... ant: Esto tiene
... pueden evocar
... iones disti... Para la hor
... sobre individu
... nstros: aquellos que vic
... ANT: IGUAL, SERIA LO
... : socialmente ac
... los que. Esa nor
... ma sociedad u
... ma no deja de
... Alí, interesa qu
... ma, lo mon... tu
... a ab... y
... ra aquéllo... nos it...

... y teores... "ta" vo. Y eso lo veo muy u
... que puedes manejar y contr
... O estás en la luz o está
... hombre/mujer es frágil, mu
... con mi genitalidad, pero no
... barbe: se puede designar por
... le importa a una persona
... ant: orwell en 1984 decía
... en la adolescencia, si no era he
... y asumimos que somos mujeres pue
... den que al mundo se ha construido en ba
... ang, pasa con la discapacidad, hay n
... de la normatividad, mas: por qué tengo
... en la plaza central del pueblo, cagando v
... re realidad y representación. En su artí
... na masiva desde edades muy tempr
... ro: zio todo y que siempre hay un li
... cual del homóscapetero alí. Como
... anada es obvio y fácil, pero hasta nosotr
... al como persona asumes que
... todo el deseo para cumplir el d
... esto al hombre, es que es un
... a persona como quiera viv
... nicamente por eso misma
... ctos de la sociedad llego
... que tenga que v... un no...

... objeto de consumo? —

... hemos de r
... yen imagen
... avés del fee
... ppatizar y p
... sd mediati
... a de verno
... es modificar tu rost
... que se ano en
... teza, estoy tris
... es una imagen c
... tica n un texto. map
... le el género del retrato, alí: mi sensaci
... detrás mmero, pero la apariencia vis
... genera sujetos distintos. mapa: instax
... uropo y un europeo a un asiático. Como
... imagen para que ofenda. Si todavía tu con ti
... cen, no: la identidad está en tu cerebro. C
... la imagen adquiere un simbolismo, aunque
... te decantado, refinado, desmontado y vuel
... a los cuerpos en el espacio. Pero ante tod
... onada en la tumba, o bi en con la persona ni
... entidos, en la malignidad del pecado. Cuen
... do, tenemos cuerpos a salvo, cuerpos de
... uesta al desmudo. Si, que civilización pod
... e, lo que se muere, pero, en última instanc
... ente para que no ascienda al cielo. Alí: Refe



Ensayo Visual III. Autora (2022) *Conversaciones visuales*.
Resultado Visual III. Caminantes San Miguel (2018) *Transcripción visual III*. Par visual compuesto una composición textual de Autora (2019) *Cuerpo diverso*; y una cita visual (Isou I. 1964)

6.2. Parte 2. Instalación participativa de Sticker-piel

Esta pieza se encuentra enmarcada en una exposición colectiva y colaborativa dentro del Congreso Mundial (InSEA) en la Universidad de British Columbia en Vancouver, Canadá. *Inhabiting/Living Practice*, presentó la investigación basada en el arte de estudiantes de doctorado internacional. Durante esta exposición tuvo lugar en la *Haatch Gallery* de la UBC (Universidad de la British Columbia) se creó un espacio de puesta en común de investigaciones de los estudiantes de doctorado.

Mi propuesta consistió en pieza instalativa y participativa, donde un mapa de piel es pegado a la pared. Las imágenes parten de imágenes de la experiencia derivada la “Parte I. *Micro-Walkings*”.

La pieza instalativa se presenta en la *Haatch Gallery* para generar sinergias visuales y crear construcciones colectivas entre Granada y Vancouver. En este mapa de pegatina, se pueden arrancar los fragmentos o *stickers* que responden a las casas, las rotondas, las manzanas de la ciudad de Granada. Estos *stickers* son pegadas alrededor creando un nuevo mapa creando una cartografía simbólica en el contexto donde cada visitante era invitado a seguir construyendo con esos fragmentos de vinilo adhesivo, creando un mapa ficticio abstracto.

La acción de mediación permite establecer un diálogo visitante y la obra. En este caso, la autoría se disuelve en la construcción de una obra colectiva. Este ejemplo muestra cómo la frontera entre el arte y la cultura se transforma: el artista ya no es un individuo que crea por sí solo y que dirige su discurso al público de una sociedad concreta, es una colectividad activa que propicia el diálogo entre dos comunidades distintas a través de una pieza “viva” y atemporal.

En esta experiencia cíclica vemos como “la obra manifiesta la necesidad de repensar las fronteras y las interacciones complejas que operan entre técnica y cultura.” (Hillaire, 2006 p. 75.) .

Esa frontera, es traspasada gracias a la construcción de instrumentos artístico/pedagógicos dialógicos dentro de contextos museísticos y al intercambio que se establece entre creadores y audiencia. Barad (2007, pp. 3) propone que los individuos existen debido a las intra-acciones con otros, esta pieza sería el medium de las interacciones entre artista y visitante entre



el espacio expositivo, el visitante y el autor. La pieza se encuentra en un proceso continuo de metamorfosis, adquiere así infinitas posibilidades de re-elaboración y reconstrucción a través de los diversos contextos y personas que la generan. Los resultados se presenta en dos fases:

- **Ensayo visual IV. La media visual cartográfica:** donde se muestra la preparación previa de los fragmentos de piel seleccionados, así como los fragmentos de la ciudad de Granada.
- **Ensayo Visual V. Instalación sticker-piel:** sobre el proceso creativo colectivo en la *Haatch Gallery*.

Resumen visual. Autora (2022) *Cuerpo expandido cartográfico*. Par visual compuesto por una cita visual (Gómez Molina J. s.f.) Y una fotografía de Autora (2019) Pegatina-Cuerpo 4. Detalle de instalación. Vinilo autoadhesivo impreso 50x70 cm

• Ensayo Visual IV. Media visual cartográfica

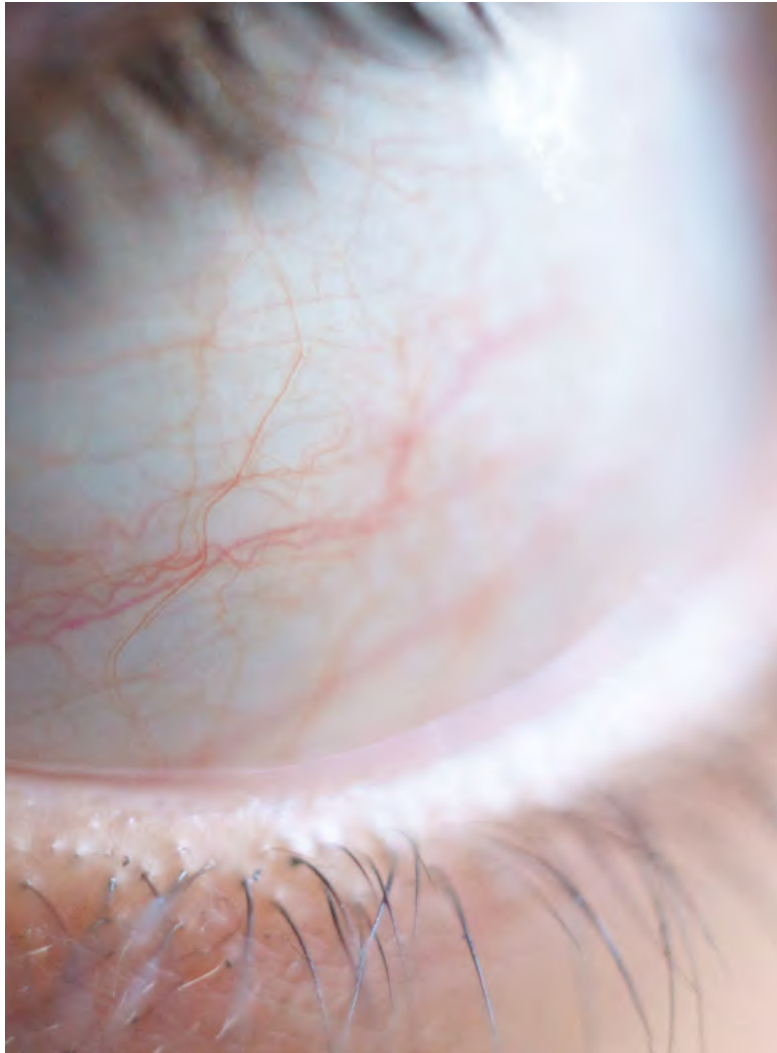


Ensayo Visual IV. Autora (2022) *Media visual cartográfica*.

Resumen visual. Autora (2022) *Detalles corporales*. Serie muestra compuesta por nueve fotografías. *Caminantes San Miguel* (2018) *Detalle corporal 1-9*

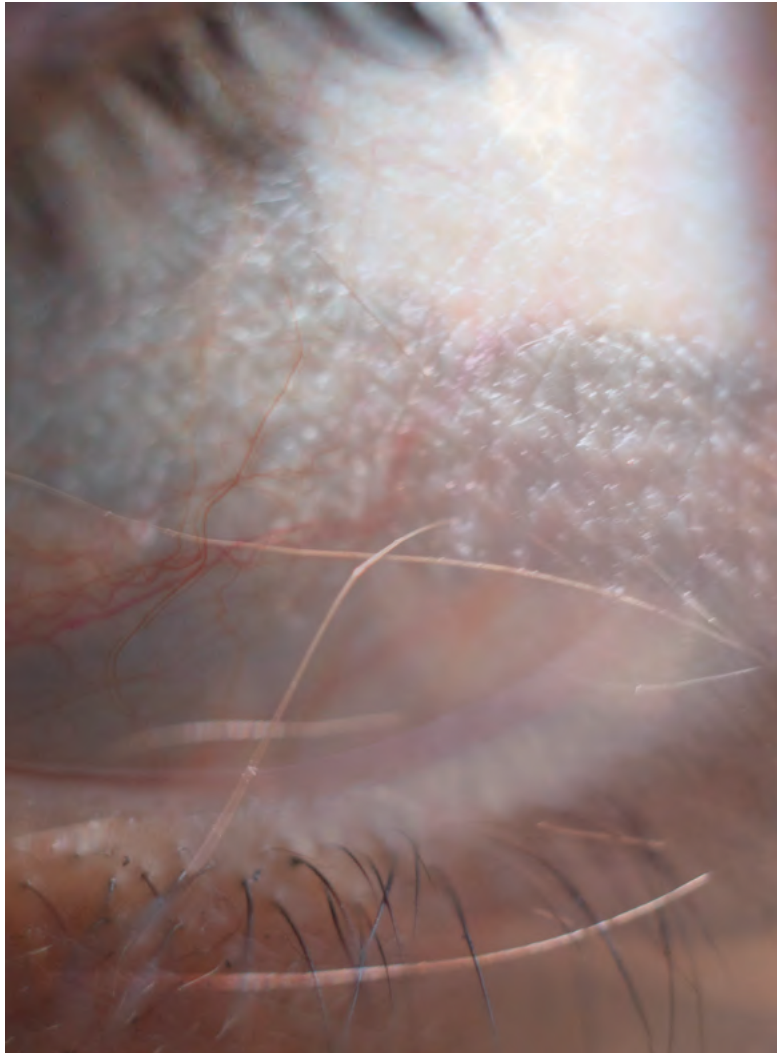


Resumen visual. Autora (2022) *Mapas fragmentados*. Serie muestra compuesta por nueve fragmentos del dibujo del mapa de Granada de Autora. (2018) *Dibujo vectorial Granada 1-9*





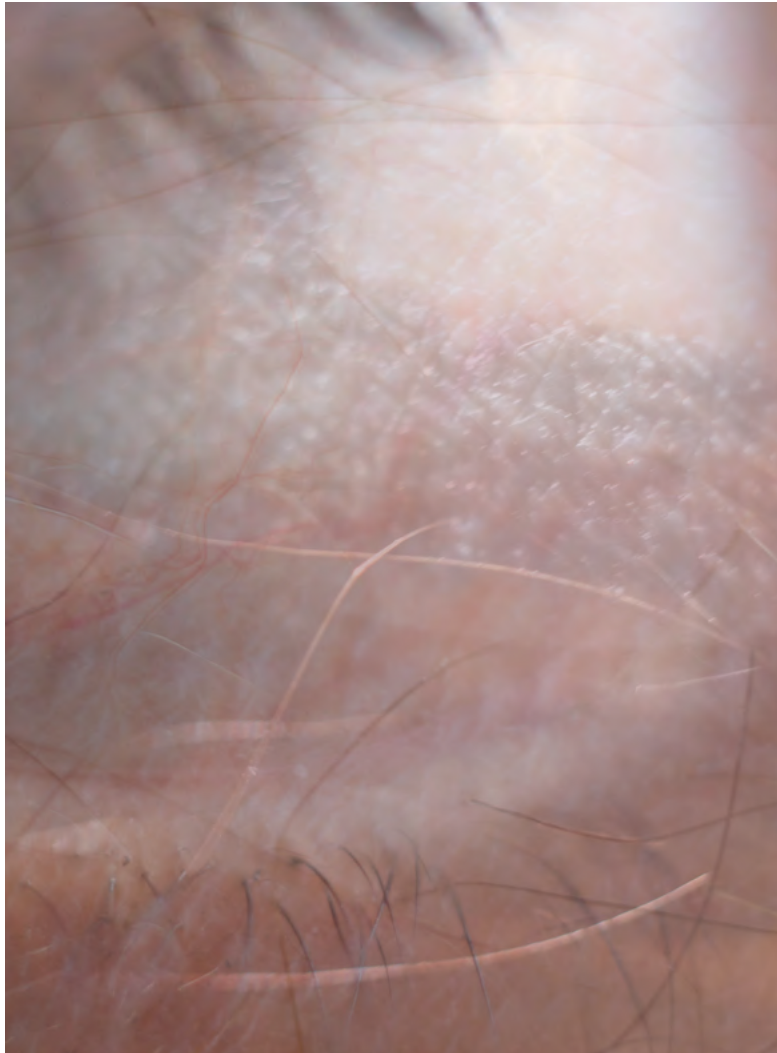
Resultado visual I. Autora (2022) *Media visual narrativa*. Par visual compuesto por una fotografía de Caminantes San Miguel (2018) *Detalle corporal 1*, y, derecha dibujo mapa vectorial Autora (2018) *Dibujo vectorial Granada 1* **Ensayo Visual IV.** Autora (2022) *Media visual cartográfica*.

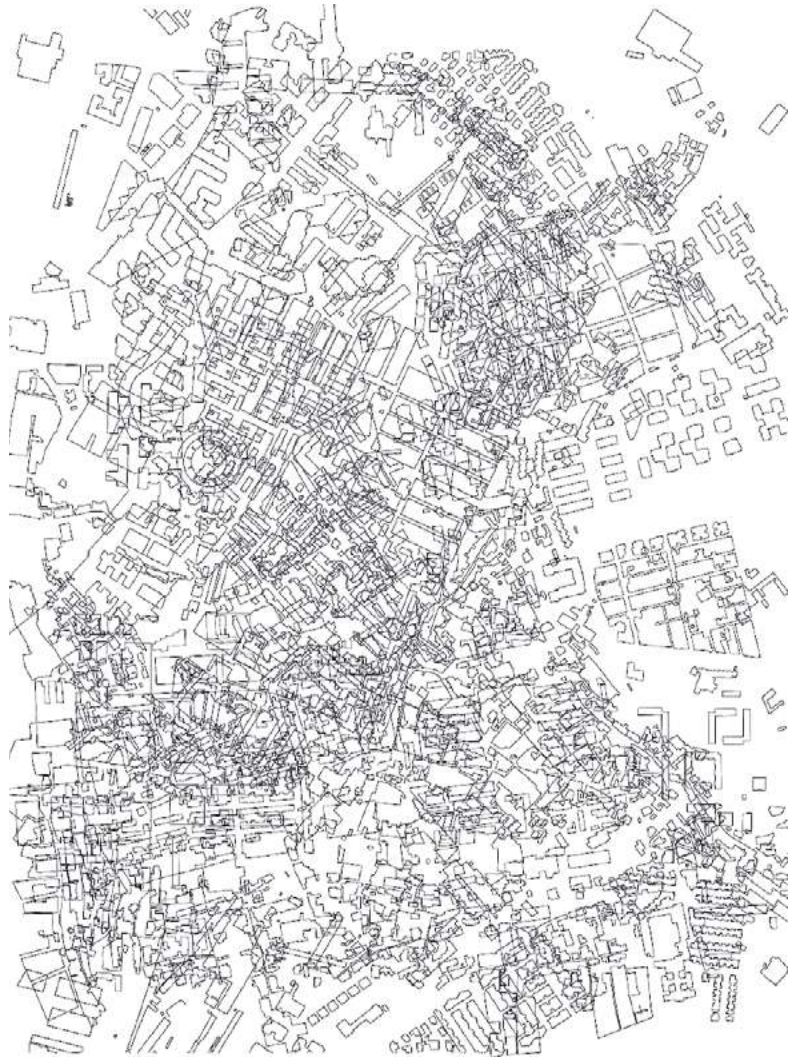




Resultado visual II. Autora (2022) *Media visual narrativa 2*. Fotoensayo compuesto por una media visual compuesta por dos fotografías de Caminantes San Miguel (2018) *Detalle corporal 1-2*; y, derecha media visual de dos dibujos mapa vectorial Autora (2018) *Dibujo vectorial Granada 1-2*

Ensayo Visual IV. Autora (2022) *Media visual cartográfica*.

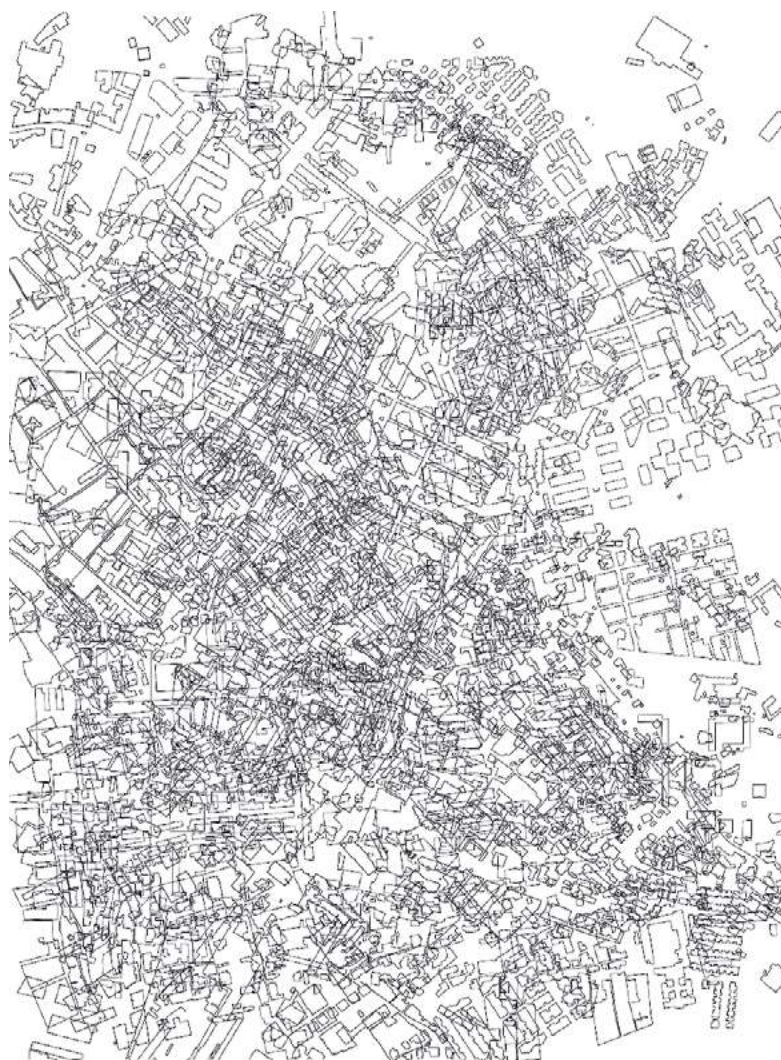




Resultado visual III. Autora (2022) *Media visual narrativa 3*. Fotoensayo compuesto por una media visual compuesta por fotografías de Caminantes San Miguel (2018) *Detalle corporal 1-3*; y, derecha media visual de tres dibujos mapa vectorial Autora (2018) *Dibujo vectorial Granada 1-3*

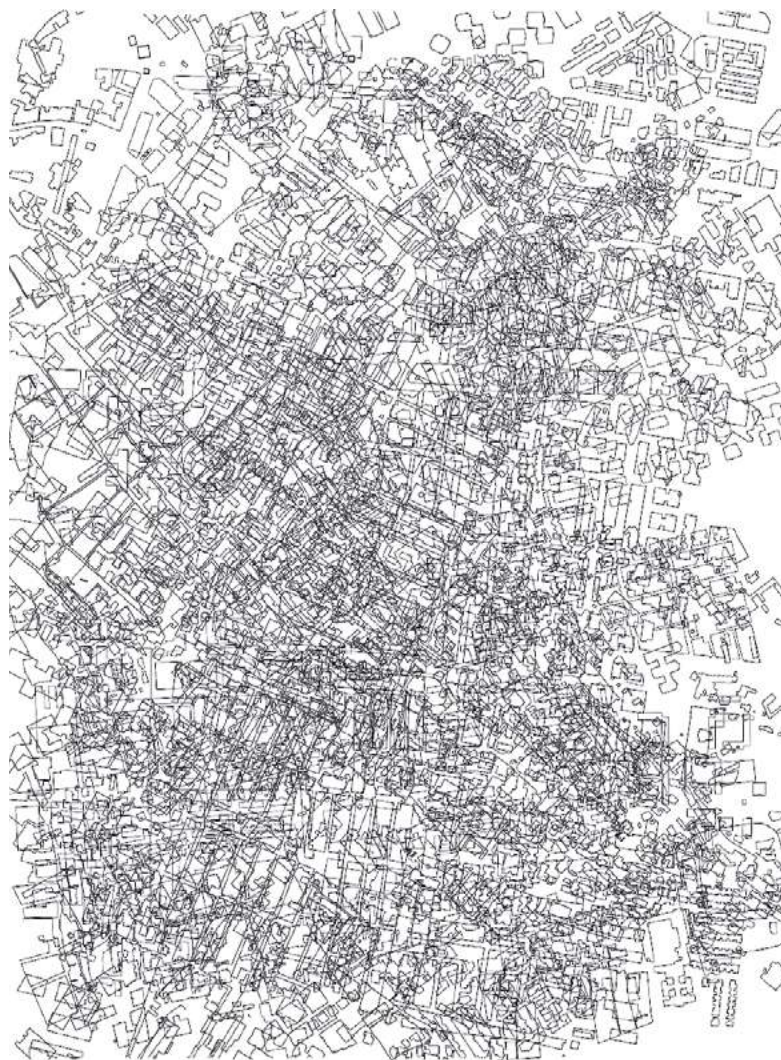
Ensayo Visual IV. Autora (2022) *Media visual cartográfica*.





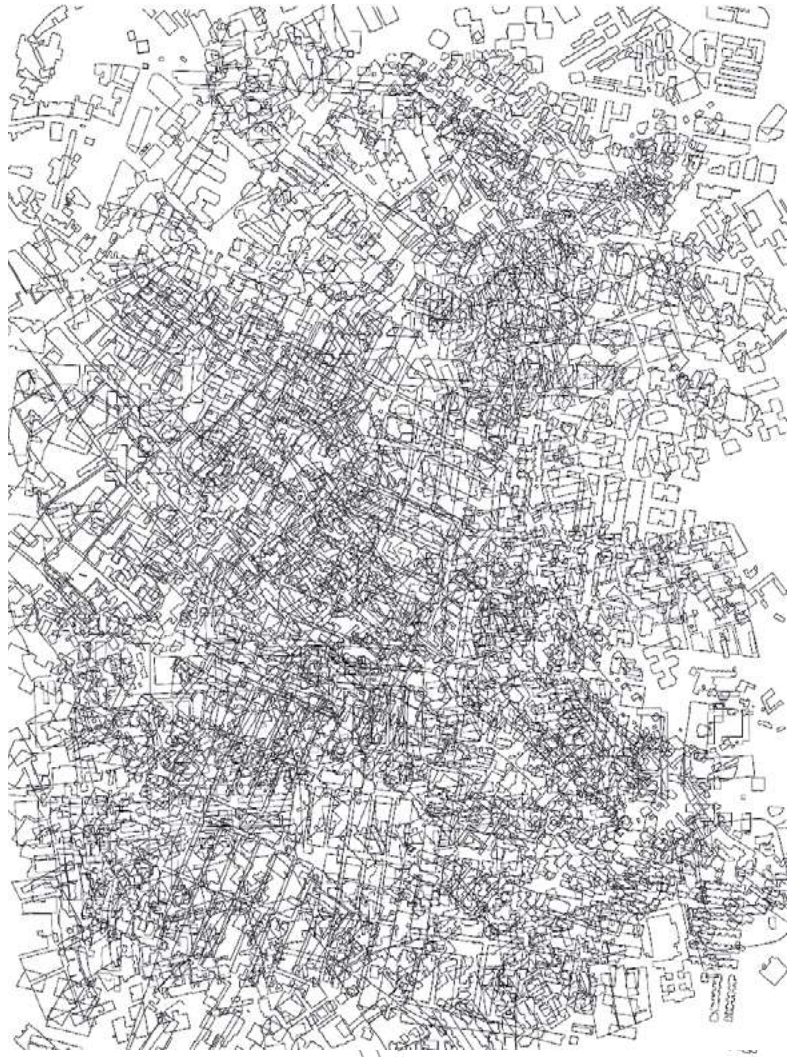
Resultado visual IV. Autora (2022) *Media visual narrativa 4*. Fotoensayo compuesto por una media visual compuesta por cuatro fotografías de Caminantes San Miguel (2018) *Detalle corporal 1-4* y, derecha media visual de cuatro dibujos mapa vectorial Autora (2018) *Dibujo vectorial Granada 1-4*





Ensayo Visual IV. Autora (2022) *Media visual cartográfica.*
Resultado visual V. Autora (2022) *Media visual narrativa 5.* Fotoensayo compuesto por una media visual compuesta por cinco fotografías de Caminantes San Miguel (2018) *Detalle corporal 1-5y*, derecha media visual de cinco dibujos mapa vectorial Autora (2018) *Dibujo vectorial Granada 1-5*

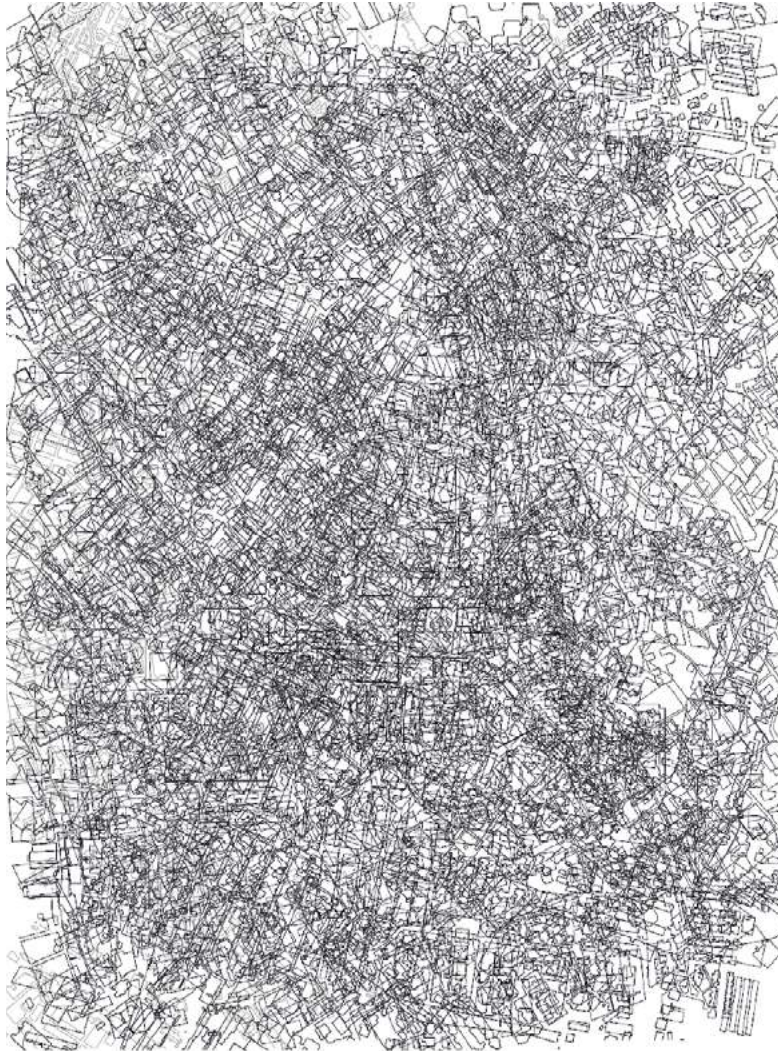




Resultado visual VI. Autora (2022) *Media visual narrativa 6.* Fotoensayo compuesto por una media visual compuesta por cinco fotografías de Caminantes San Miguel (2018) *Detalle corporal 1-6*; y, derecha media visual de cinco dibujos mapa vectorial Autora (2018) *Dibujo vectorial Granada 1-6*

Ensayo Visual IV. Autora (2022) *Media visual cartográfica.*

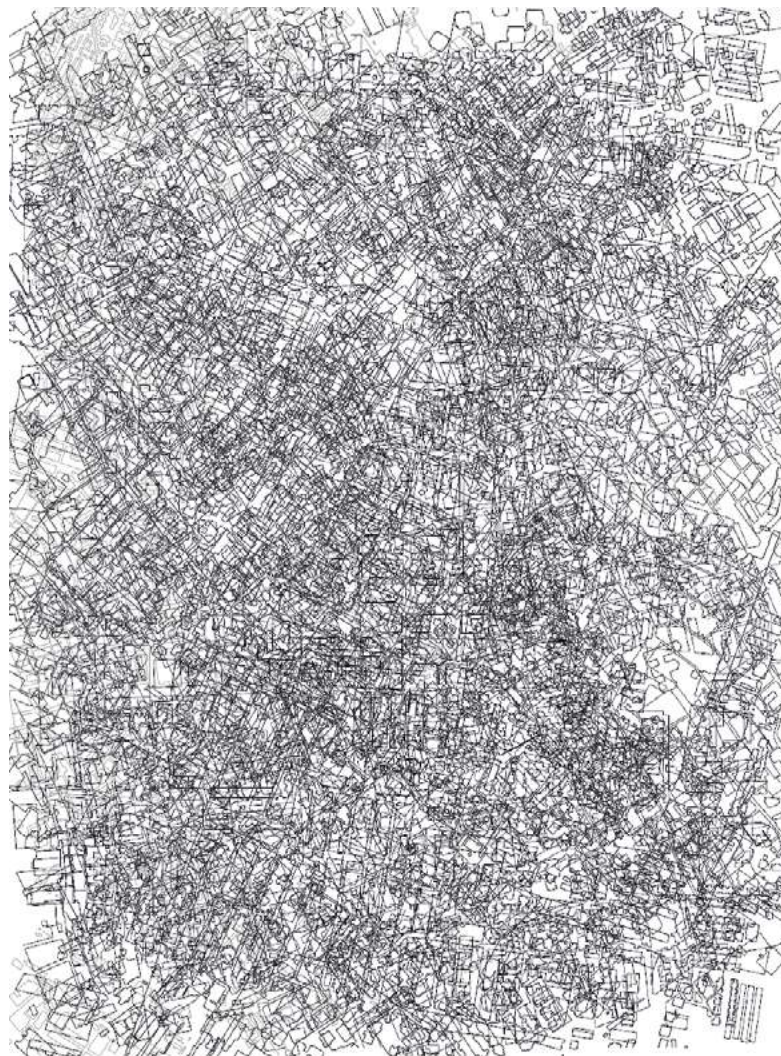




Resultado visual VII. Autora (2022) *Media visual narrativa 7*. Fotoensayo compuesto por una media visual compuesta por cinco fotografías de Caminantes San Miguel (2018) *Detalle corporal 1-7*; y, derecha media visual de cinco dibujos mapa vectorial Autora (2018) *Dibujo vectorial Granada 1-7*

Ensayo Visual IV. Autora (2022) *Media visual cartográfica*.





Resultado visual VIII. Autora (2022) *Media visual narrativa 8*. Fotoensayo compuesto por una media visual compuesta por cinco fotografías de Caminantes San Miguel (2018) *Detalle corporal 1-8*; y, derecha media visual de cinco dibujos mapa vectorial Autora (2018) *Dibujo vectorial Granada 1-8*

Ensayo Visual IV. Autora (2022) *Media visual cartográfica*.

- **Ensayo Visual V. Sticker-piel**





Resultado visual I. Autora (2022) *Experiencias en la Galería*. Tríptico compuesto por tres fotografías de la Autora (2018) *Papel arrugado*, *Escaparate galería*; y *Performance Haatch*

Ensayo Visual V. Autora (2022) *Sticker-Piel*

El cuerpo expandido

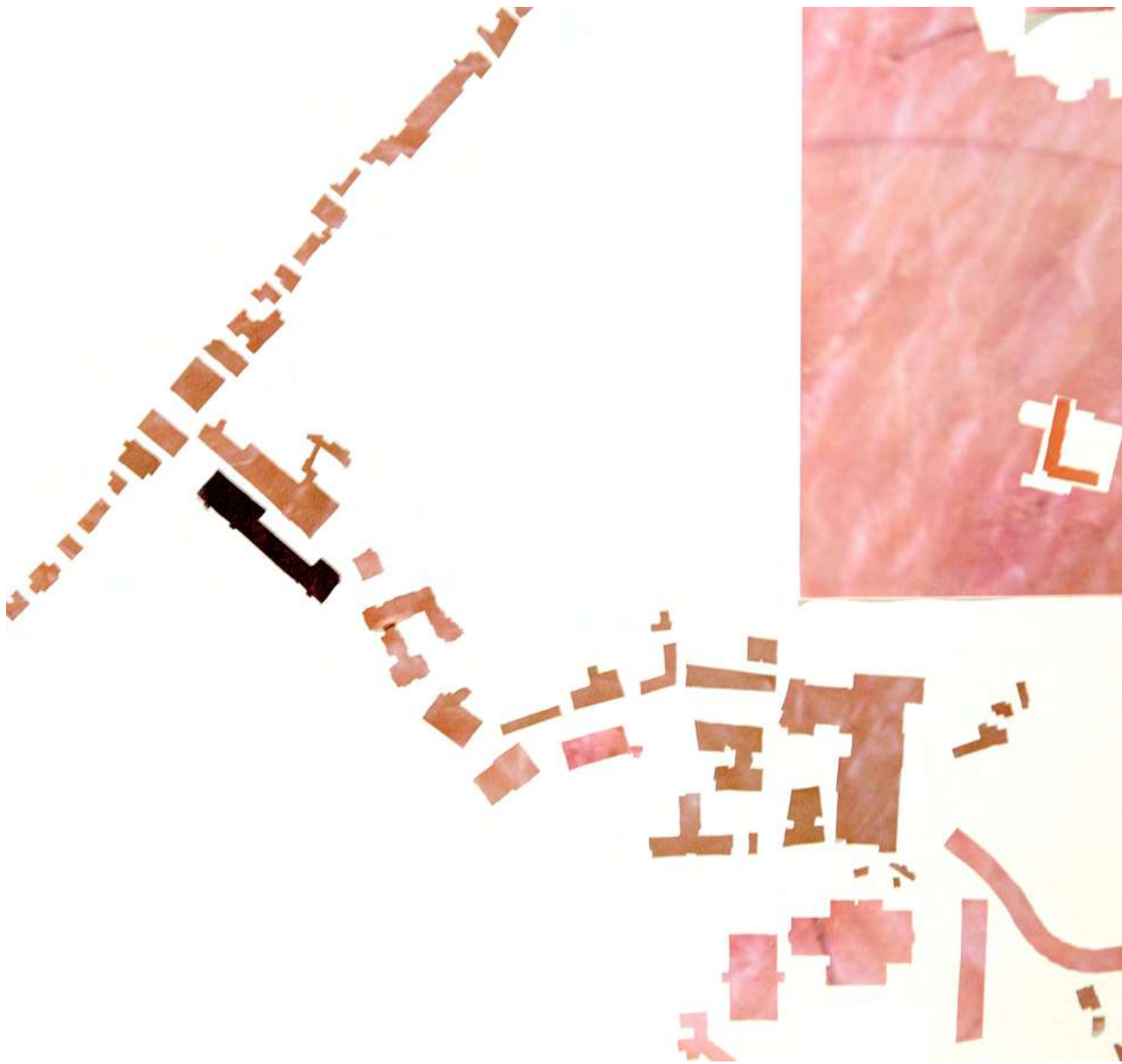




Resultado visual II. Autora (2022) *Proceso creación mapa 1*. Par visual compuesto por tres fotografías de la Autora (2018) *Sticker sobre suelo*; y, *sticker sobre pared*

Ensayo Visual V. Autora (2022) *Sticker-Piel*





Resultado visual III. Autora (2022) *Proceso creación mapa 2*. Par visual compuesto por tres fotografías de la Autora (2018) *Detalle sticker*; y, *Recorrido de sticker*

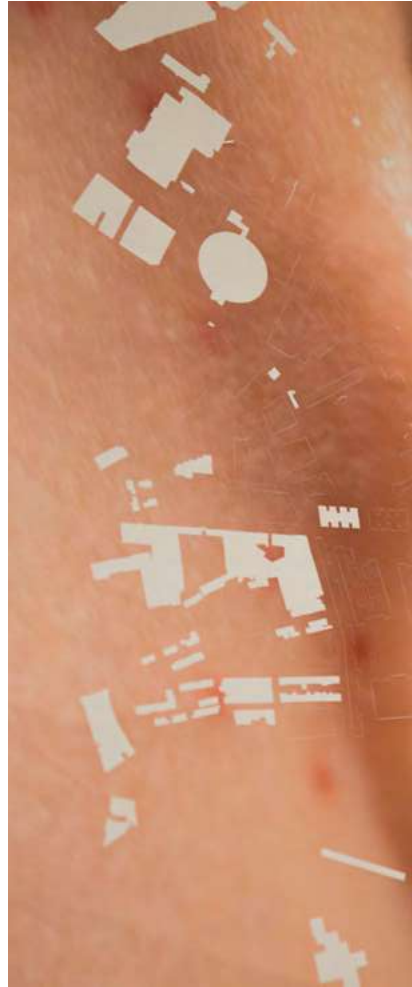
Ensayo Visual V. Autora (2022) *Sticker-Piel*

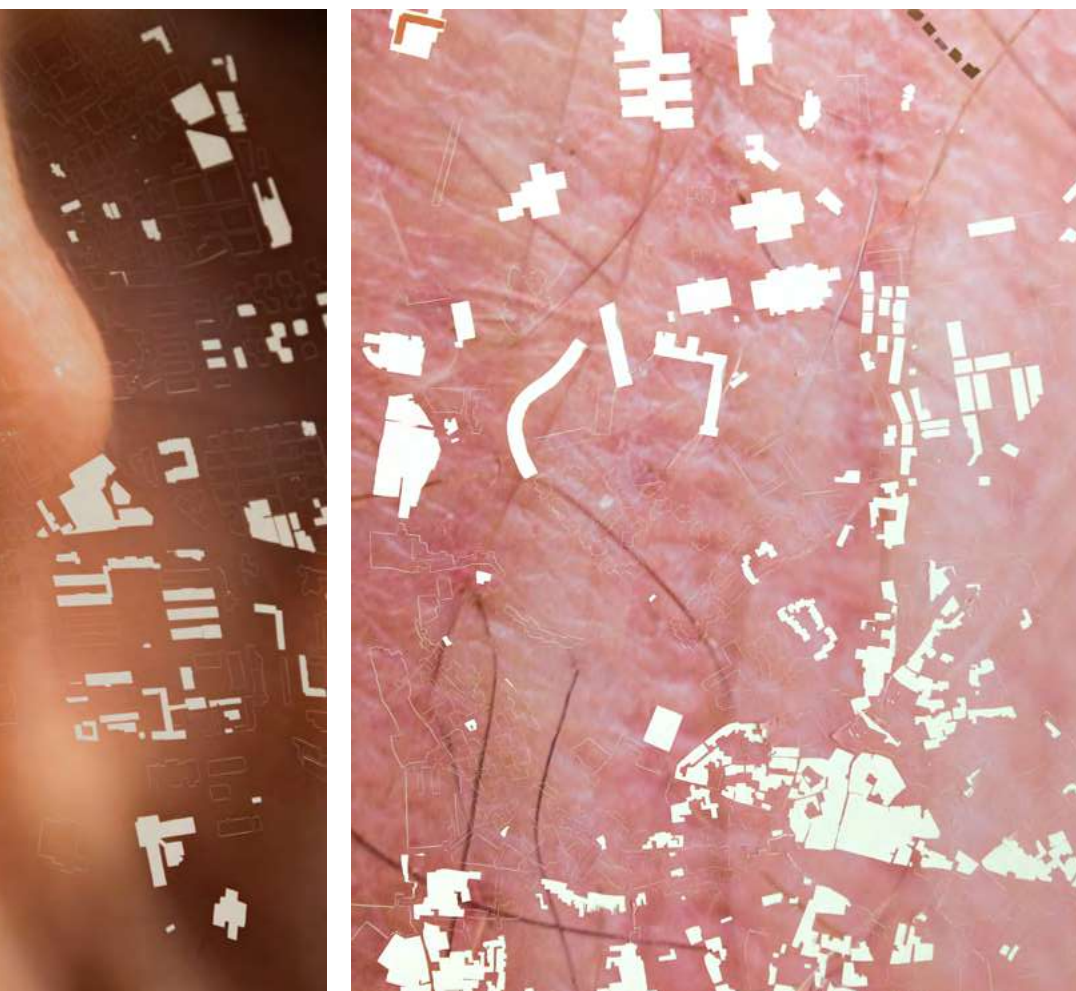




Resultado visual IV. Autora (2022) *Proceso creación mapa 3*. Par visual compuesto por tres fotografías de la Autora (2018) *Mapa visitante*; y, *Cartografía de piel sobre suelo*

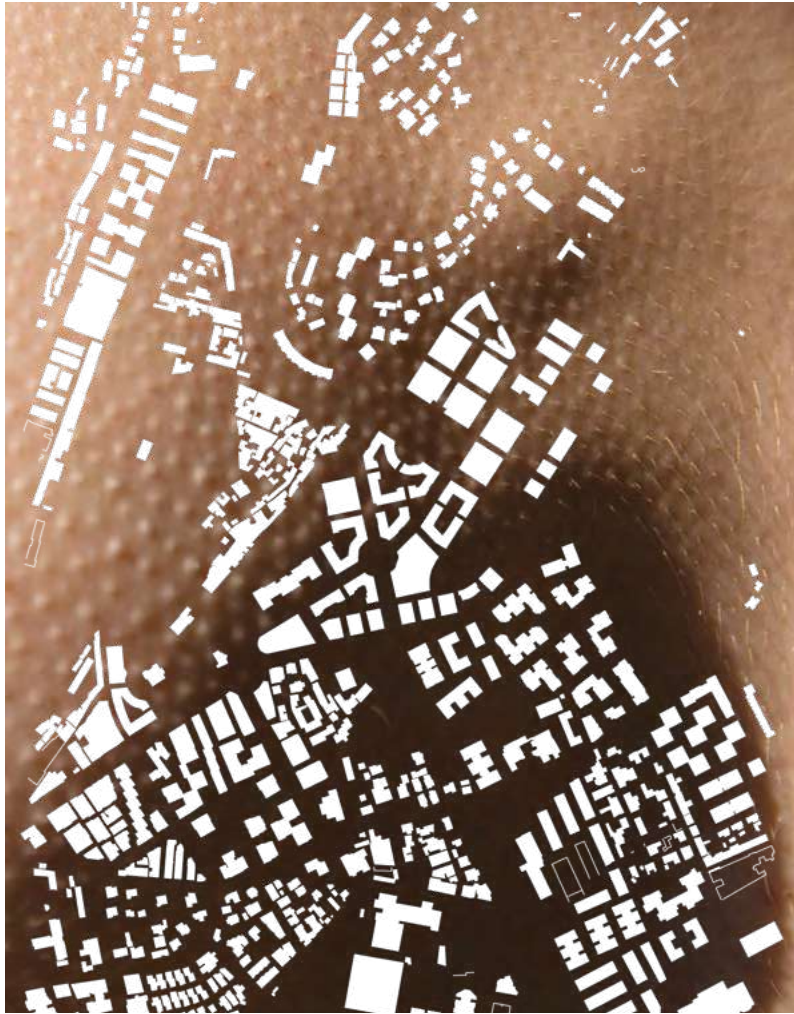
Ensayo Visual V. Autora (2022) *Sticker-Piel*





Resultado visual V. Autora (2022) *Proceso creación mapa 4*. Tríptico compuesto por tres fotografías de la Autora (2018) *Pegatina-cuerpo 3,4 y 1*. Detalle instalación pegatina. Vinilo autoadhesivo impreso. 50x70 cm.

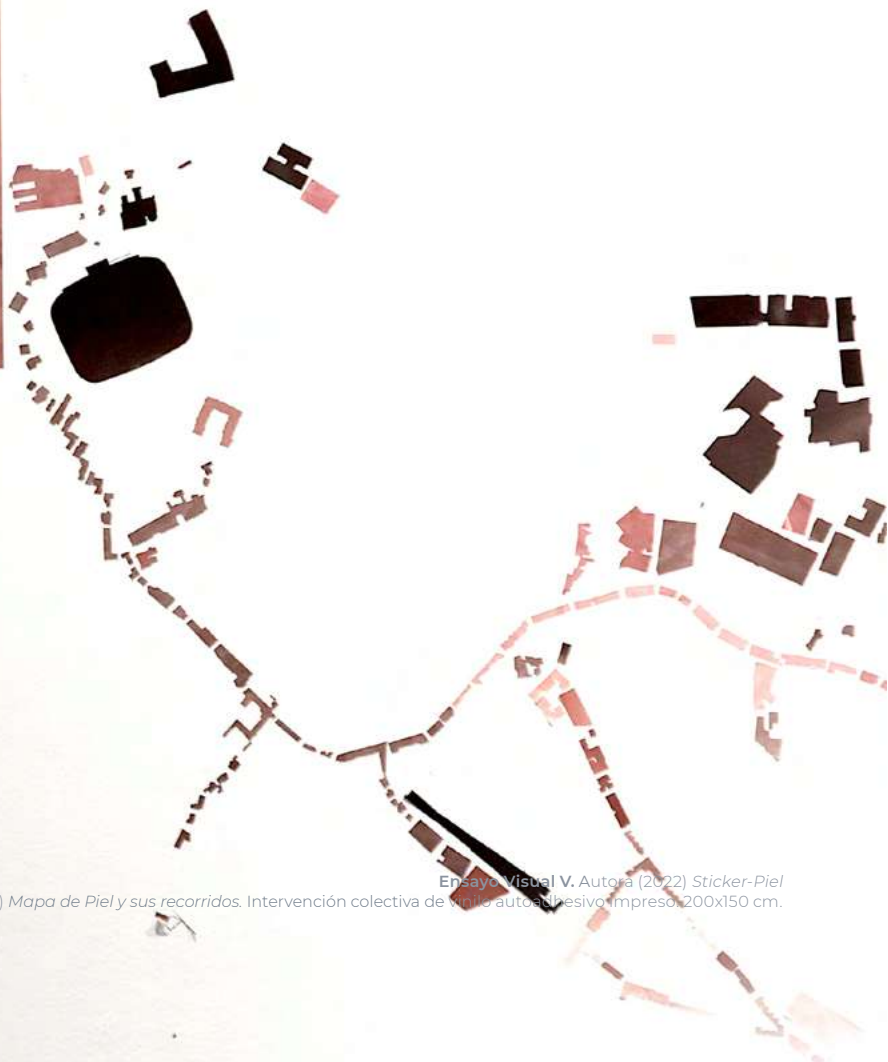
Ensayo Visual V. Autora (2022) *Sticker-Piel*





Resultado visual VI. Autora (2022) *Proceso creación mapa 5.* Par visual compuesto por dos imágenes digitales de la Autora (2018) *Pegatina digital y; pegatina digital inversa.* Imagen digital. **Ensayo Visual V.** Autora (2022) *Sticker-Piel*





Conclusión visual. Autora (2022) *Mapa de Piel y sus recorridos*. Intervención colectiva de vinilo autoadhesivo impreso, 200x150 cm.

Ensayo Visual V. Autora (2022) *Sticker-Piel*

7. Propuesta educativa. Micro-Cartografías corporales

Se trata una actividad de dibujo narrativo. Esta actividad se desarrolló con alumnado entre diez y doce años.

Se reparte un folio por persona y se pliega en ocho partes. A partir de ahí, las participantes comienzan a dibujar detalles de su propio cuerpo y del resto de compañeras y compañeros, las cuales se van guiando. Las partes indicadas tienen que ver con elementos recónditos del cuerpo, o bien por su tamaño milimétrico o por su situación dentro de él, por ejemplo, las arrugas de un nudillo.

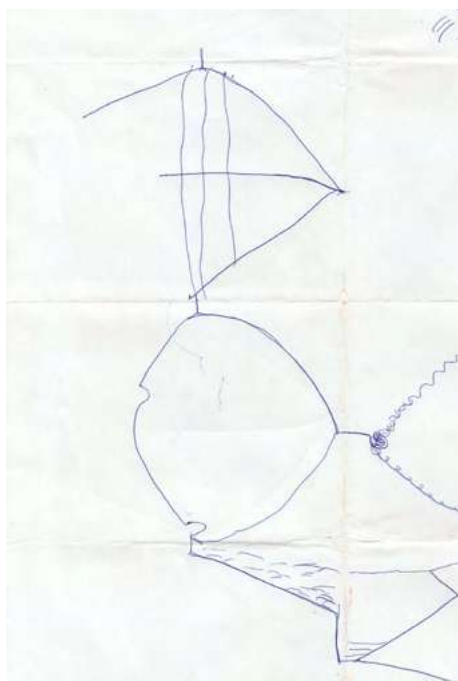
En ningún caso se tratará de elementos concretos y arquetipos visuales como un ojo, o una boca, sino de espacios sin nombres, a los que se pretende dotar de experiencia y significado por parte del alumnado, que a través del ejercicio de observación y análisis los reconozcan en sí mismos y en el ajeno.

Esta actividad invita a la observación detallada y el conocimiento de una misma, encontrando partes de nosotras que suelen pasar desapercibidas. Una vez realizados los ocho micro-dibujos, se abre el folio y estos dibujos aislados se convierten en un mapa, de repente las imágenes aparecen conectadas entre sí.

El dibujo del cuerpo se expande y se interconecta, dando lugar a planos de cuerpo, a extensiones abstractas corporales cuya perspectiva parece aérea, donde podemos imaginar mundos y crearlos.

Cambiar la perspectiva, girarla, ampliarla, modificarla y reconstruir una imagen desde ese punto es una manera de generar pensamiento. En palabras de Huberman (2010, p. 96):

O bien cuando Goethe se afana en encuadrar la musculatura de una rodilla – Así pues, dibujar era para Goethe un gesto «artístico» sólo en la medida en que se plegaba a las condiciones «científicas» de la observación experimental: cada vez, o casi, historia del arte e historia natural apoyan juntas la misma decisión gráfica destinada a muestrear los fenómenos, a recoger con la mayor precisión posible la fascinante diversidad del mundo.



El cuerpo se abre ante nosotros como un lugar. Es interesante la perspectiva de investigación dentro del folio, que le otorga el carácter narrativo, la capacidad de poder recorrerlo. Finalmente se termina el dibujo, el alumnado inciden en las zonas que han considerado más interesantes dentro del mismo, condicionando entonces nuestra visión dentro de ese paisaje desde otros puntos de visión.

El resultado de la experiencia se muestra en forma de fotoensayo narrativo, compuesto por pares visuales, resultados visuales y un ensayo visual secuenciado.

Resumen Visual. Autora (2022) *Cartografías dibujadas*. Fotoensayo compuesto por un detalle de dibujo de Alumnado St.Teresa (2015) *Micro-Cartografía 1*. Lápiz grafito sobre papel 21x29,7 cm; Una fotografía de Autora (2015) Alumna observando su antebrazo y; una cita visual (Dodge, A. 2003-2009)





Ensayo Visual VI. Autora (2022) *Micro-cartografías del cuerpo*.
Fotosecuencia I. Autora (2022) *Proceso Plegado*. Tríptico compuesto por tres fotografías de la Autora (2015) *Plegado 1*, *Plegado 2*, y *Plegado 3*





Ensayo Visual VI. Autora (2022) *Micro-cartografías del cuerpo.*
Fotosecuencia II. Autora (2022) *Observación de los detalles de la mano.* Par visual compuesto por dos fotografías de la Autora (2015) *Nuca mano 1y; Nuca mano 2*





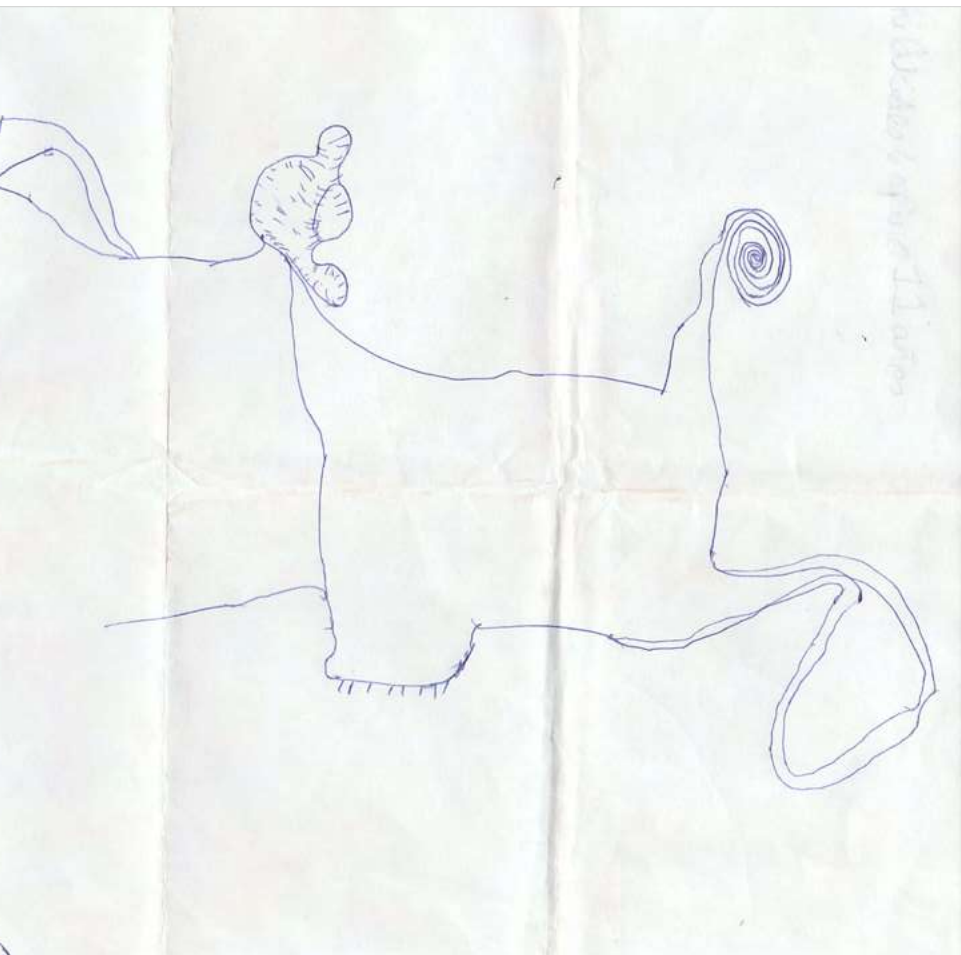
Ensayo Visual VI. Autora (2022) *Micro-cartografías del cuerpo*.
Fotosecuencia III. Autora (2022) *Dibujando sobre el pupitre*. Par visual compuesto por dos fotografías de la Autora (2015) *Detalle nudillo 1 y*
Detalle nudillo 2



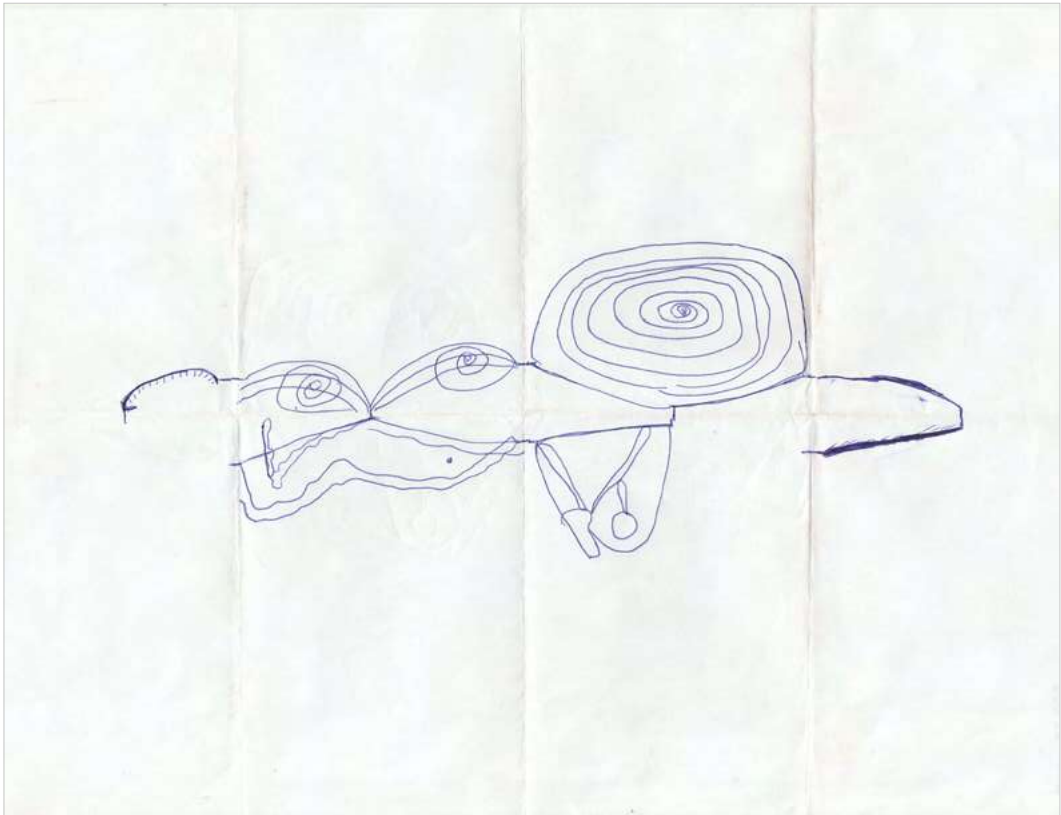


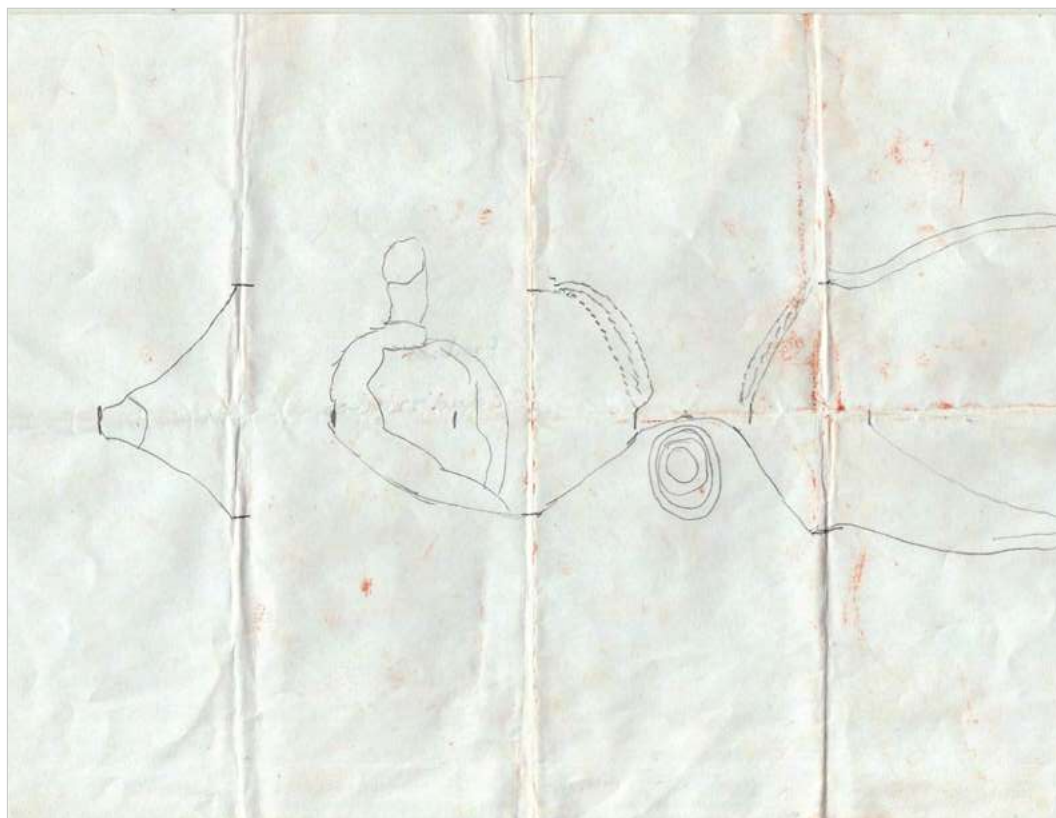
Ensayo Visual VI. Autora (2022) *Micro-cartografías del cuerpo.*
Fotosecuencia IV. Autora (2022) *Dibujo en dos perspectivas.* Par visual compuesto por dos fotografías de la Autora (2015) *Dibujo fragmento sobre pupitre 1*; *Dibujo fragmento sobre pupitre 2*



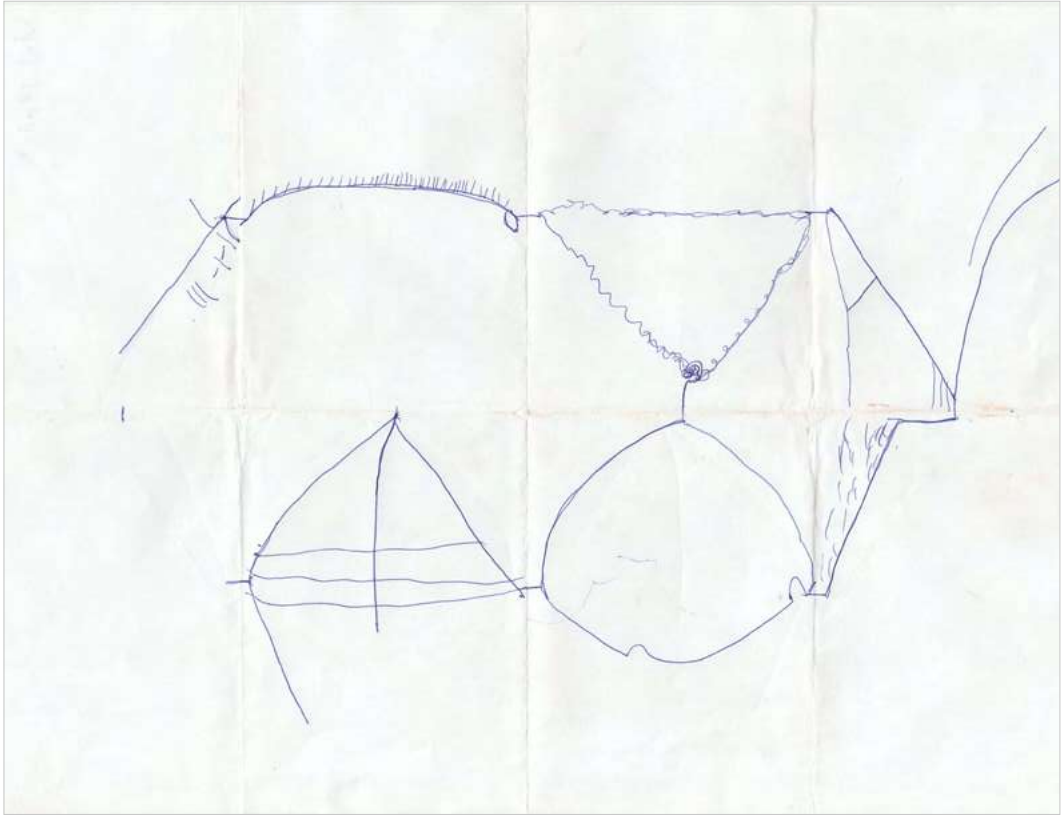


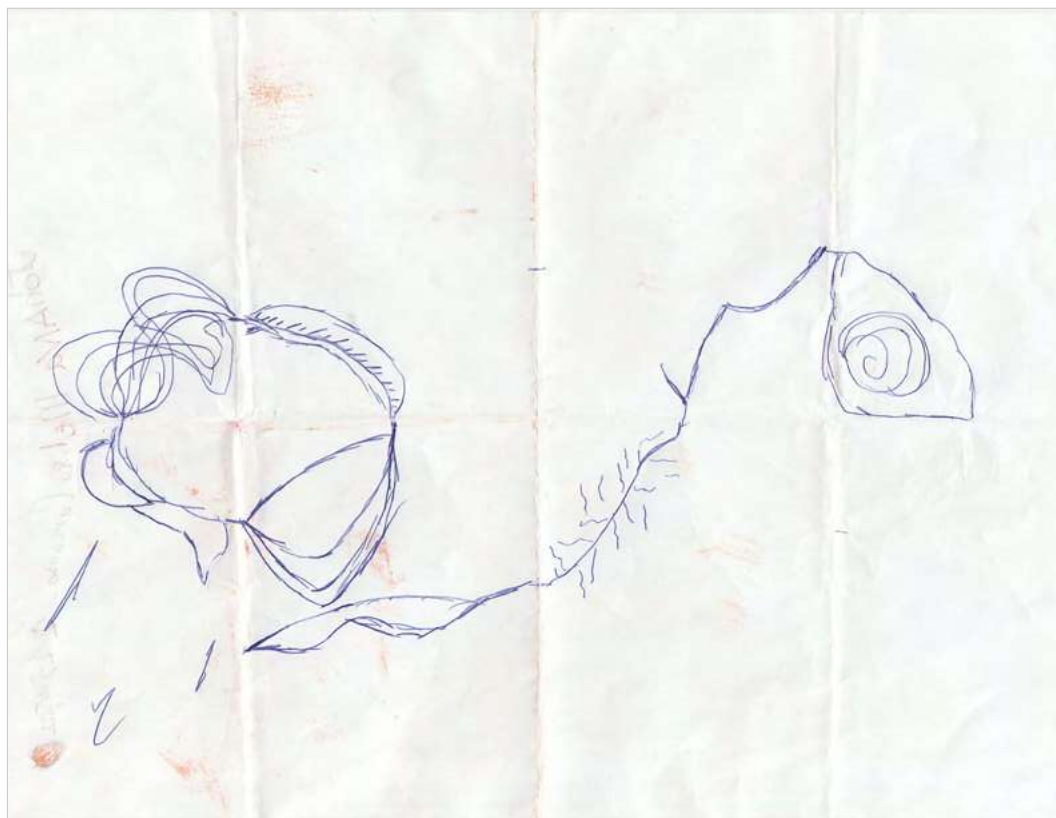
Resultado Visual I. Autora (2022) *Micro-cartografía en proceso*. Par visual compuesto por una fotografía de la Autora (2015) *Observación huella dactilar*; Y, un Dibujo Alumnado Sta. Teresa (2015) *Micro-cartografía 3*. Lápiz grafito sobre papel 21x29,7 cm



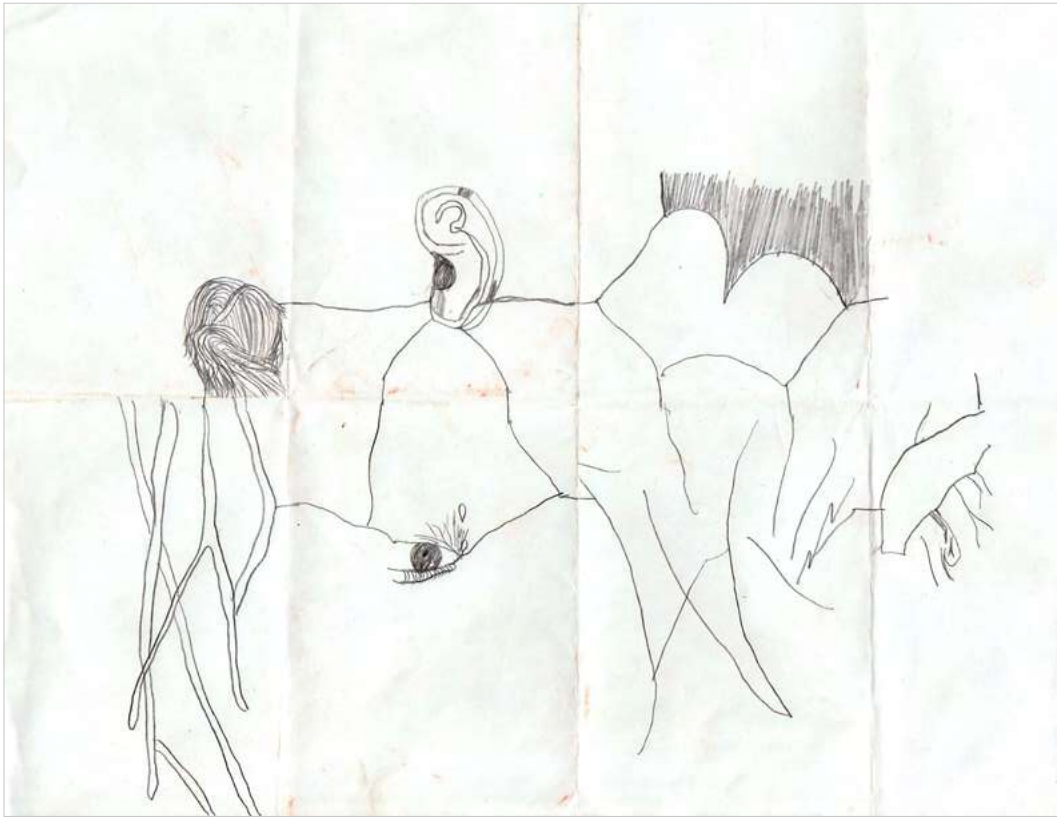


Ensayo Visual VI. Autora (2022) *Micro-cartografías del cuerpo*.
Resultado Visual II. Autora (2022) *Micro-cartografías expandidas 1*. Par visual compuesto dos dibujos de Alumnado Sta. Teresa (2015) *Micro-cartografía 4*, y *Micro-cartografía 2*. Lápiz grafito sobre papel 21x29,7 cm



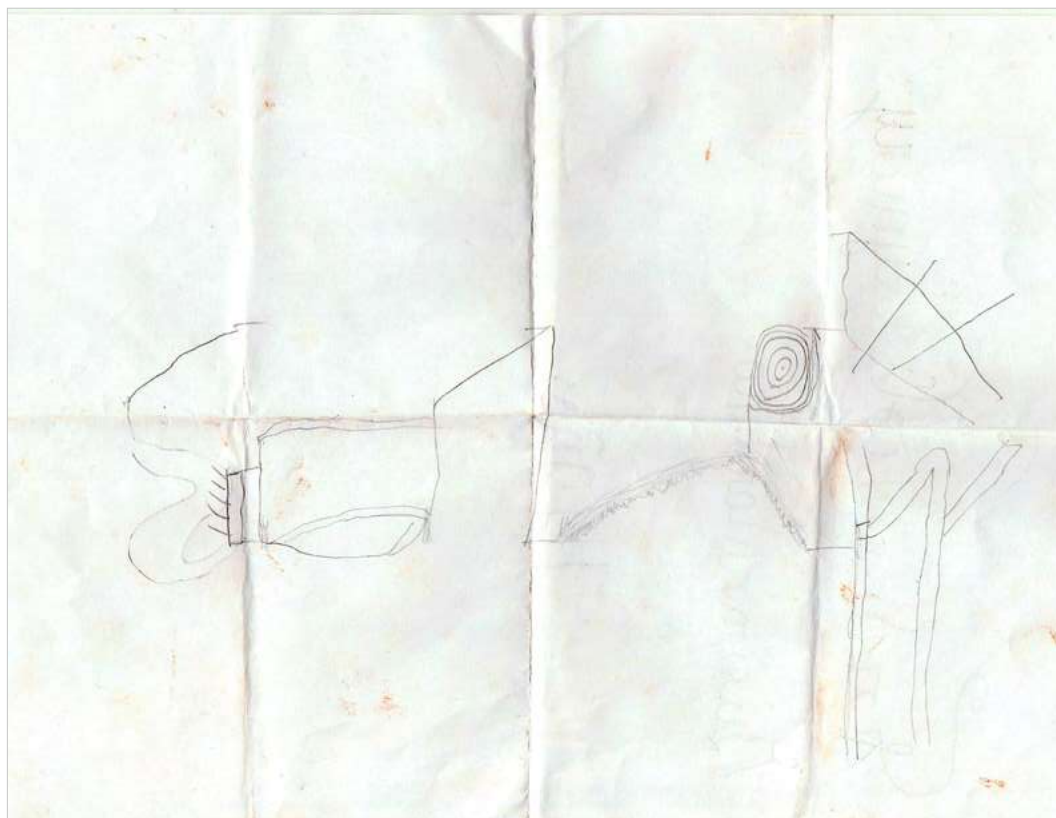


Resultado Visual III. Autora (2022) *Micro-cartografías expandidas 1*. Par visual compuesto dos dibujos de Alumnado Sta. Teresa (2015) *Micro-cartografía 1y, Micro-cartografía 5*. Lápiz grafito sobre papel 21x29,7 cm



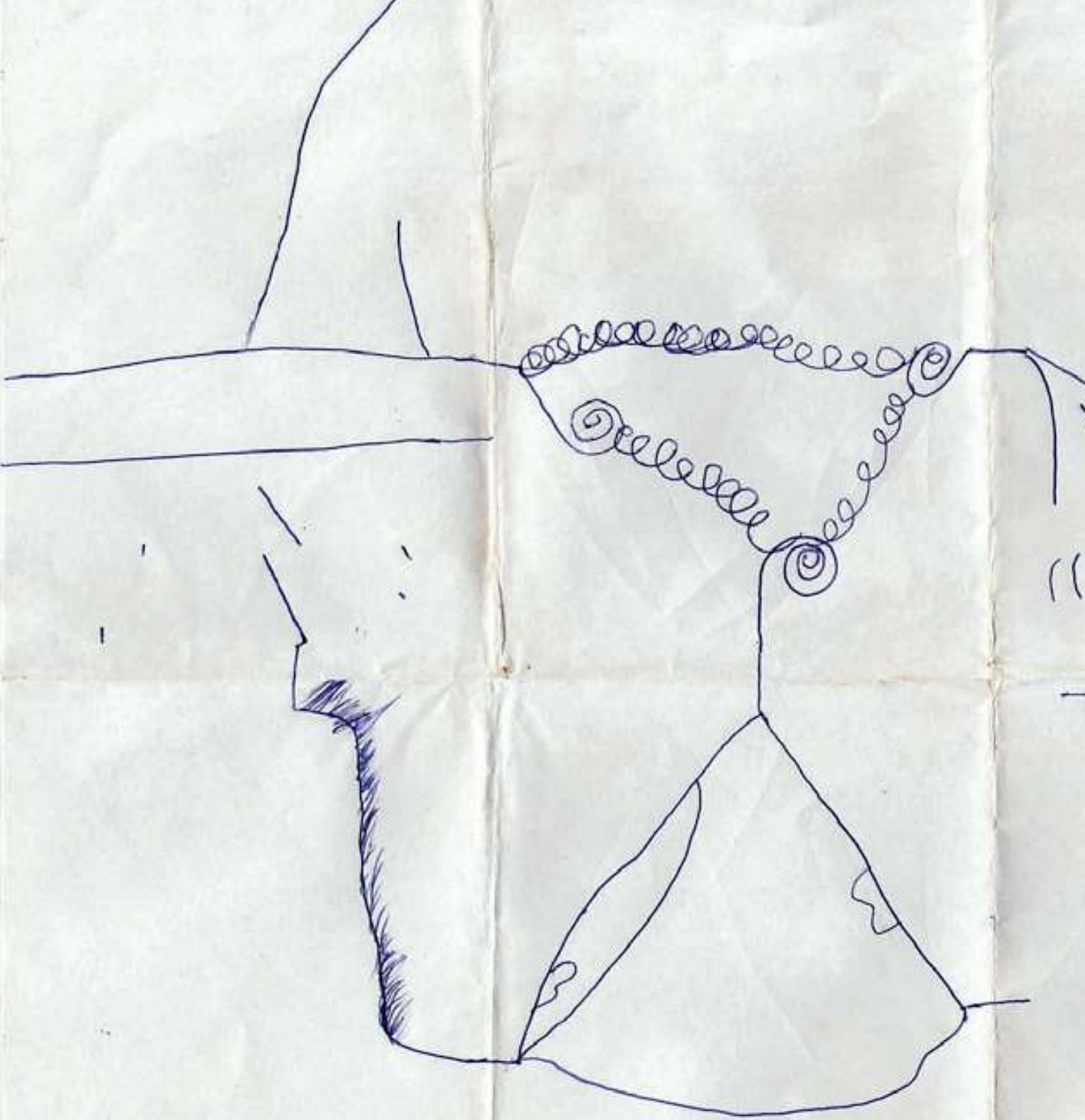
Ensayo Visual VI. Autora (2022) *Micro-cartografías del cuerpo*.

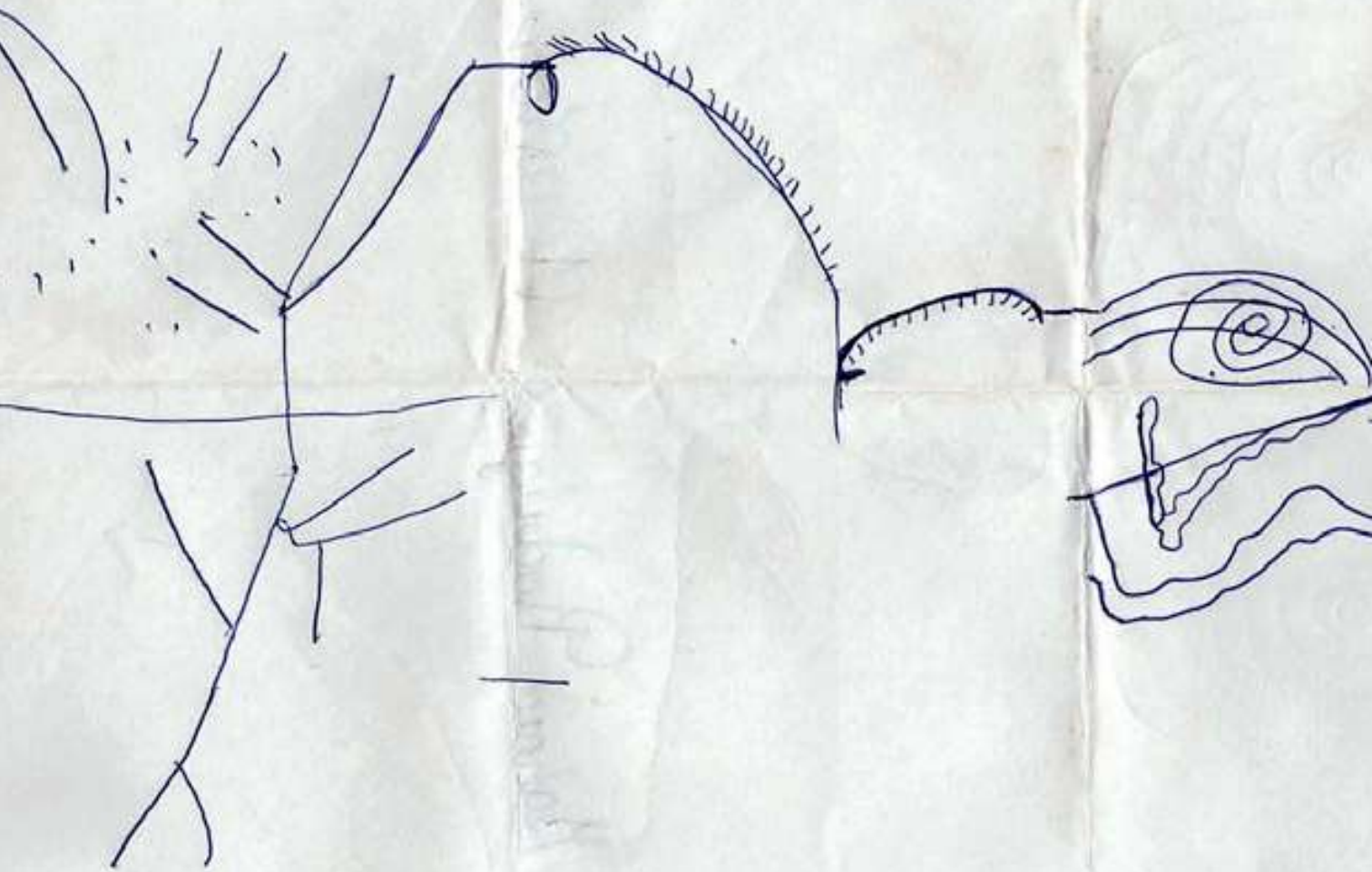
Resultado Visual IV. Autora (2022) *Micro-cartografías expandidas 1*. Par visual compuesto dos dibujos de Alumnado Sta. Teresa (2015) *Micro-cartografía 6 y, Micro-cartografía 7*. Lápiz grafito sobre papel 21x29,7 cm

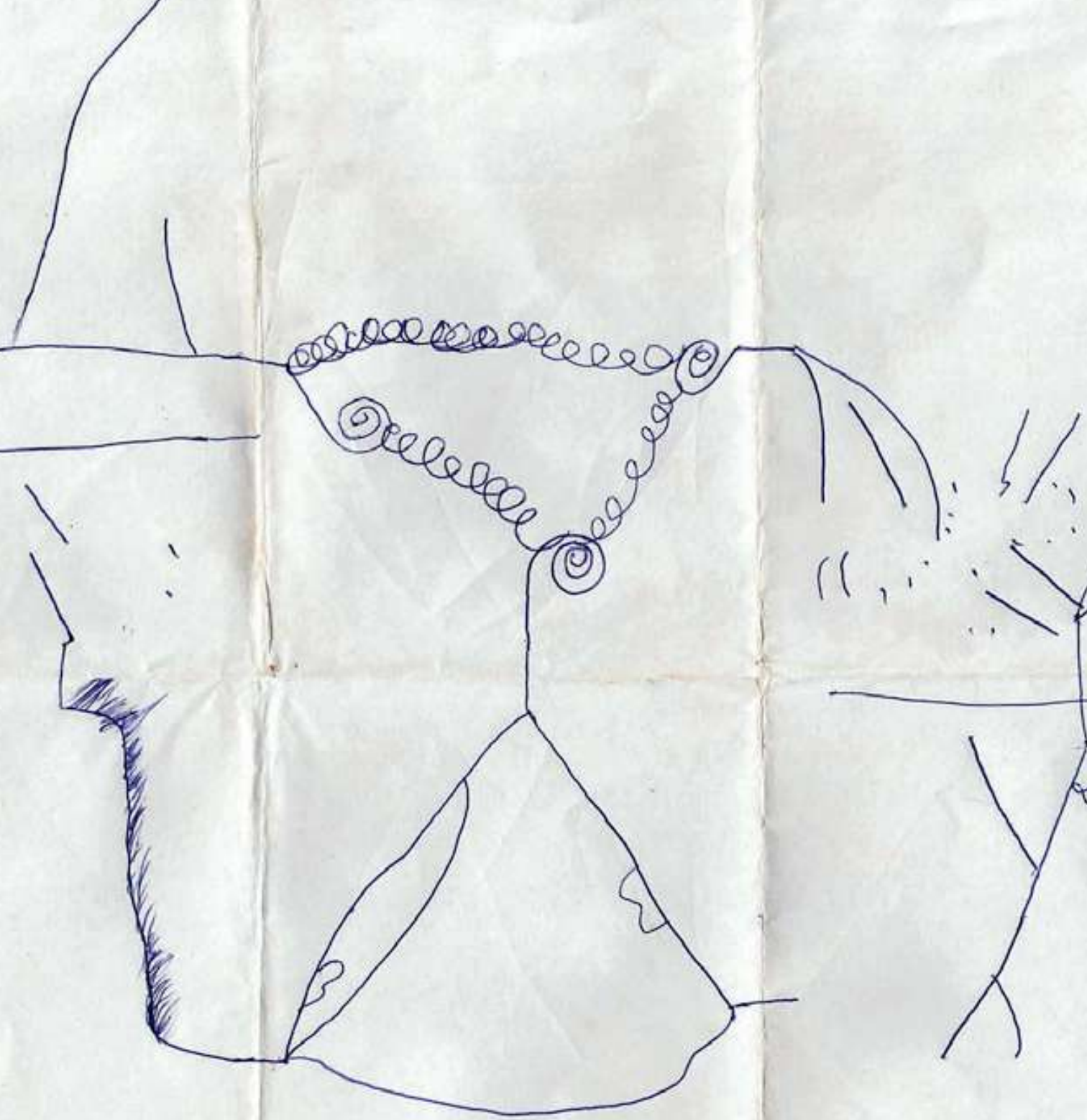


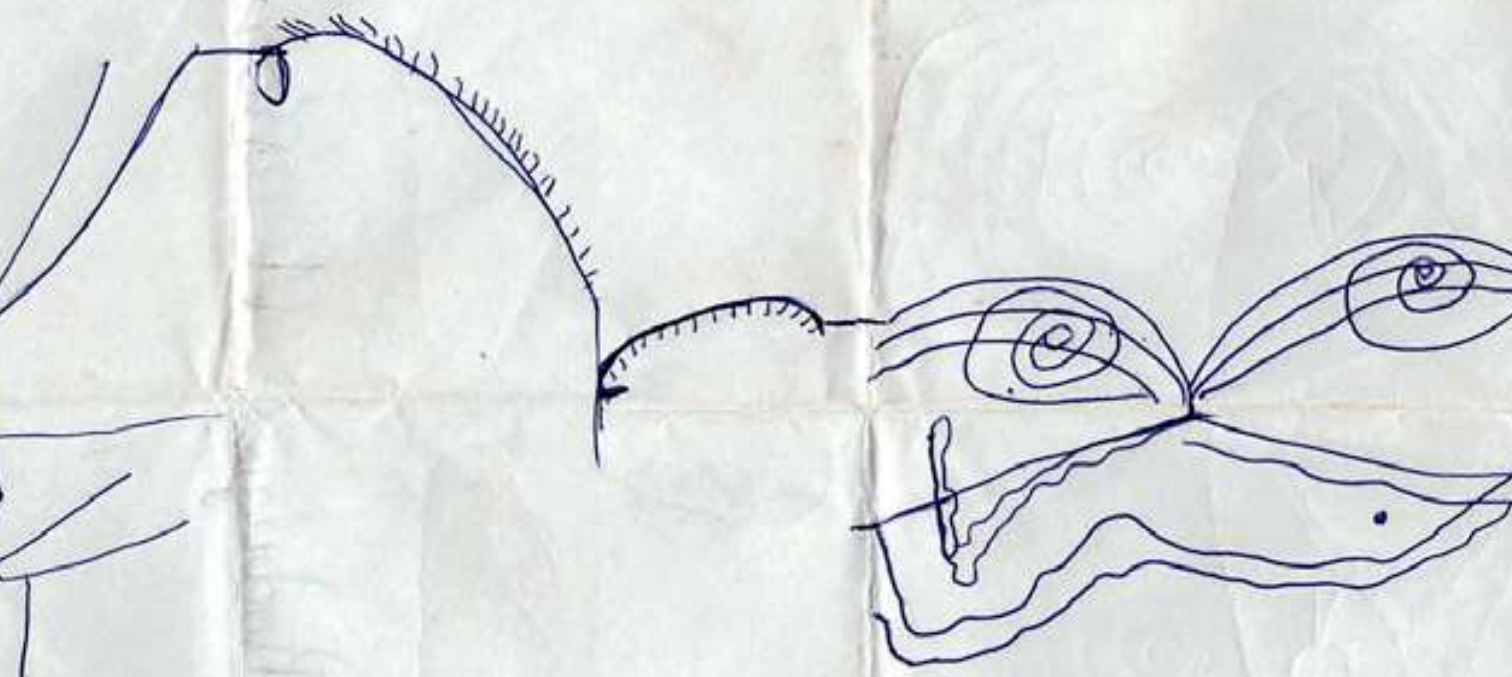
En las siguientes páginas ::

Resultado Visual V. Autora (2022) *Micro-cartografías secuenciada. Detalle progresivo de los dibujos del alumnado. Alumnado St. Teresa(2015)*
Micro-cartografía progresiva

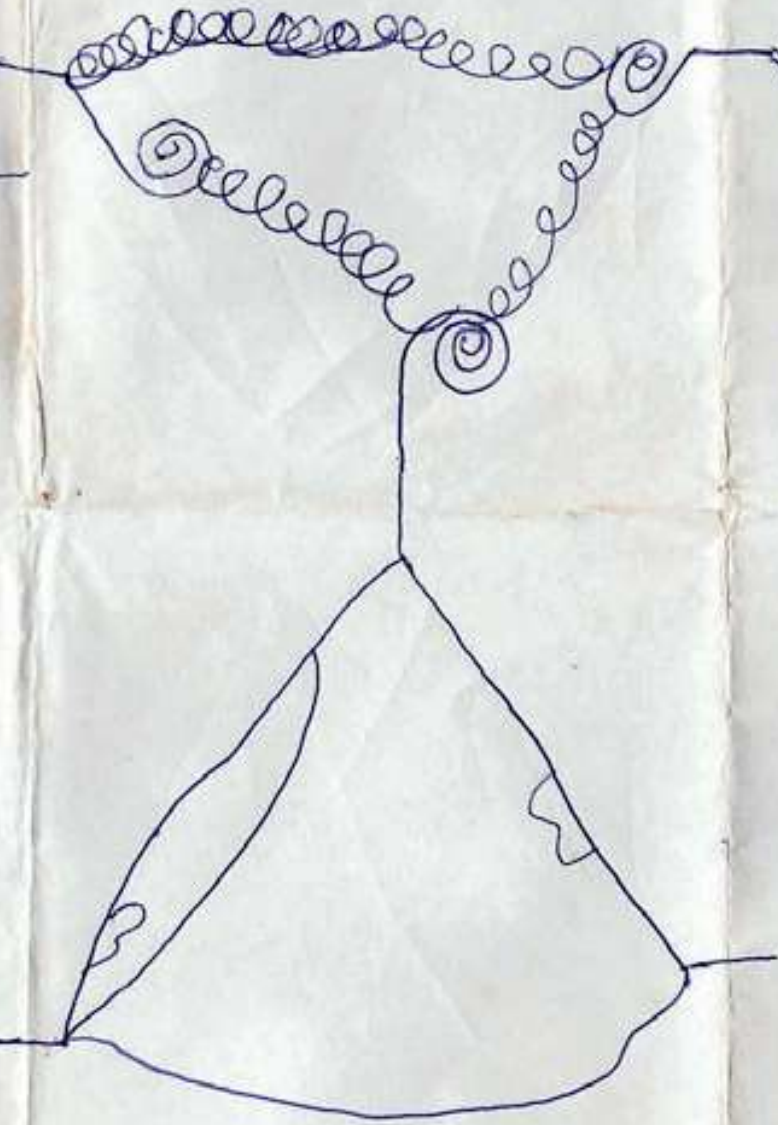


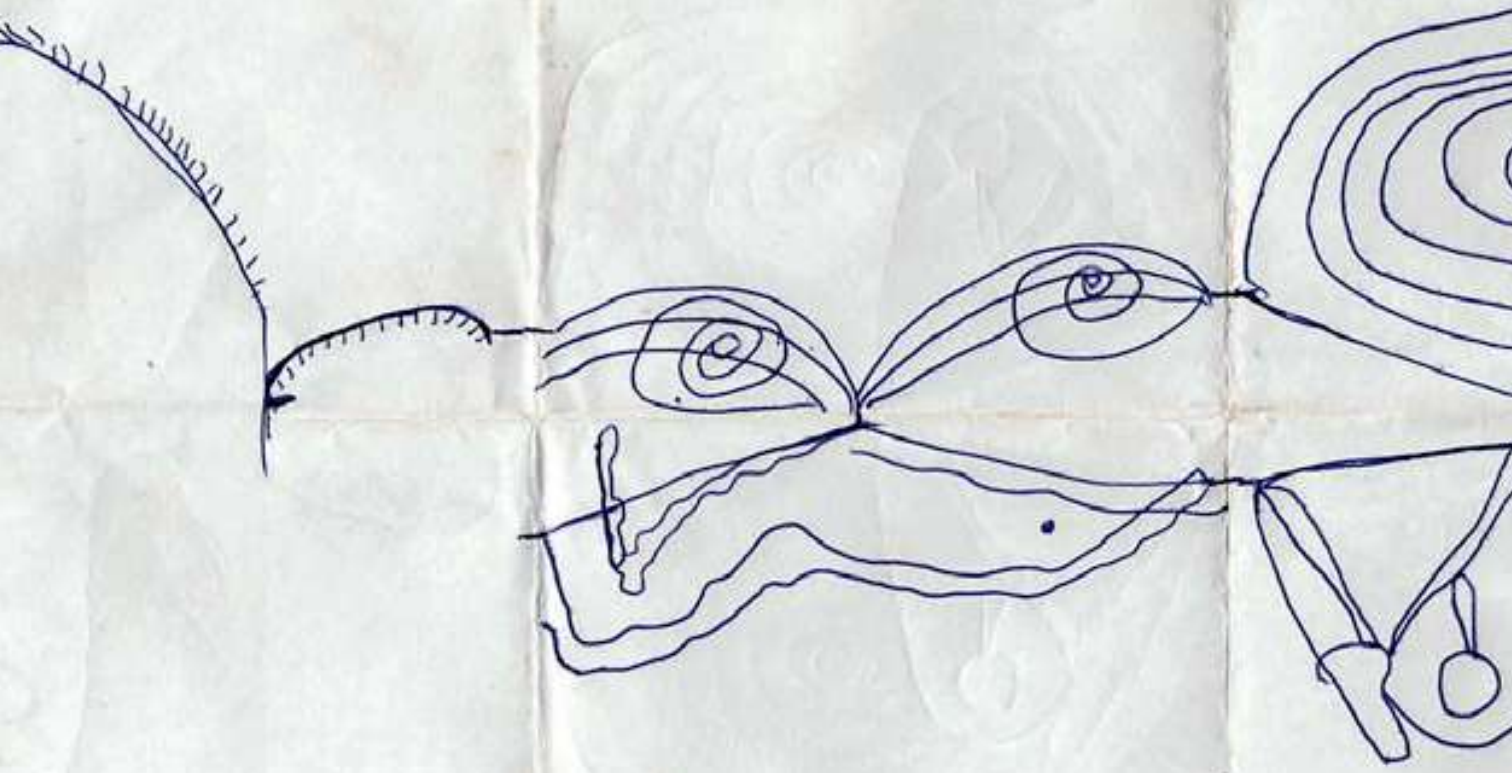


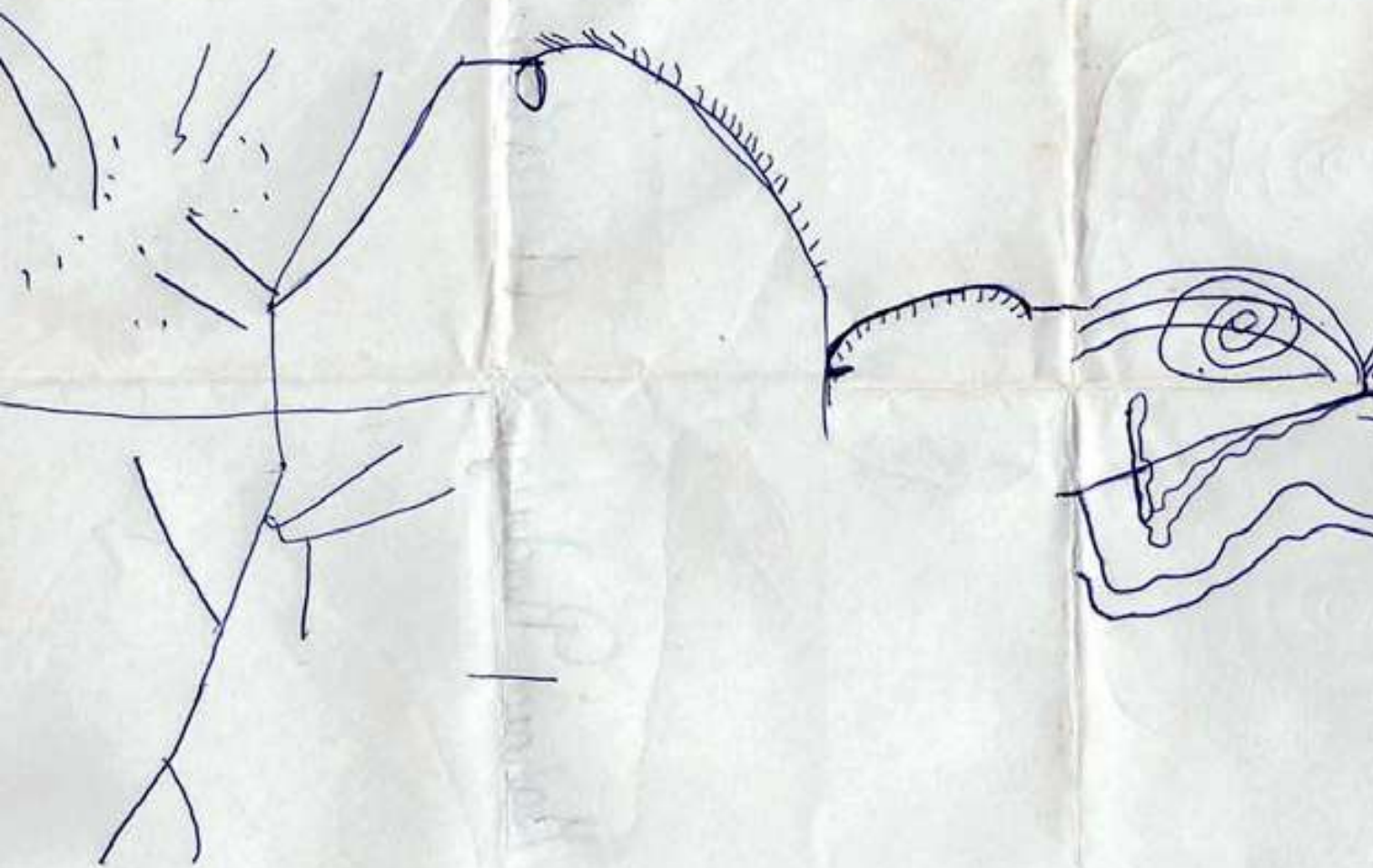




Handwritten text, possibly a name or signature, written vertically in blue ink on the left side of the page. The text is partially obscured by the creases and is difficult to read.

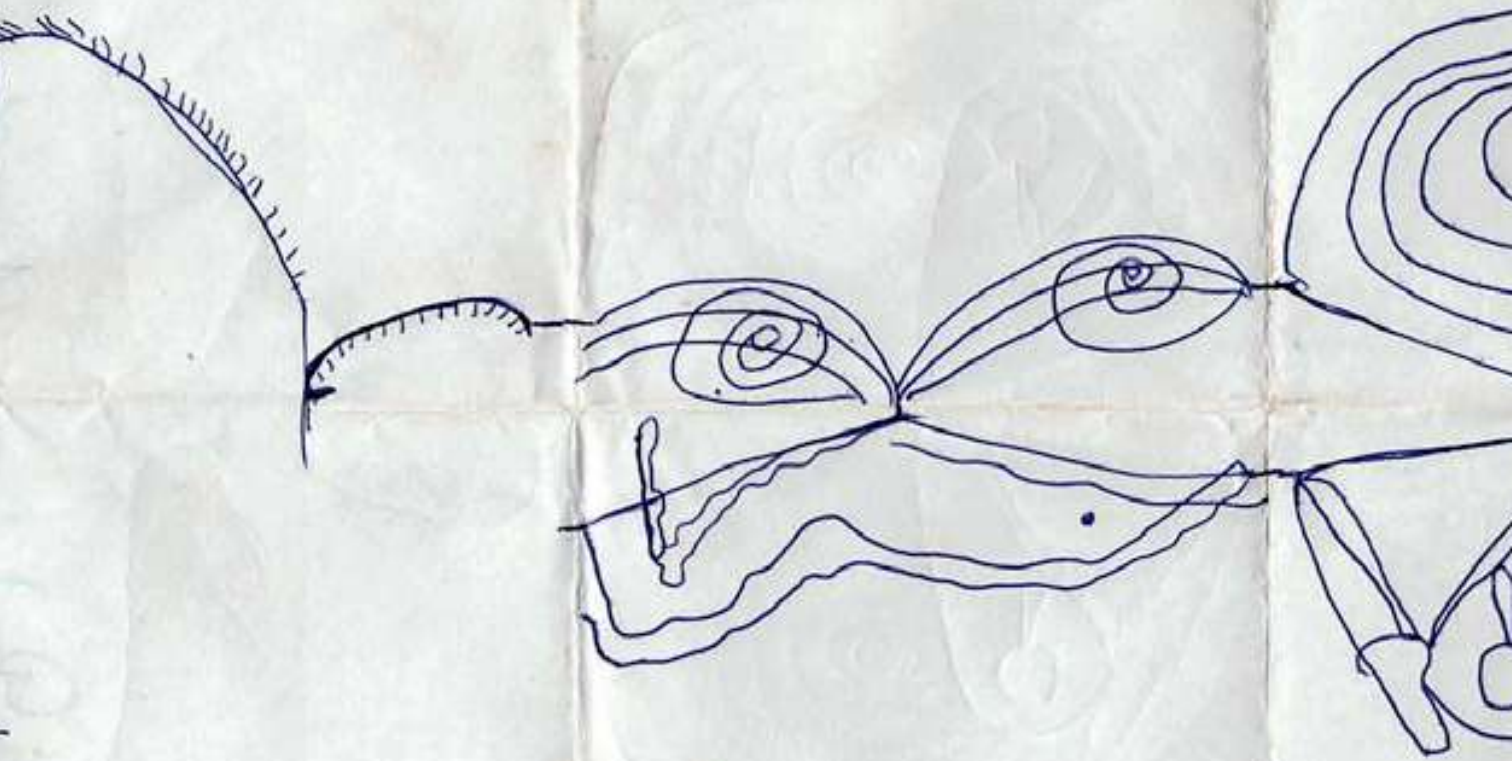


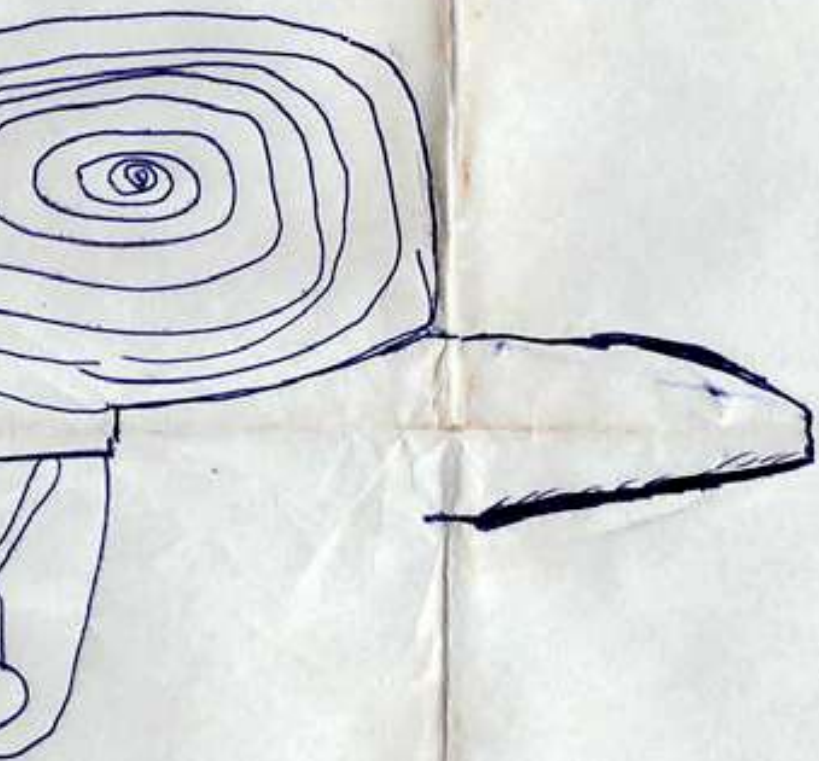




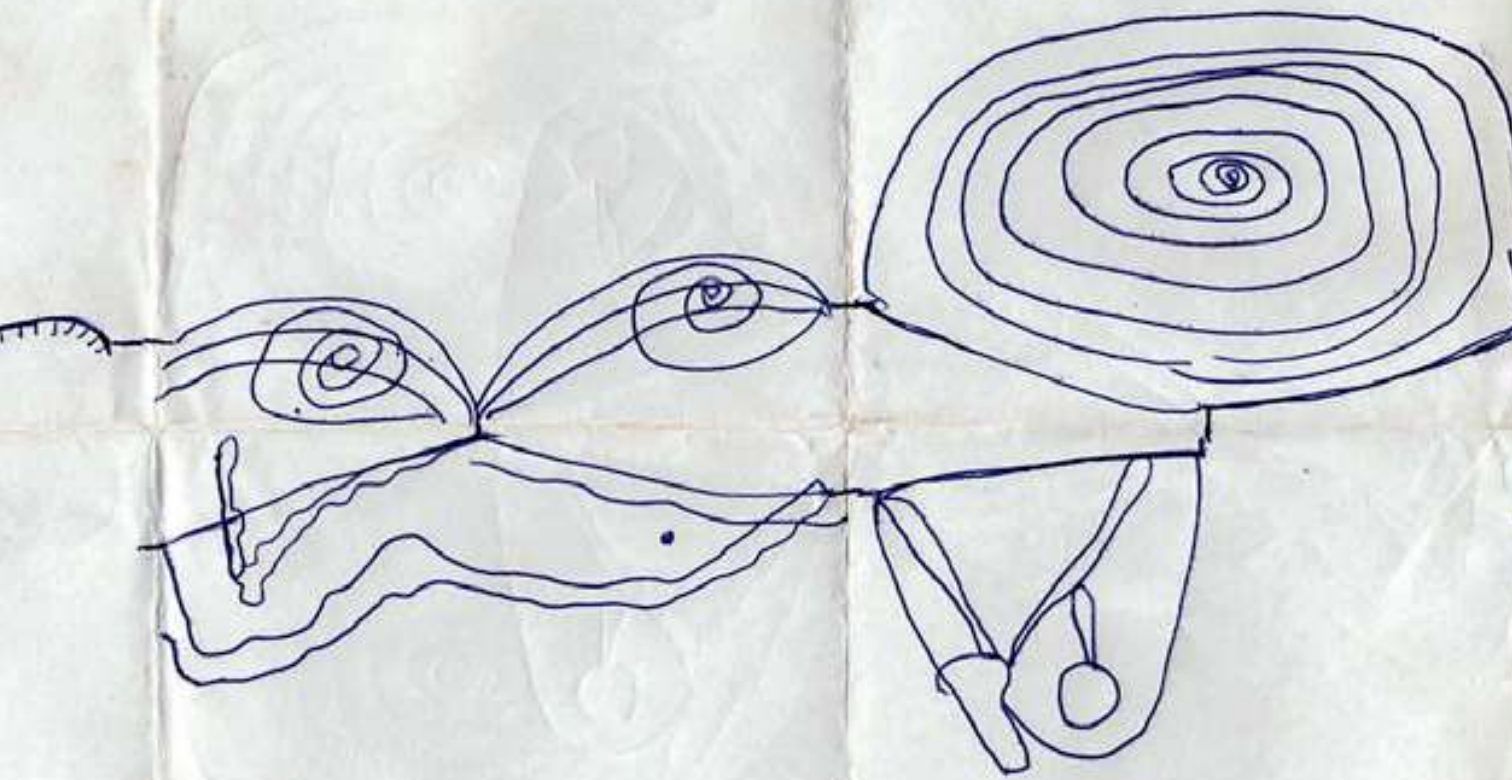


Handwritten text, possibly a signature or name, located in the upper right corner of the page. The text is faint and difficult to read, but appears to be written in a cursive or semi-cursive style.

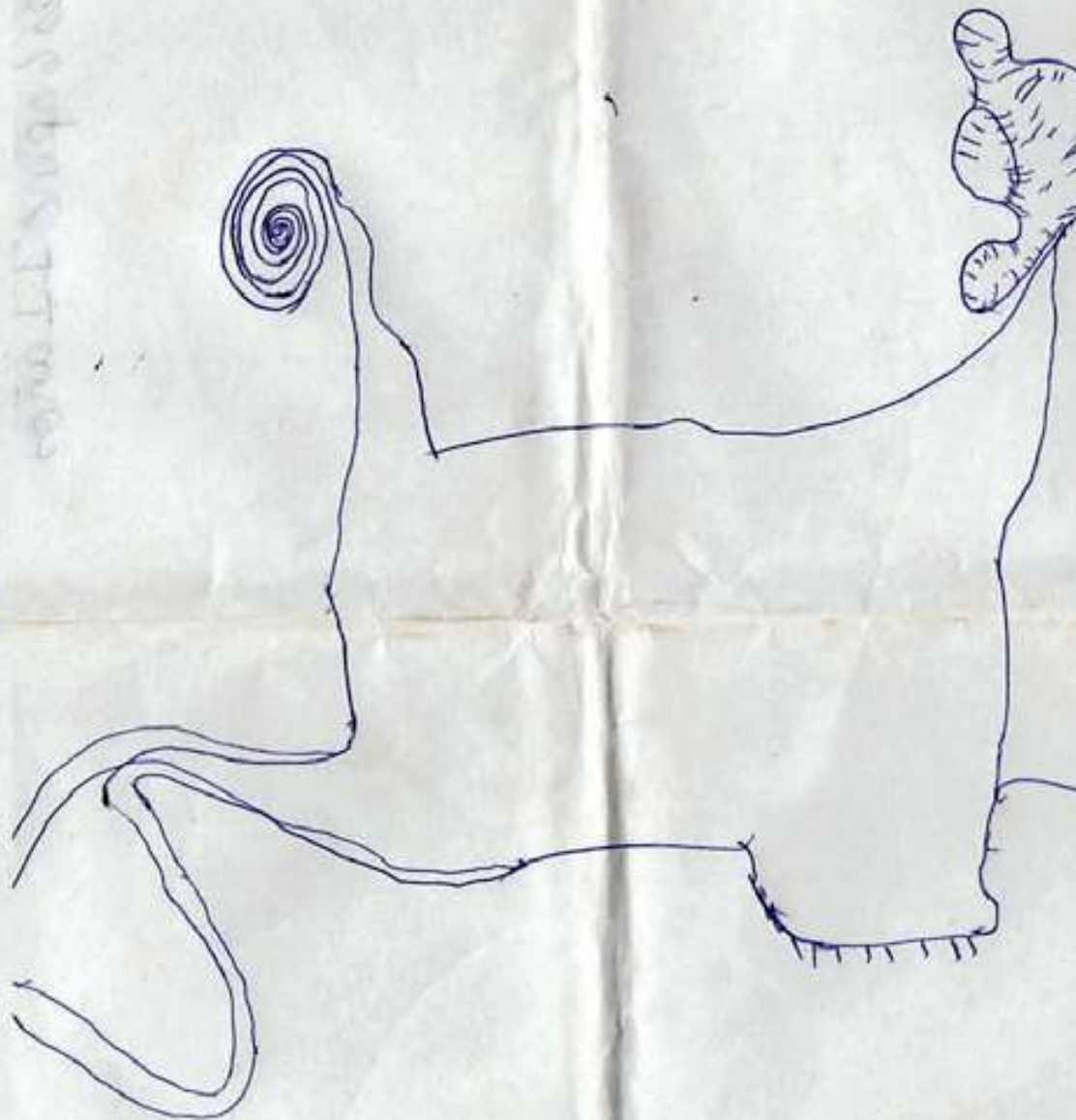


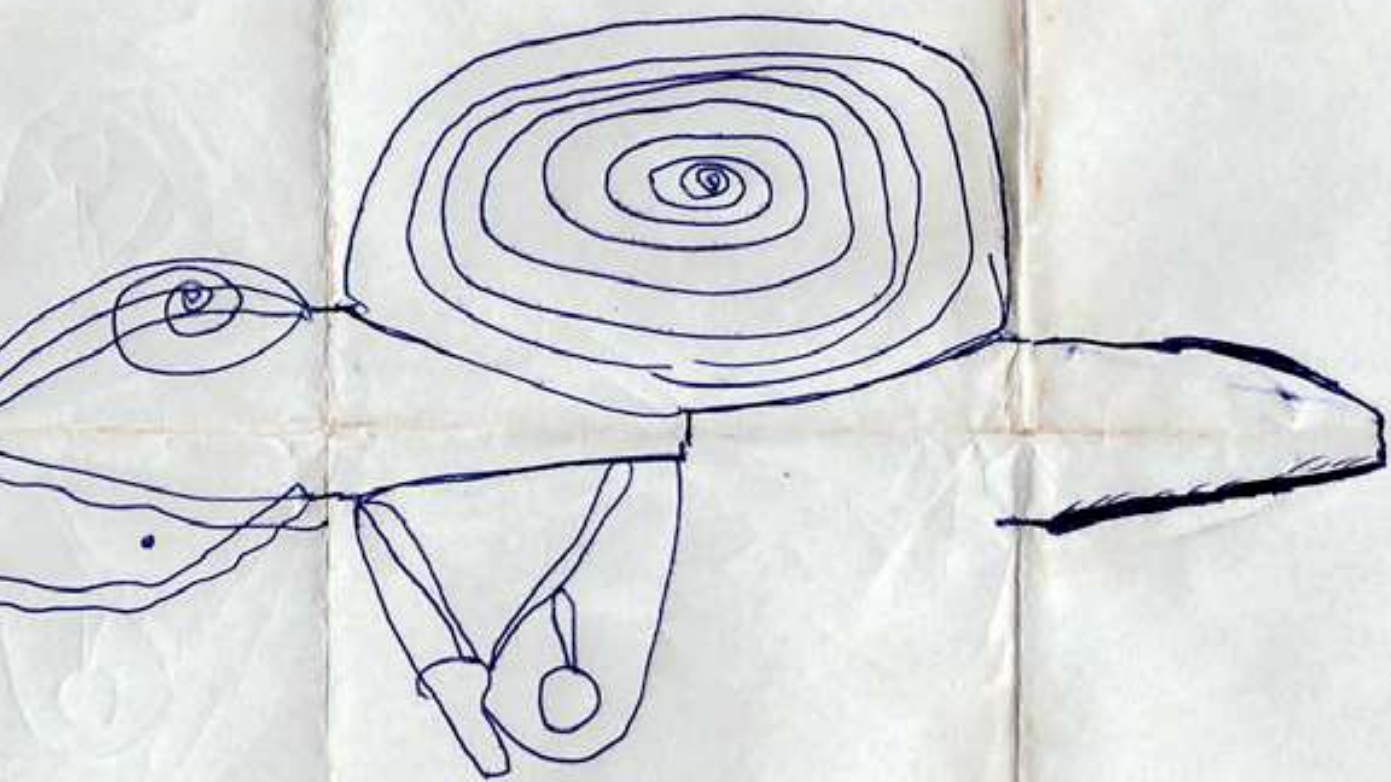


Handwritten text in blue ink, oriented vertically. The text is faint and difficult to read, appearing to be a name or a signature.



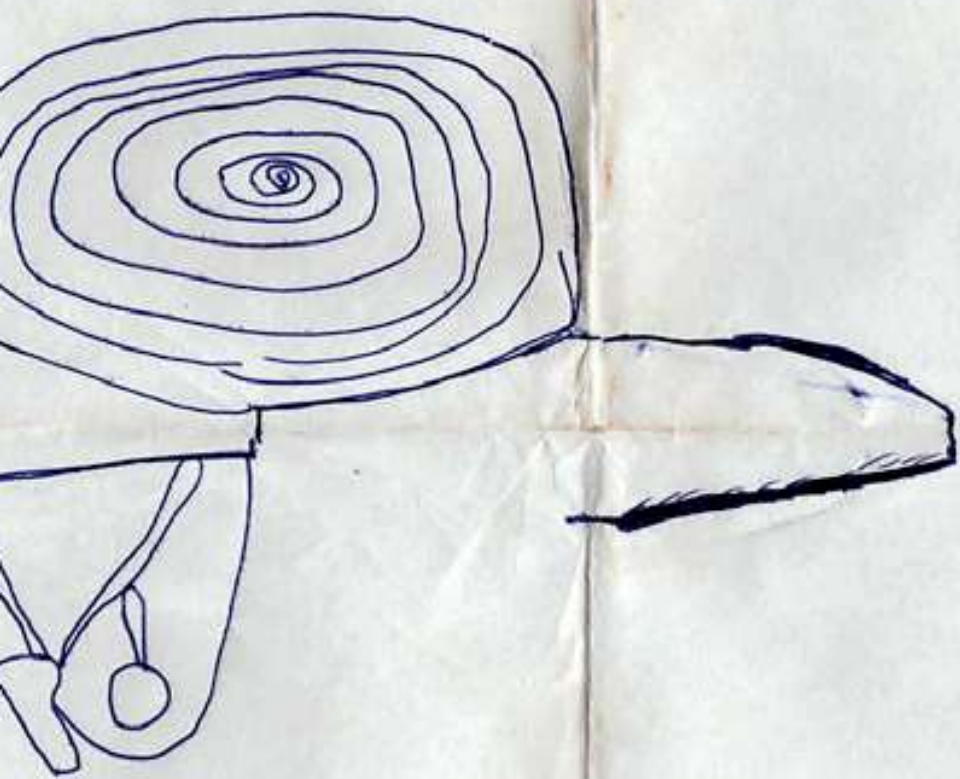
Handwritten text, possibly a title or description, written vertically in blue ink.





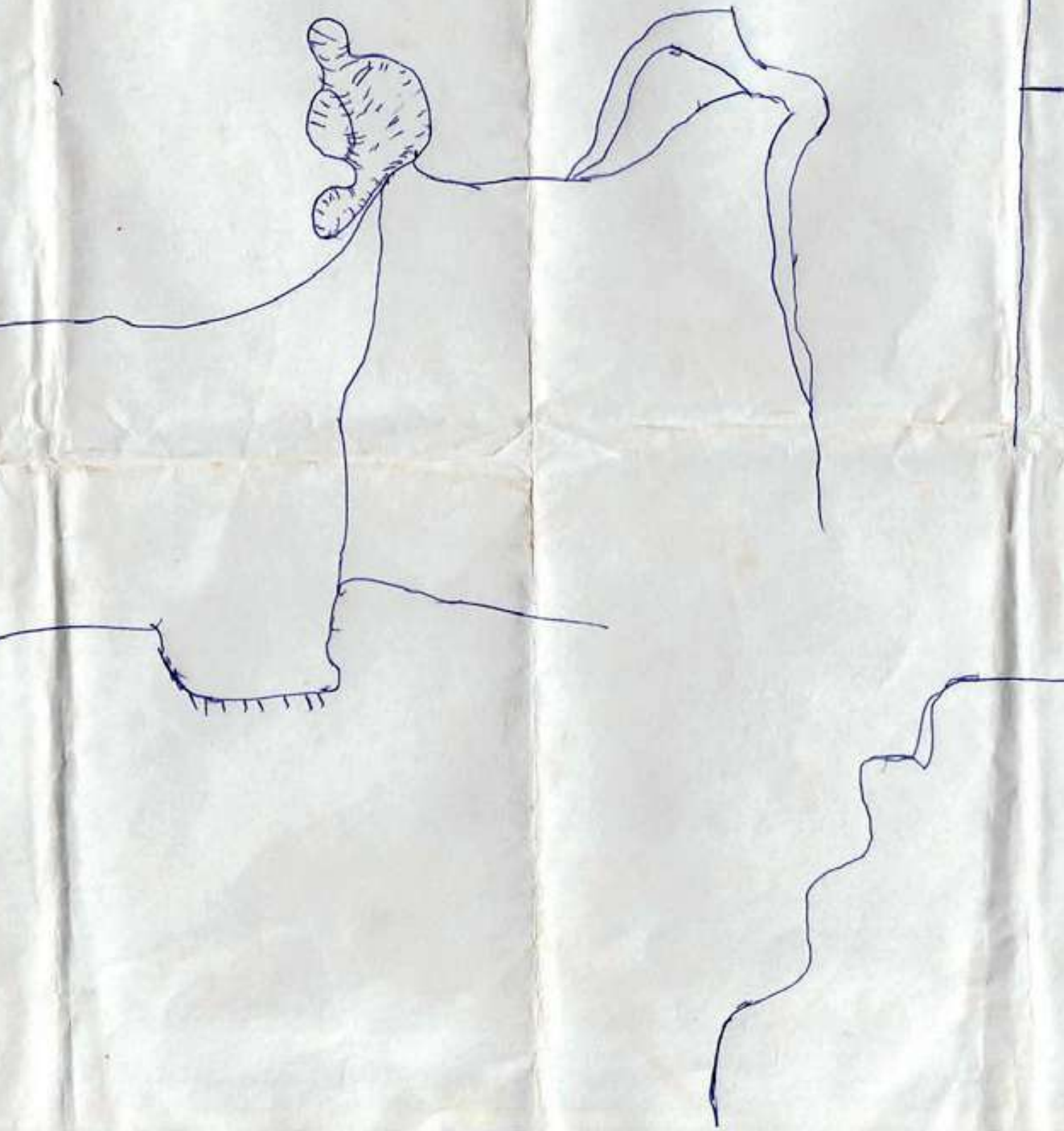
Handwritten text, possibly a signature or name, located in the upper right corner of the page. The text is written in a cursive or script style and is partially obscured by the drawing's lines.





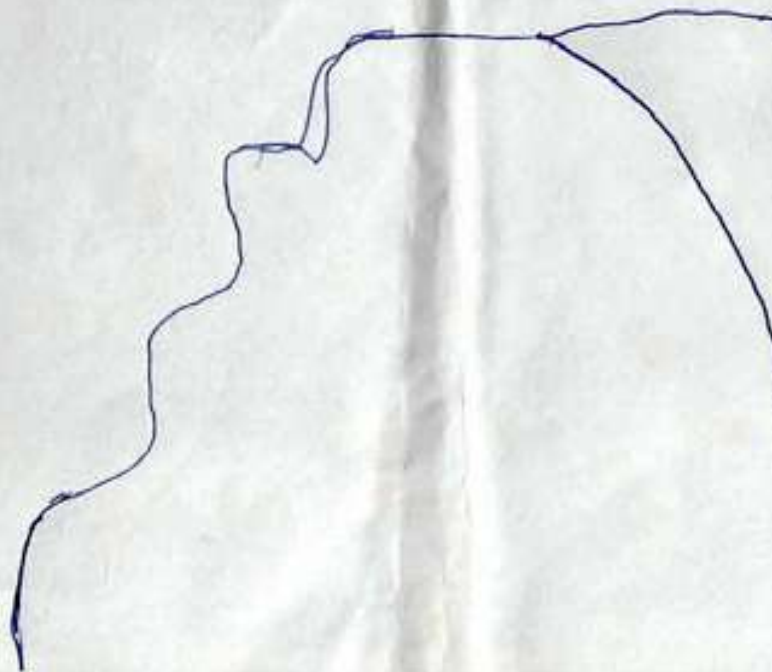
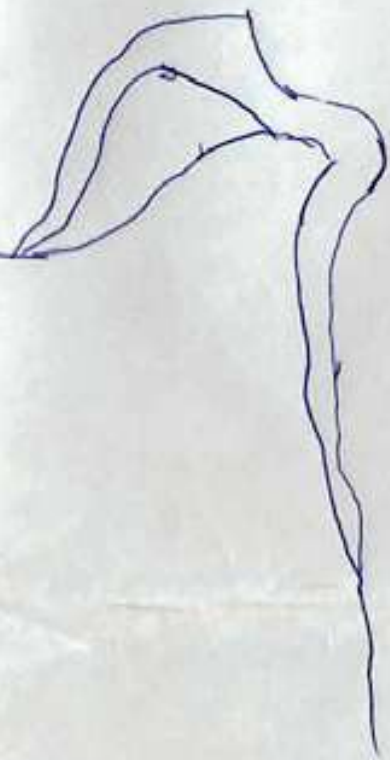
Handwritten text, possibly a name or title, written vertically in blue ink. The text is difficult to read due to its orientation and cursive style.





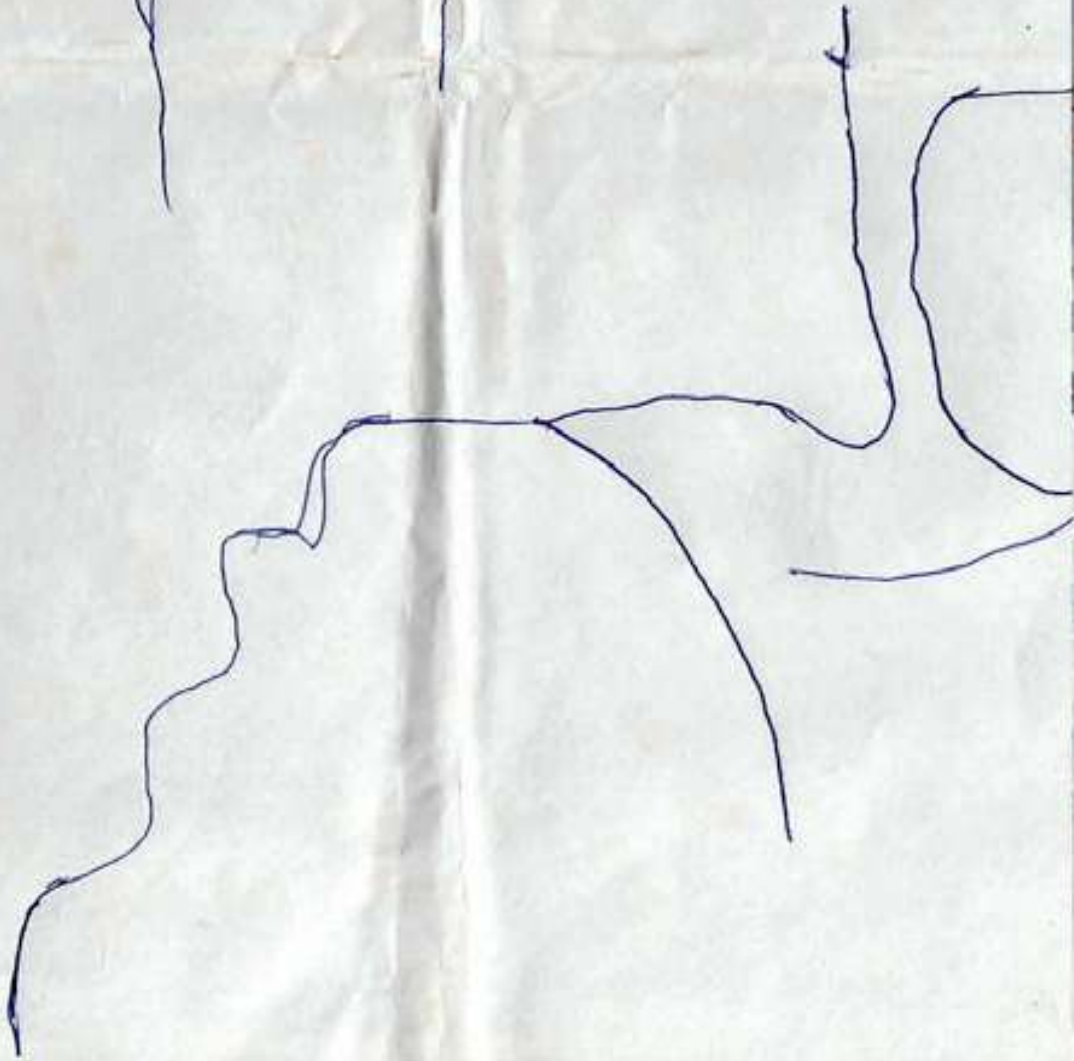


Handwritten text, possibly a signature or name, written vertically in blue ink. The text is difficult to decipher due to the cursive style and the paper's texture, but it appears to be a name starting with 'J'.



Handwritten text, possibly bleed-through from the reverse side of the page.





Handwritten text in red ink, oriented vertically on the right side of the paper. The text is partially obscured by a blue scribble. The visible words include "MEXICO" and "MEXICO".



8. Conclusiones

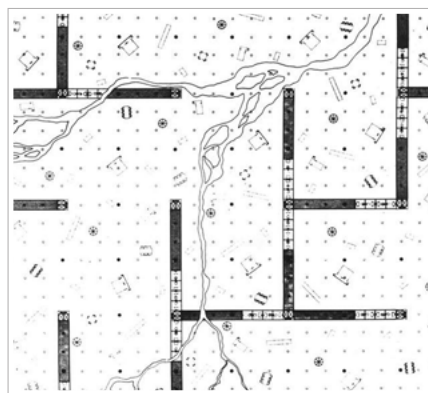
¿Cómo podemos crear ideas visuales en torno a la construcción del cuerpo como un mapa?

Nuestra imagen, en la sociedad digital está condicionada por lo que los demás ven de nosotras (Brea, 2002). La cultura digital ha construido una imagen del cuerpo infinito e inmortal que atiende al diseño de nuestra identidad a través de dichas imágenes (Groys, 2016).

“El cuerpo, es el resultado de varios procesos institucionales e ideológicos e influido por nuestro contexto y circunstancia personal. El cuerpo no es un espacio natural inmóvil, sino que lleva consigo las circunstancias sociales, políticas, temporales y digitales que le suceden” (Río Almagro, 2013 pp. 434).

Como ejemplo de imagen urbana utópica y su vinculación con lo corporal, encontramos el proyecto de Archizoom “De hecho, ya no existe una realidad externa al propio sistema: cesa toda la relación visual con la realidad, dejando de existir la distancia entre el sujeto y el fenómeno. La ciudad ya no representa al sistema, sino que se convierte en el propio sistema [...], en el que las diferentes funciones están contenidas de manera homogénea y sin contradicciones.” (Archizoom 1971b pp. 49-55)

Comparar cuerpo y mapa es fusionar dos ideas visuales, contrapuntos. Un modo de crear oposiciones y evidencias comunes. Estas piezas y ensayos visuales no pretenden crear conclusiones en torno a la idea cuerpo-mapa, sino plantear resonancias entre sí desde una perspectiva evocadora.



Conclusión visual. Autora (2022) *Superposición cartográfica*. Media visual compuesta por una fotografía de la Autora (2019) *Pegatina-Cuerpo 1*. Detalle de instalación. Vinilo autoadhesivo impreso 50x70 cm; y un dibujo de Alumnado Sta. Teresa (2015) *Micro-cartografía 6 y 7*. Lápiz grafito sobre papel 21x29,7 cm; y cita visual (Archizoom, 1971a)

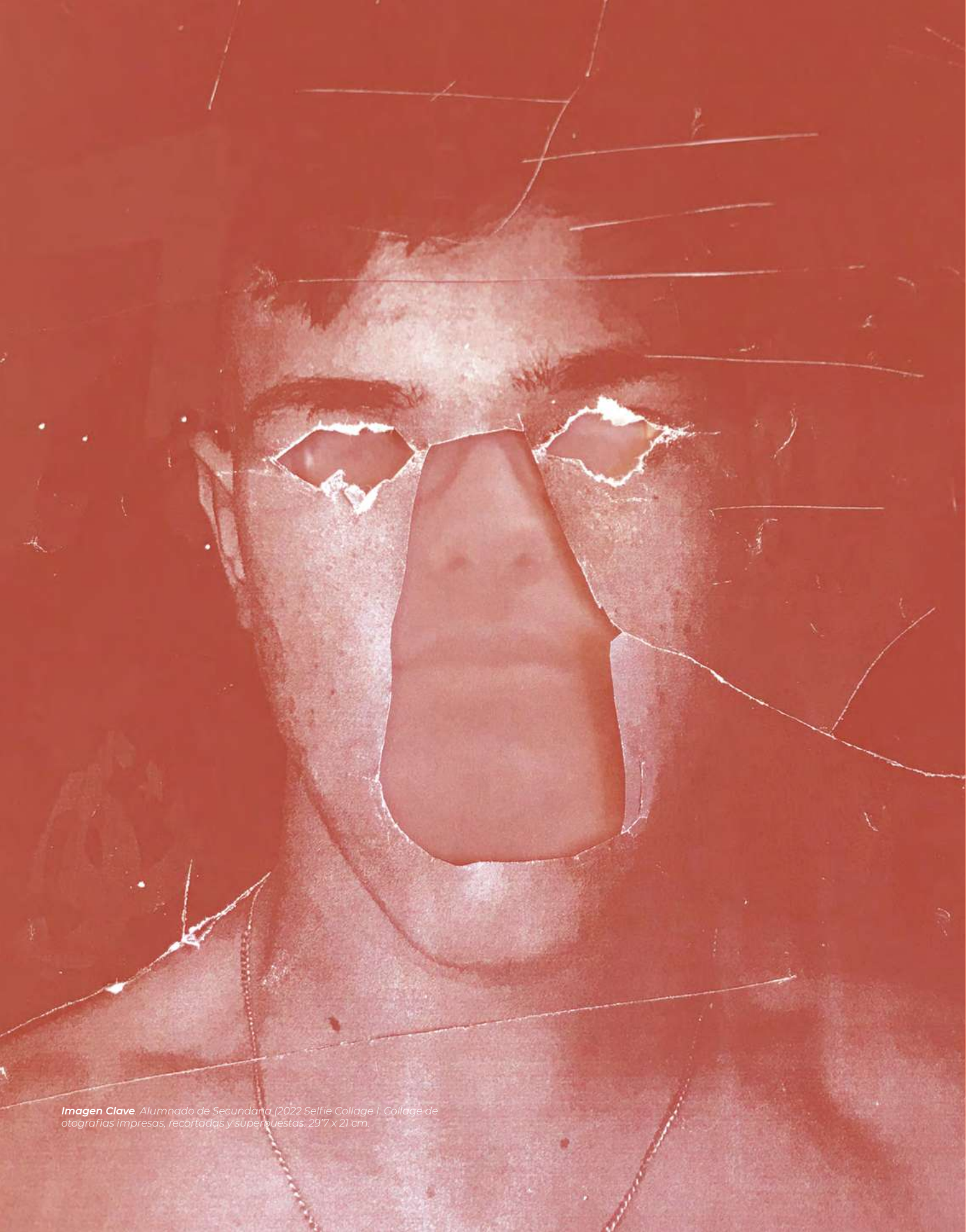


Imagen Clave. Alumnado de Secundaria (2022 Selfie Collage I). Collage de fotografías impresas, recortadas y superpuestas. 29'7 x 21 cm.

5 /

El retrato fragmentado

Creación de autorrepresentaciones desde la ruptura y movimiento de la imagen



Índice del capítulo

1. Introducción
2. La autoimagen y el selfi
3. Objetivos
4. Enfoque metodológico
5. Propuesta educativa I. El retrato Panorámico
- 5.1. La panorámica. Antecedentes
- 5.2. La panorámica: herramienta creativa
6. Propuesta artístico-educativa II. Autorretratos fragmentados
- 6.1. Retrato geométrico
- 6.2. Retrato paisaje
- 6.3. El rostro seriado
7. Propuesta Educativa III. Retratos arrugados
8. Conclusiones

Este capítulo aborda tres propuestas artístico-educativas en torno al retrato y su deformación, que he desarrollado a través de tres proyectos.

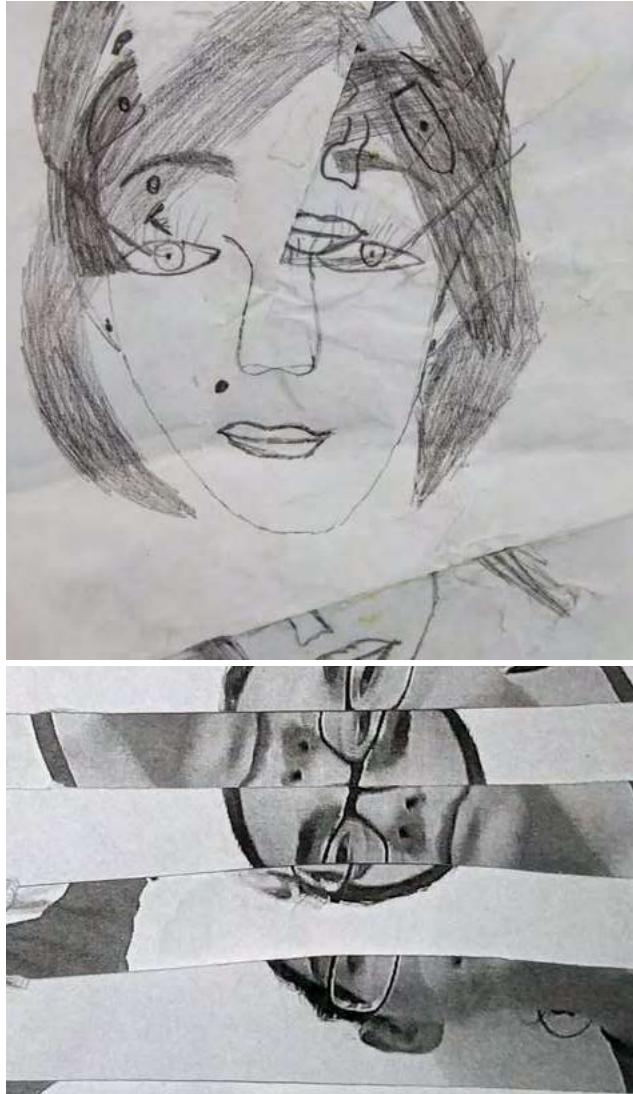
1. Autorretrato panorámico: presenta los resultados visuales del alumnado universitario donde experimentan con la fotografía panorámica para representarse.

2. Autorretratos fragmentados: muestra los resultados visuales contruidos por alumnado de secundaria en torno la autorrepresentación desde el *collage*. El proyecto comienza con selfis del alumnado y de su entorno. Este proyecto incluye tres subtipos: retratos geométricos, retratos-paisaje, y la exploración seriada del rostro.

3. Retrato arrugado: Presenta las experiencias de aula con alumnado de primaria. El retrato se reconstruye debido a la flexión y torsión del papel donde está dibujado, explorando las posibilidades del soporte.

Resumen verbal

Resumen Visual



Resumen visual. Autora (2022) *Deformidades conectadas*. Par visual vertical. Compuesto por, arriba, Alumna Sta. Teresa (2016) *Dibujo Fragmento I*, lápiz sobre papel 29'7 x 21 cm, y abajo, Alumnado de Secundaria (2022) *Selfie Collage II*, fotografía impresa y recortada , 29'7 x 21 cm.

1. Introducción

Este capítulo presenta tres propuestas artístico-educativas en torno al **retrato**, utilizando la fragmentación o rotura como principal estrategia visual.

Estas propuestas pretenden replantearnos quiénes somos, cómo nos representamos y reconfigurar nuestra imagen propia desde las artes visuales, desfragmentando macrorrelatos visuales en torno al selfi y la autorrepresentación.

La estrategia de la **fragmentación y la deformación visual** se presentan como consecuencia de diferentes acciones:

En el primer apartado, encontramos la deformación del retrato desde la **panorámica**.

En el segundo apartado, utilizamos la **fotografía y el collage** para (re)construir retratos compuestos por elementos de nuestro contexto y nuestra propia imagen.

En el tercer apartado, exploramos las posibilidades del dibujo de retrato, empleando el **papel plegado y arrugado** como estrategia para crear deformación en la imagen.

Estos recursos visuales nos lleva a plantearnos los resultados desde el error y lo inesperado como estrategias creativas. Cuando creamos una panorámica donde nuestro cuerpo se deforma adrede, o arrugamos un papel para dibujar en él, estamos partiendo de una supuesta práctica 'errónea' y, difícilmente controlable. Este componente de imprevisibilidad, permite encontrar resultados inusuales en prácticas artísticas profundamente desarrolladas como lo es el retrato academicista: "La fotografía digital ha puesto al alcance de toda la sociedad el uso del fragmento y la recontextualización." (Solomon 1991, p. 181 en Molinet 2016, p. 326)".

Se construyen así una serie de resultados visuales desde lo inesperado, indagando en la propia naturaleza de los materiales y herramientas digitales para encontrar imágenes y retratos que cuestionen y construyan ideas de manera estética, evocativa y



poética, y donde además nos planteamos la propia construcción de la identidad visual de cada uno de los sujetos.

2. La autoimagen y el selfi

Para Berger (2000, p. 16) “toda imagen encarna un modo de ver”, esta afirmación nos hace considerar que el sujeto creador de imágenes así como los resultados que genera, plantean una hipótesis sobre mundo en el que vivimos.

Fontcuberta (2016,p. 8) considera que “la imagen articula nuestro pensamiento y nuestra acción”, así, cuando abordamos este razonamiento desde la construcción de nuestra autoimagen, estamos afirmando que los modos que tenemos de representarnos, muestran a la vez nuestras percepciones y pensamientos, así como la concepción que tenemos de nosotras mismas.

Actualmente, esta creación de la autoimagen no es sólo una percepción mental, sino que está estrechamente relacionado con la aparición del *selfi* en nuestras vidas.

Resumen visual II. Autora (2022) *Deformidades conectadas II.* Tríptico Alumnado Secundaria (2022) *Selfi collage III.* Alumnado Sta. Teresa (2016) *Dibujo Fragmento II,* lápiz sobre papel 29'7 x 21 cm ; y *retrato Alumna UGR (2020) Retrato panorámico*

El *selfi*, según la Real Academia Española, es una autofoto, una fotografía realizada por una misma en la que aparece representada.

“Ahora, nuestro espejo nos guarda las instantáneas, marca hitos en el devenir de nuestra existencia y nos conecta con redes en las que vamos configurando esa narración de nuestra vida, una fotonovela moderna, pendiente de la aprobación del otro”. (San Pablo, 2020, p. 20)

Esta eclosión del *selfi* como estrategia visual, supone un nuevo paradigma tanto en los modelos de comunicación como de representación. Este tipo de imágenes configuran nuestra identidad visual contemporánea. Además está siempre condicionada por las reacciones y observaciones del otro, de nuestra comunidad digital, a la cual pertenecemos en tanto que somos reconocidas por las miradas de los otros. Diseñamos, por tanto, nuestra imagen como un discurso visual listo para cumplir las expectativas propias y ajenas. El *selfi* es nuestra “firma” digital en el mundo de la imagen propia.

En la película *Matrix* (1999) se aborda por primera vez el concepto de “autoimagen residual” cuando Morfeo le explica a Neo que su apariencia se muestra como “una proyección mental del yo digital donde planificas cómo eres en esa realidad paralela”. (Silver y Wachovsky L., 1999) El conjunto de imágenes que hacemos de nosotras mismas (*selfis*) en redes se puede considerar una construcción de nuestra **autoimagen residual**.

Nuestra autoimagen residual contemporánea, deja la categoría de ‘residuo’ en tanto que se ha convertido en uno de los elementos configurativos más importantes de nuestra autopercepción. La autoimagen y la autofoto se convierte por tanto en elemento principal en las construcciones identitarias de las y los adolescentes en estos últimos años. Es la firma digital de la realidad digital.

Las imágenes han cambiado de naturaleza. Ya no funcionan como estamos acostumbrados a que lo hagan, aunque campen a sus anchas en todos los dominios de lo social y lo privado como nunca antes en la historia (Fontcuberta 2016, p.7)

Las imágenes que tenemos a nuestra derecha son, el primer *selfi* adolescente hecho por una Anastasia Romanov y, abajo, la artista Stefdies en una de sus acciones anti-*selfie*, las cuales están separadas por unos cien años de diferencia. Sin saberlo Anastasia estaba marcando la historia suponiendo la primera representación que hace un adolescente sobre su identidad visual. Por el contrario, la imagen de abajo nos muestra el agotamiento y la crítica ante el uso masivo del *selfi* como elemento comunicativo-cultural.



Comentario visual. Autora (2022) *Selfis adolescentes*. Par visual compuesto por dos citas visuales arriba, (Nikolaevna, 1914) y , abajo, (Stefdies, 2021)

En este capítulo se exploran las posibilidades de la construcción de imágenes propias, selfis y retratos desde una perspectiva artística y tomando conciencia de las imágenes que generamos para crear la identidad visual.

Partimos del rostro como elemento fundamental, que es a su vez el protagonista de los *selfis*, tal y como afirma Molinet (2016, p. 144) "El rostro es la raíz identitaria siendo el gran debate artístico la representación del rostro y su imposibilidad." El rostro se presenta en el contexto de las autoimágenes como la firma, un signo simbólico que nos representa.

Para la creación de nuestras propuestas, tomamos como referencia la idea de autoimagen residual que generamos en redes ,para reflexionar sobre ella y transformarla en su *antiselfi*.

La artista Stefdies define el *antiselfi* como una práctica que dinamita la idea de selfi como estrategia comunicativa indagando por su parte en la imprevisibilidad del entorno y huyendo de ciertas poses preconfiguradas y estereotipos habituales a la hora de generar autofotos en nuestra sociedad actual.

3. Objetivos

Cada apartado se aborda con objetivos específicos atendiendo a la diversidad del alumnado, al contexto particular educativo y a la práctica planteada. Sin embargo, planteamos un objetivo didáctico y un objetivo de investigación general, que abarque la totalidad de la investigación:

OD: Construir imágenes desde el autorretrato que rompan el estándar de representación tradicional del mismo. Explorar diversas estrategias de fragmentación y deformación del rostro como ejercicio de exploración visual y del desarrollo del autoconcepto.

OI: Generar un vínculo visual entre piezas multidisciplinares del alumnado en torno al retrato fragmentado, pudiendo establecer comparativas visuales con creaciones de autoras y autores contemporáneos



4. Enfoque metodológico

Estos proyectos se plantean desde la perspectiva de la A/r/tografía social, en el contexto de la Investigación Educativa Basada en las Artes Visuales, ya que en los resultados y procesos encontramos evocaciones más que afirmaciones. La práctica se centra en la poética y no hay respuestas cerradas, sino que se habla de provocaciones en vez de conclusiones. (Marín y Roldán, 2019 p.9)

Esta práctica a/r/tográfica introduce la idea de 'living inquiry' [indagación vital] (Marín y Roldán, 2019; Springgay, Irwin y Kind, 2005); es decir, los procesos artísticos investigadores y educativos están vinculados a la propia vida, siendo de imperativa importancia la percepción sensorial y las experiencias vitales dentro de la investigación-creación-educación.

Mi cuerpo es el quicio del mundo: sé que los objetos tienen varias caras porque podría repasarlas, podría darles la vuelta, y en este sentido tengo consciencia del mundo por medio de mi cuerpo (Merleau-Ponty, 1994, p. 101)

En las siguientes páginas, encontramos las propuestas educativas (re)presentadas mediante fotoensayos que muestran los procesos y los resultados visuales. La fotografía funciona como herramienta investigadora y artística, catalizadora de la documentación y proponiendo ideas visuales sobre la construcción de la identidad y el autoconcepto de los y las estudiantes. El fragmento y la deformación son las dos estrategias visuales decisivas.

Hipótesis visual. Autora (2022) Adolescente y reverso de su dibujo . Par visual compuesto por dos fotografías de Autora (2016) *Adolescente dibujando y, Documentación dibujo reverso*

5. Propuesta educativa I. El retrato Panorámico

Esta propuesta se realiza en el marco de las **AACC (Acciones Artísticas durante el Confinamiento en Casa)** creadas en colaboración a la investigadora Rafaèle Genet. Las AACC son una serie de propuestas principalmente fotográficas, planteadas durante el confinamiento con alumnado del Grado de Educación Social en la Universidad de Granada.

Se generaron acciones que: (a) resultaran replicables fácilmente con los elementos que podemos encontrar en casa; (b) cuya temática abordaba la relación entre el sujeto con respecto de sí mismo y su entorno; y (c) basadas en los procesos creativos de artistas contemporáneos.

Esta acción en concreto aborda la creación de **retratos panorámicos**. El interés principal de esta estrategia visual consiste en romper la imagen tradicional del retrato fotográfico, incorporando la panorámica como herramienta creativa para representar el rostro humano.

Para (Acaso 2017, p 28) «la honestidad con lo real es la virtud que define la fuerza material de una educación artística implicada en su tiempo». Esto nos impulsa a construir imágenes desde las propias herramientas de nuestro tiempo y replantear nuestros procesos y temáticas, en este caso con respecto a la construcción de una misma en redes, desmitificando el diseño de nuestra imagen y buscando explorar otras posibilidades.

Los objetivos planteados en esta acción son:

- **OD 1.** Generar autorretratos donde exploremos nuestra propia imagen así como indagemos en el lenguaje fotográfico.
- **OD 2.** Explorar la creación artística desde el error y lo imprevisible provocado por el uso de la panorámica.
- **OI 1.** Construir un discurso visual basado en la comparación entre las imágenes generadas por el alumnado y los referentes artísticos contemporáneos vinculados a la fotografía de retrato.
- **OI 2.** Detectar e identificar características formales y estrategias visuales partiendo de los resultados creado por el alumnado.



Hipótesis visual. Autora (2022) *Deformaciones expandidas*. Alumna UGR (2020) retrato panorámico y dos citas visuales abajo (Michals, 1998) y (Penn, 1993)

5.1. La panorámica. Antecedentes

La fotografía panorámica es una fotografía o sucesión de fotografías, que muestran un amplio sector del campo visible desde un punto de vista dilatado.

Esta herramienta está planteada para su uso en fotografías de paisaje (lugares diáfanos donde podamos contemplar con todo lujo de detalles), un contexto enormemente amplio que desborda nuestro campo visual.

Técnicamente, la fotografía panorámica es un híbrido entre el vídeo y la fotografía porque incorpora el movimiento de traslación del vídeo, cuando la persona que realiza la toma mueve la cámara en una u otra dirección. Los términos técnicos habituales para obtener una toma de vídeo y extrapolables a la panorámica son: 'travelling' [viajar], 'zoom' [acercar o alejar la imagen moviendo el objetivo de la cámara fotográfica], 'in/out' [dentro/fuera], o 'paneo'. El resultado de la panorámica -a diferencia del vídeo-, es la obtención de una única imagen. Esto significa que esta imagen panorámica fija añade una variable visual, que ha supuesto un tema muy recurrente en el mundo del arte: la representación del movimiento y el paso del tiempo.

En el origen de la fotografía y su popularización, está la necesidad de los artistas en indagar sobre la naturaleza de la propia imagen. La fotografía y el vídeo proponían una imagen más fiel de la representación de la realidad que la que nos podía ofrecer a priori la pintura "Ya ningún artista, que tuviera un mínimo de inquietud sobre la indagación de la mirada, podría substraerse al influjo de la fotografía, que se iría intensificando con su perfeccionamiento técnico y su popularización." (Castellary, 2013, p.11).

La representación del movimiento en el origen de la imagen fotográfica, producía imágenes borrosas, imprecisas, nublosas y volátiles de las cuales se inspiraron y utilizaron los impresionistas para crear sus cuadros y dibujos. Encontramos cronofotografías de Marey así como las imágenes de Muybridge de su serie 'Animal Locomotion' (1887), que suponen una suerte de series secuencias donde describe el movimiento de animales y personas a través de fotografías fijas.

Las imágenes que tenemos a nuestra derecha muestran el proceso explorativo de la imagen fotográfica tradicional (abajo Kersez y Tabard) que jugaron con los espejos y la superposición en el revelado; así como la comparación entre la primera fotografía digital donde la imagen queda fragmentada por la pobreza y el tamaño de los píxeles (arriba izquierda) las cronofotografías de Marey que indagan el movimiento (arriba centro) con el retrato de Juan Gris (arriba derecha) en todas estas imágenes observamos estrategias diversas de creación de retratos en diferentes disciplinas.



Diez años después de la aparición de las primeras proyecciones cinematográficas, los artistas cubistas nos introducen en un mundo visual donde mediante la ruptura de las tres dimensiones y la incorporación del tiempo inspirados en el lenguaje cinematográfico del plano /contraplano representan los objetos desde una multiplicidad de puntos de vista en una misma imagen.

En cuanto al retrato fotográfico, numerosos autores y autoras han experimentado con la multiplicidad y rotura del rostro: desde las deformaciones Irving Penn o Duane Michals y Andre Kertesz; las roturas como las del espejo roto de Woodman, así como la superposición de elementos de Maurice Tabard. Conceptualmente, también encontramos referentes de la representación de la dualidad mediante la obra de Marina Abramovic o Ilse Bing.

Colección de citas visuales. Autora (2022) Deformaciones en la historia de la fotografía . Compuesto por citas visuales, de izquierda a derecha) (Krisch, 1957) , (Marey, 1890), (Gris, 1912) y, abajo, (Kersetz, 1933) y (Tabard, 1929)

5.2. La panorámica: herramienta creativa

La imagen panorámica, implica que la persona que realiza la fotografía tiene que trasladarse en el espacio o girar su cuerpo, obteniendo así, una sucesión de imágenes que nuestras herramientas digitales reconstruyen creando una sola imagen.

Nuestros *smartphones* actuales, nos proporcionan incluso indicaciones sobre la dirección y velocidad a la que debemos movernos a la hora de crear dicha imagen para que su resultado sea óptimo.

Cuando creamos fotografías panorámicas, rápidamente podemos percibir la facilidad con la que las imágenes pueden resultar erróneas: un elemento que se está moviendo puede aparecer repetido inesperadamente; también es fácil encontrar situaciones donde elementos o sujetos que se mueven en la realidad aparecen distorsionados; o incluso, si el movimiento de nuestra mano no es el idóneo, pueden resultar imágenes deformadas con tamaños que no se corresponden con lo que vemos, líneas que se curvan excesivamente, etc.

Nuestro enfoque del uso de la panorámica, se centra precisamente en la exploración de esta herramienta desde la construcción de lo inesperado. Es este 'error' que ha inundado las redes en tono humorístico, el recurso que nos permite potencialmente crear nuevas imágenes, partiendo de la combinación entre el movimiento de nosotras como cámara y el movimiento o disposición del objeto/sujeto fotografiado.

Esas dos dualidades se combinan para crear infinitas posibilidades creativas. En nuestro caso, nos interesa explorarlas dentro de la temática que nos ocupa que es el retrato, permitiendo multiplicaciones, fragmentaciones y distorsiones.

Se propone al alumnado jugar con ese recurso, para dar cuenta de las posibilidades de la imagen panorámica, y generar resultados estéticamente comparables con las exploraciones visuales de fotógrafos de retrato que indagaron, a su vez, las mismas posibilidades con distintas técnicas.



Esta indagación visual se muestra en formato de fotoensayo, compuesta por un resumen visual, una hipótesis visual -basada en referentes artísticos-, una colección de citas visuales, un comentario visual, una serie secuencia donde se muestran los resultados y procesos visuales, seguida de tres comparativas visuales con imágenes de artistas referenciados anteriormente y concluye con dos resultados visuales: el primero en forma de tríptico, derivado de las imágenes de tres alumnas; y el segundo, una serie muestra fragmento ejemplificando las transformaciones sufridas en los ojos.

En definitiva, la panorámica juega a romper con la secuencia, implicar el movimiento y la traslación y, por tanto, permite construir retratos donde la multiplicidad de fragmentos y deformaciones creando imágenes imprevisibles de nuestro propio rostro.

Comentario visual. Autora (2022) *Espejo y sus deformaciones*. Par visual compuesto por dos citas visuales, izquierda, (Michals, 1994), y derecha (Blumefeld, 1946).

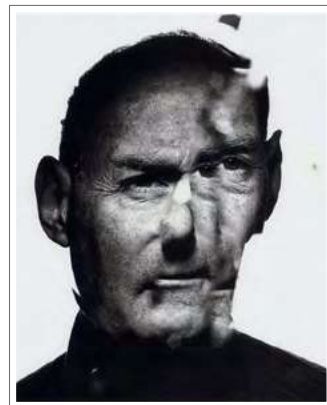
Retrato fragmentado





Ensayo visual I. Autora (2022) *El retrato panorámico.*
Fotoensayo deductivo. Autora (2022) *Proceso fotográfico panorámico.* Formado por, izquierda, una cita visual Michals D. (197), y derecha una serie secuencia compuesto por cinco fotografías de Alumna UGR (2020) *Autorretrato panorámico*





Resultado visual I. Autora (2022) Comparativa estilo . Fotoensayo compuesto por, izquierda y derecha, dos citas visuales (Penn, 1993) y, en el centro, dos fotografías de Alumnado de UGR (2020) Retrato panorámico III y IV





Resultado visual II. Autora (2022) *Dualidades*. Fotoensayo compuesto por, izquierda, una cita visual (Abramovic, 2008) y dos resultados visuales de alumnado de UGR (2020) *Retratos panorámicos V*

Ensayo visual I. Autora (2022) *El retrato panorámico*.





Resultado visual III. Autora (2022) *Dobles miradas*. Fotoensayo compuesto por, izquierda, una cita visual (Bing, 1931) y, derecha, dos resultados visuales de alumnado de UGR (2020) *Retratos panorámicos VI*

Ensayo visual I. Autora (2022) *El retrato panorámico*.





Ensayo visual I. Autora (2022) *El retrato panorámico.*
Resultado visual IV. Autora (2022) *Conjugaciones panorámicas.* Tríptico compuesto por tres resultados visuales de alumnado de UGR (2020)
Retratos panorámicos VII





Ensayo visual I. Autora (2022) *El retrato panorámico.*
Comentario visual fragmento. Autora (2022) *La mirada multiplicada* . Fotoensayo deductivo compuesto por dos citas visuales, izquierda arriba, (Penone, 1970) , izquierda abajo,(Kijino, 207) y, derecha, cuatro fragmentos de los retratos panorámicos de alumnado de UGR (2020) *Retratos 1-5*

6. Propuesta artístico-educativa II. Autorretratos fragmentados

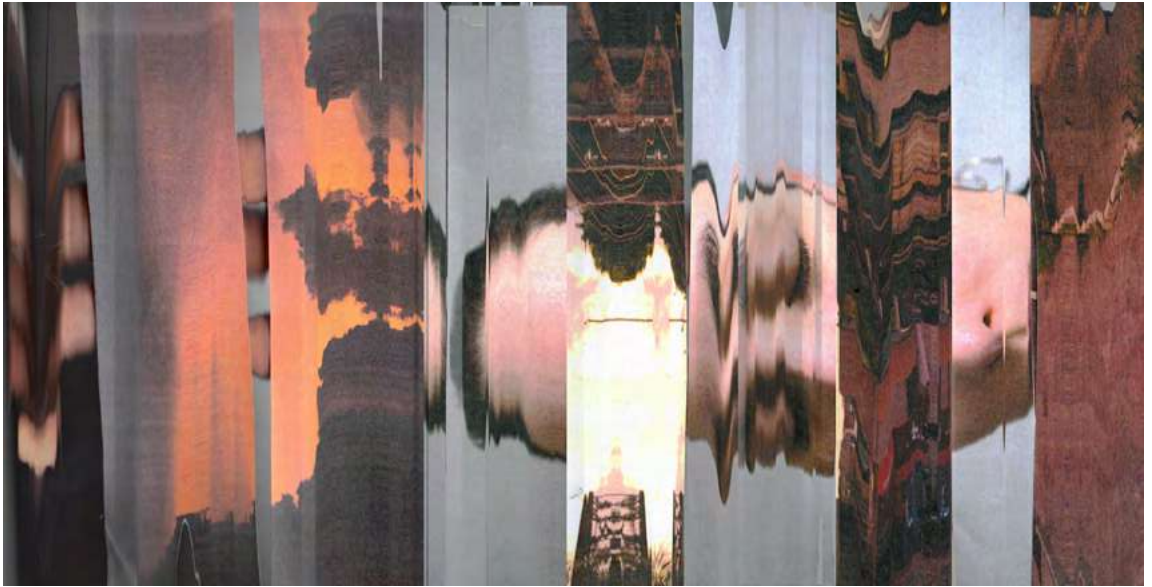
Esta segunda propuesta educativa, aborda el uso del collage para la construcción de retratos distorsionados, pretendiendo crear ideas visuales sobre lo corporal mediante la relación de imágenes fragmentadas. La propuesta tuvo lugar con alumnado de catorce a dieciséis años, en la asignatura de Educación Plástica y Visual en la Educación Secundaria Obligatoria.

Las imágenes se trabajan desde el fotocollage. La ruptura en pedazos de las partes para provocar así el desvanecimiento de la concepción del espacio y el tiempo (Efland et al, 2003) trazando significados inesperados. Estas imágenes pretenden explorar el mundo que nos rodea desde una misma. Se trabaja el concepto de autoimagen desde el fotocollage como estrategia creativa, para metaforizar la imagen propia, su uso en redes sociales y para la construcción artística consciente de la identidad visual.

“Entendemos que el proceso educativo es esencialmente un proceso de creación de nuevos mundos, con el recurso de la imaginación creativa como forma de generar pensamiento. Imágenes activo y construir conocimiento, porque “los mundos no sólo se hacen por medio de lo que se dice literalmente sino también por medio de lo que se dice metafóricamente” (Goodman, 2013, p. 38 y Mesías Lema y Ramón, 2021 p.15-16)

La propuesta consiste en que el alumnado fotografía su entorno y se autorretrata; imprime estas imágenes las rasga, corta y combina, hasta lograr un resultado final satisfactorio. Las imágenes se podían mezclar entre sí, así como con fondos de la realidad tridimensional pudiendo explorar desde la observación del momento concreto de la acción fotográfica, conjugando a su vez el papel con los objetos que le rodean.

Por un lado, estas imágenes funciona a modo comparativo entre fragmentos de distintas imágenes, donde somos capaces de desentrañar cada una de ellas y relacionarlas entre sí. Por otro lado, cada fragmento se atiene al anterior y puede entrecruzarse una narrativa. La textura de las imágenes rasgadas y su distorsión nos incitan a evidenciar el proceso manual y digital intrínseco en el proceso creativo.



Ensayo visual II. Autora (2022) *Autorretratos fragmentados.*
Comentario visual. Autora (2022) *Distorsiones digitales.* Compuesto por, abajo una cita visual (Krijno, 2020) y Autora (2020). *A mi alrededor I.*
 Fotocollage compuesto por fotografías en papel escaneadas de la autora.

Los objetivos didácticos y de investigación son los siguientes:

OD 1. Aprender a realizar fotografías de retrato y de contexto basándonos en elementos configurados de la imagen fotográfica como el encuadre, el plano, el contraste y el color.

OD 2. Utilizar el fotocollage para crear retratos poéticos de una misma como estrategia de expresión estética.

OI 1. Indagar la relación poética entre retrato/paisaje desde los collages creados por el alumnado.

OI 2. Categorizar y ordenar los resultados del alumnado y contrastarlo con autores contemporáneos.

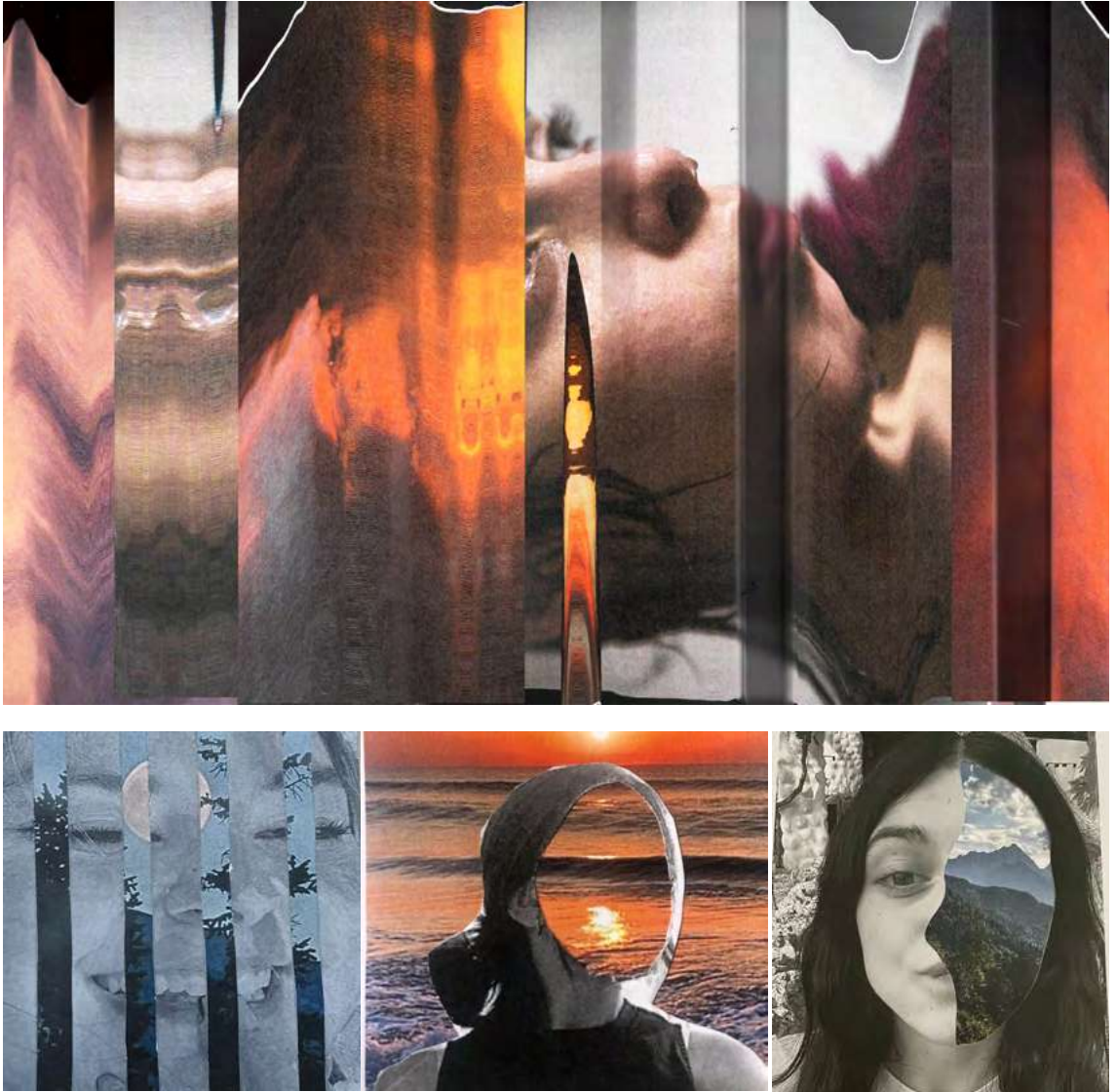
El conjunto de resultados visuales se organiza en función a tres categorías principales:

1. El retrato transformado, fragmentado y desdibujado, con la intención de construir nuevas ideas sobre nosotras mismas, enfrentándonos a lo monstruoso, lo cómico y la multiplicidad de perspectivas dentro de una misma construcción.

2. El retrato paisaje que se basa en la alternancia entre dos dualidades complementarias y contrapuestas retrato/paisaje y, por otro lado, blanco y negro/color. Evidenciando pertenencias y diferencias y pudiendo explorar nuestra realidad desde nosotras mismas, así como desde nuestro entorno.

3. El rostro seriado donde el Alumnado explora y repite creando secuencias. Series muestras inspirados en los '*contact sheets*', las hojas de contacto en la fotografía analógica donde en una sola hoja se positiva la serie completa de fotografías del carrete para elegir las que se ampliarán como definitivas.

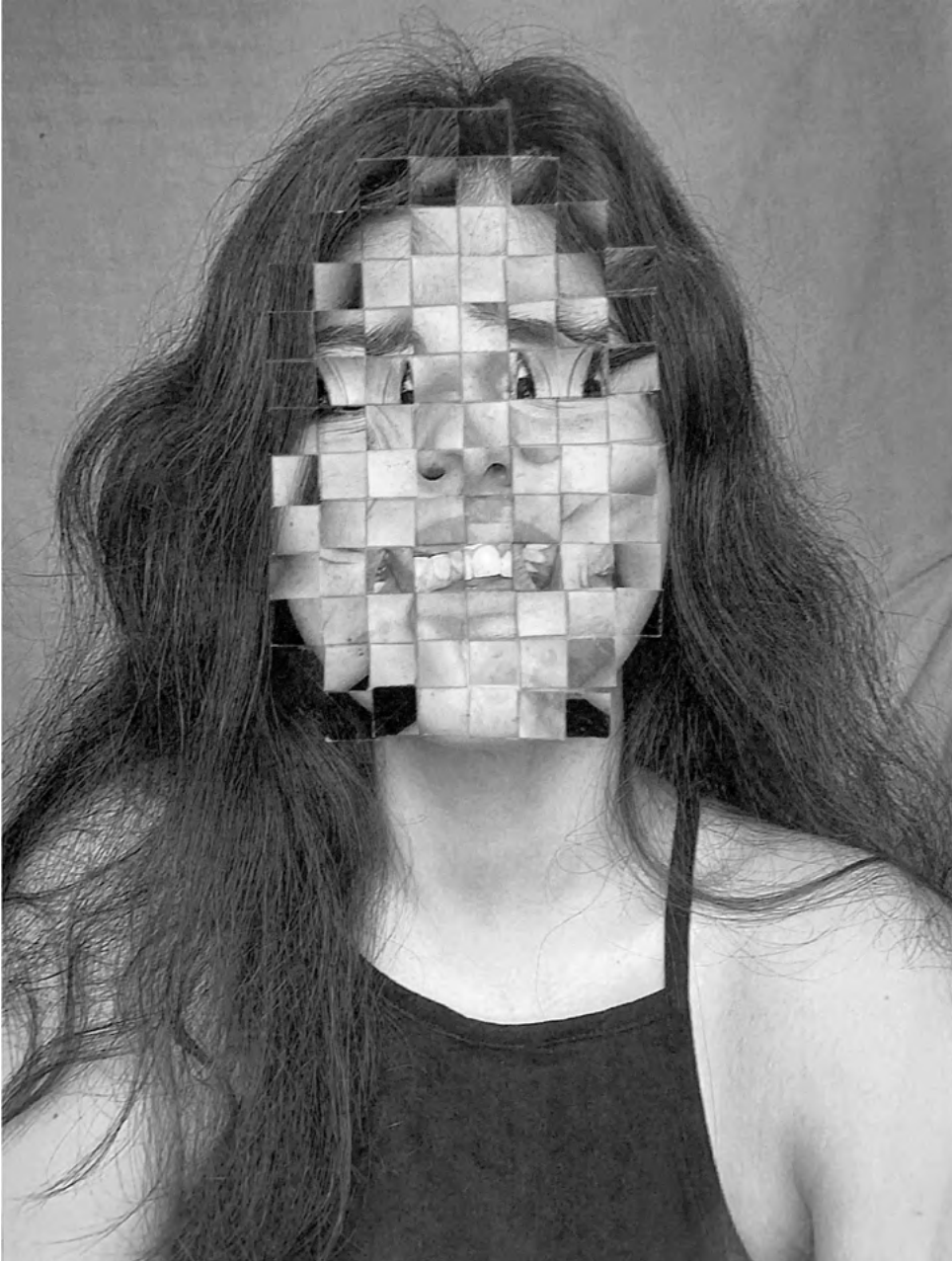
Los resultados se presentan en los tres bloques temáticos en formato de fotoensayos, compuestos de comentarios visuales, resultados visuales y series estilo.



Ensayo visual II. Autora (2022) *Autorretratos fragmentados.*
Hipótesis visual. Autora (2022) *Deformaciones crepusculares.* Fotoensayo compuesto por una imagen de la Autora (2020) *A mi alrededor II.*
 Foto-collage compuesto por fotografías escaneada; Y tres resultados visuales de alumnado de Secundaria (20220) *selfie paisaje I*

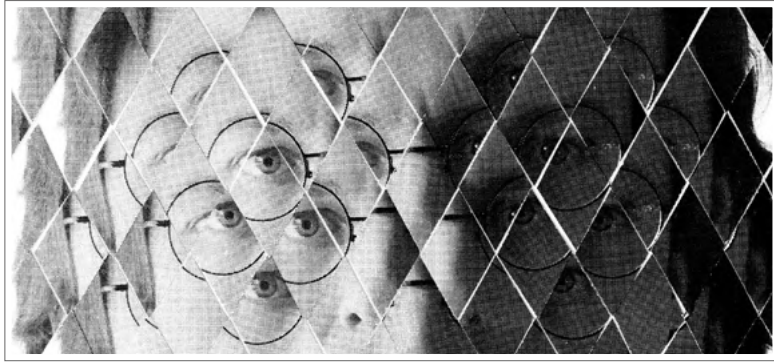
6.1. Retrato geométrico

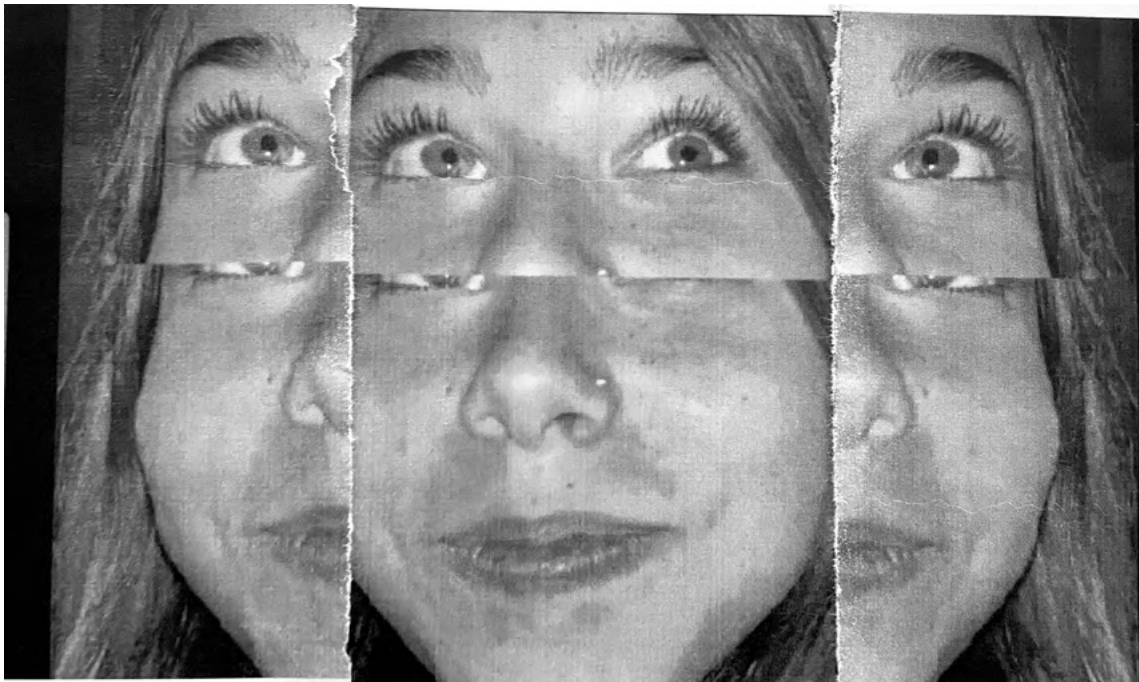




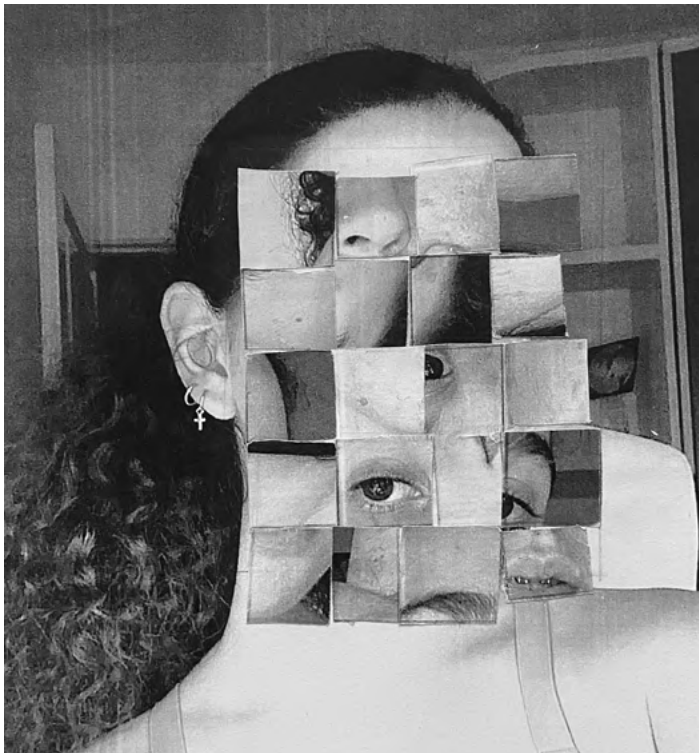
Comentario visual. Autora (2022) *Reconstrucción del rostro.* Par visual compuesto por izquierda, cita visual (Picasso, 1910) y resultado visual de alumna de Secundaria (2022) *Selfie collage IV*

Ensayo visual II. Autora (2022) *Autorretratos fragmentados.*





Ensayo visual II. Autora (2022) *Autorretratos fragmentados.*
Comentario visual. Autora (2022) *Ojos y sus repeticiones.* Par visual compuesto por izquierda, cita visual (Traceloops, 2021) y resultado visual de alumnado de Secundaria (2022) *Selfie collage V*





Resultado visual. Autora (2022) *Geometrías faciales I*. Par visual compuesto por dos resultado visuales de alumnado de Secundaria (2022) *Selfie collage VI* y *Selfi Collage VII*. Imagen collage intervenida, 29'7 x 21 cm.

Retrato fragmentado





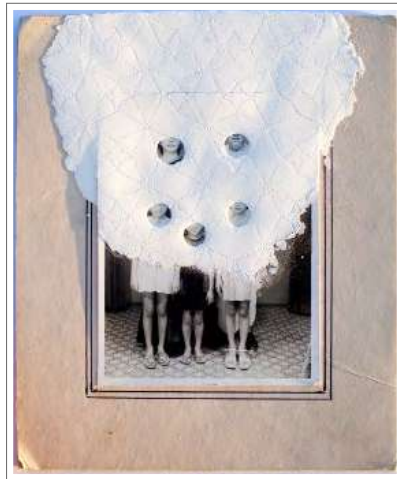
Resultado visual. Autora (2022) *Geometrías faciales II*. Par visual compuesto por dos resultado visuales de alumnado de Secundaria (2022)
Ensayo visual II. Autora (2022) *Autorretratos fragmentados.*
Selfie collage VII

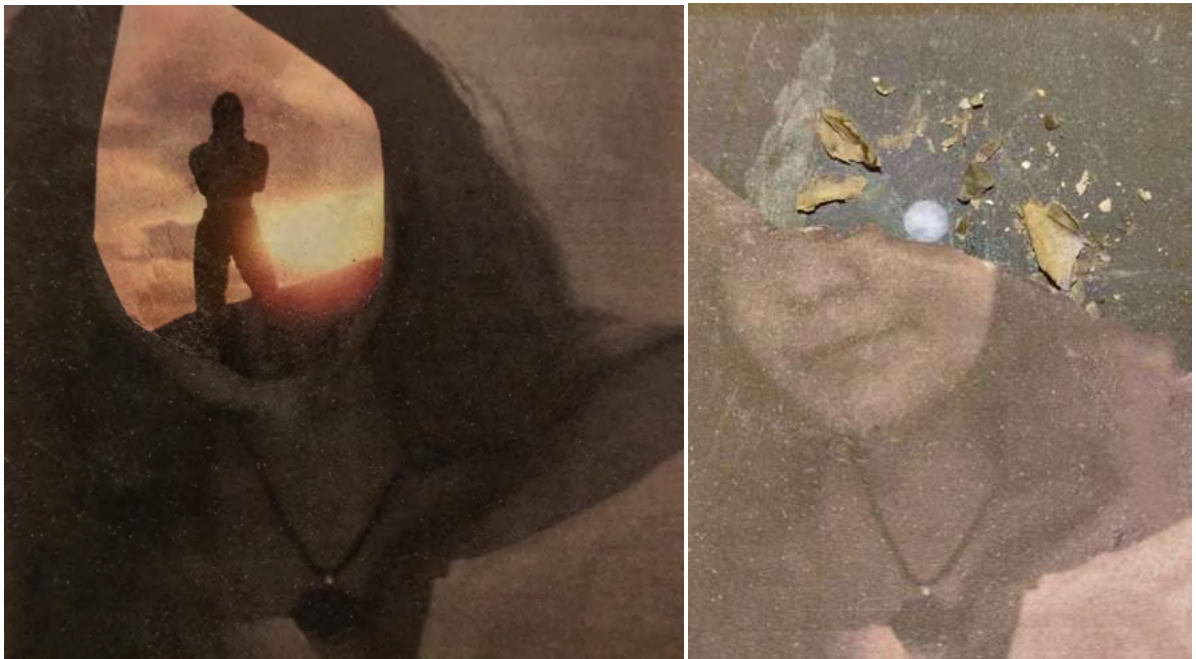




Resultado visual. Autora (2022) *Geometrías faciales III.* Par visual compuesto por dos resultado visuales de alumnado de Secundaria (2022)
Ensayo visual II. Autora (2022) *Autorretratos fragmentados.*
Selfie collage VIII -Selfie collage IX

6.2. Retrato paisaje





Comentario visual. Autora (2022) *Texturas de Kambi*. Fotoensayo compuesto por, izquierda, cita visual (Kambli, 2019) y resultado visual de alumna de Secundaria (2022) *Selfie Paisaje II*

Ensayo visual II. Autora (2022) *Autorretratos fragmentados*.

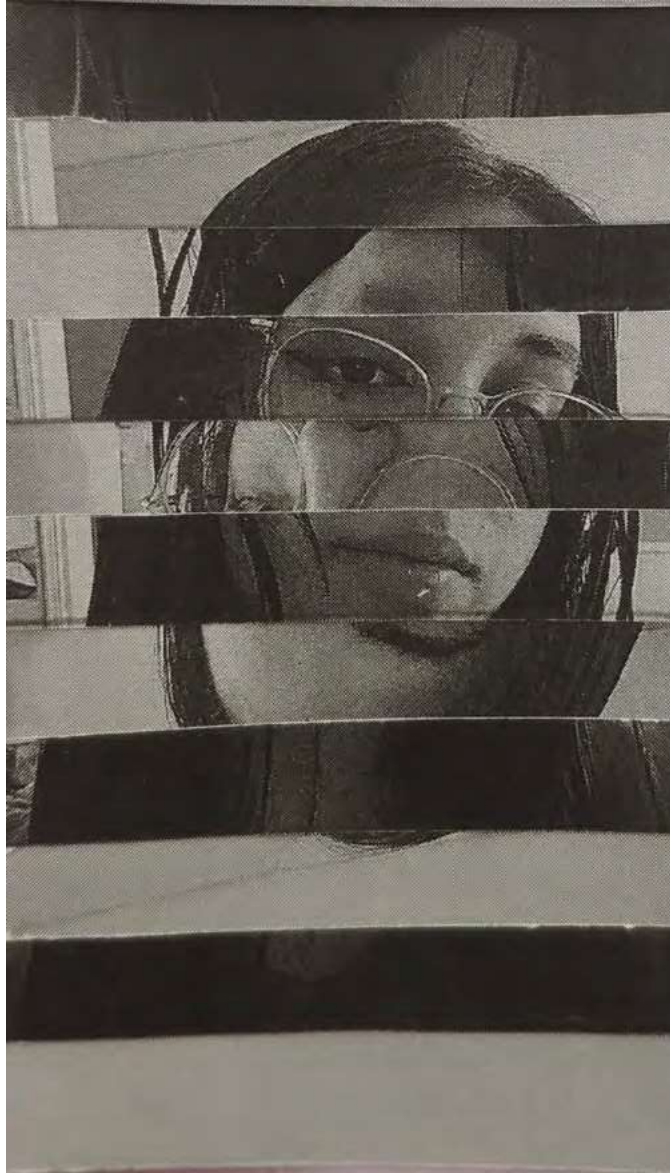
Retrato fragmentado





Comentario visual. Autora (2022) *Texturas de Kambli II*. Fotoensayo compuesto por izquierda cita visual (Kambli, 2017) y (Hoch, 1930) y, derecha resultado visual de alumna de Secundaria (2022) *Selfie Paisaje III*

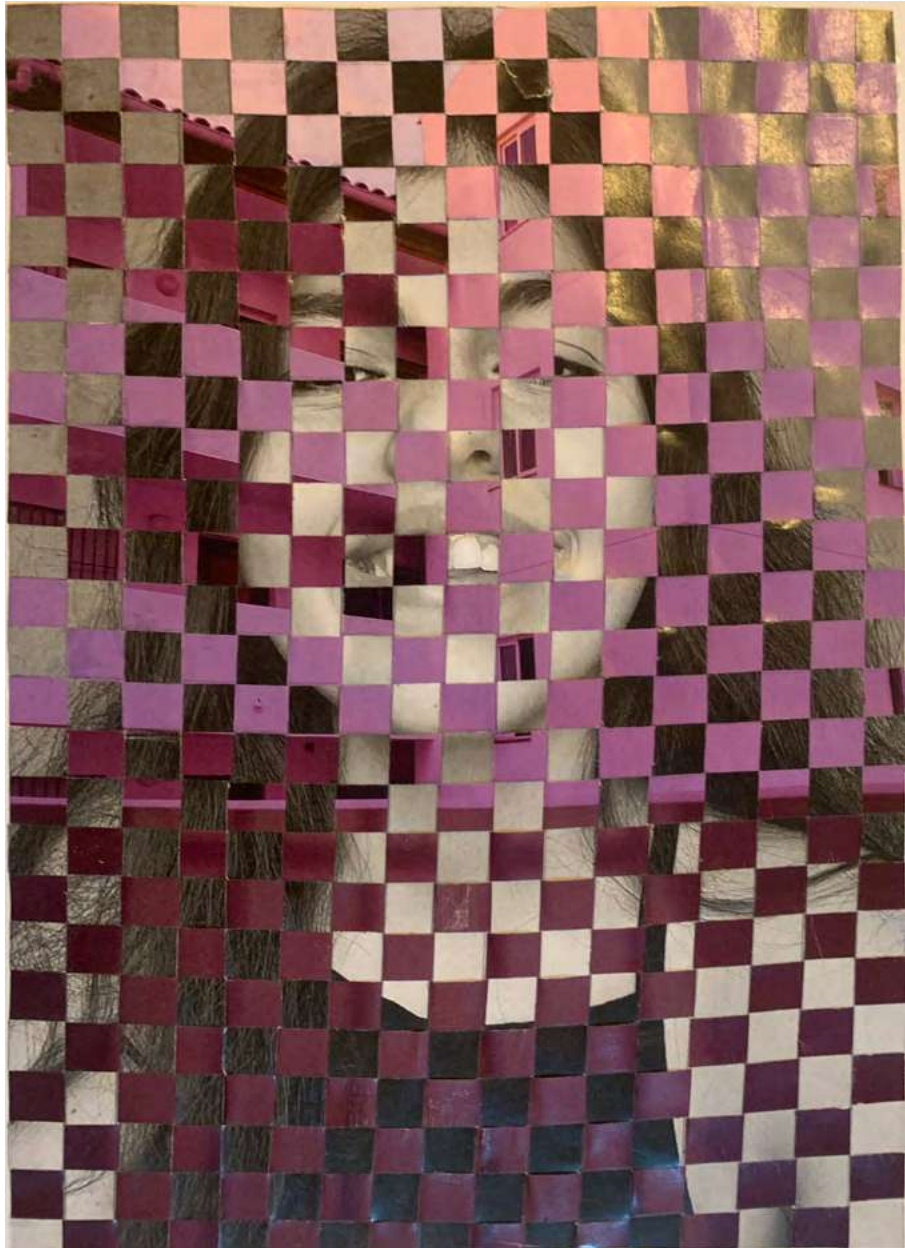
Ensayo visual II. Autora (2022) *Autorretratos fragmentados*.





Resultado visual. Autora (2022) *Paisajes del rostro I.* Par visual compuesto por dos resultado visuales de alumnado de Secundaria (2022) *Selfie paisaje IV* *Ensayo visual II.* Autora (2022) *Autorretratos fragmentados.*

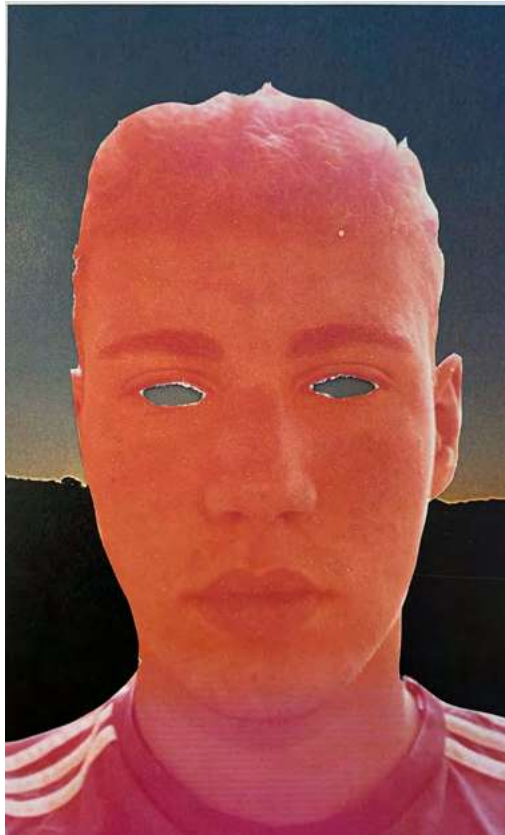




Resultado visual. Autora (2022) *Paisajes del rostro II.* Par visual compuesto por dos resultado visuales de alumnado de Secundaria (2022) *Selfie paisaje V*

Ensayo visual II. Autora (2022) *Autorretratos fragmentados.*





Resultado visual. Autora (2022) *Paisajes del rostro III*. Par visual compuesto por dos resultado visuales de alumnado de Secundaria (2022) *Selfie paisaje VI*

Ensayo visual II. Autora (2022) *Autorretratos fragmentados*.

Retrato fragmentado





Comentario visual. Autora (2022) *Retratos cosidos/quemados*. Fotoensayo compuesto por, izquierda cita visual (Soltau, 2004) y resultados visuales de alumnado de Secundaria (2022) *Selfie Paisaje VII*

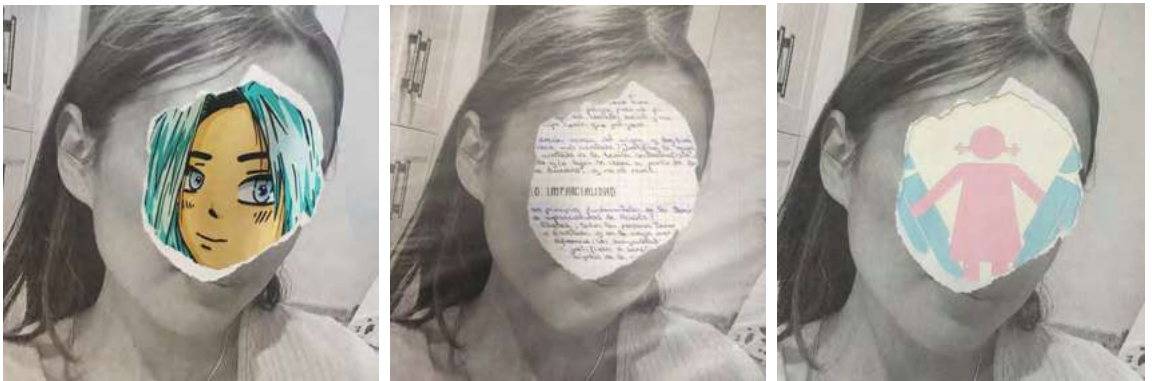
Ensayo visual II. Autora (2022) *Autorretratos fragmentados*.

6.3. El rostro seriado



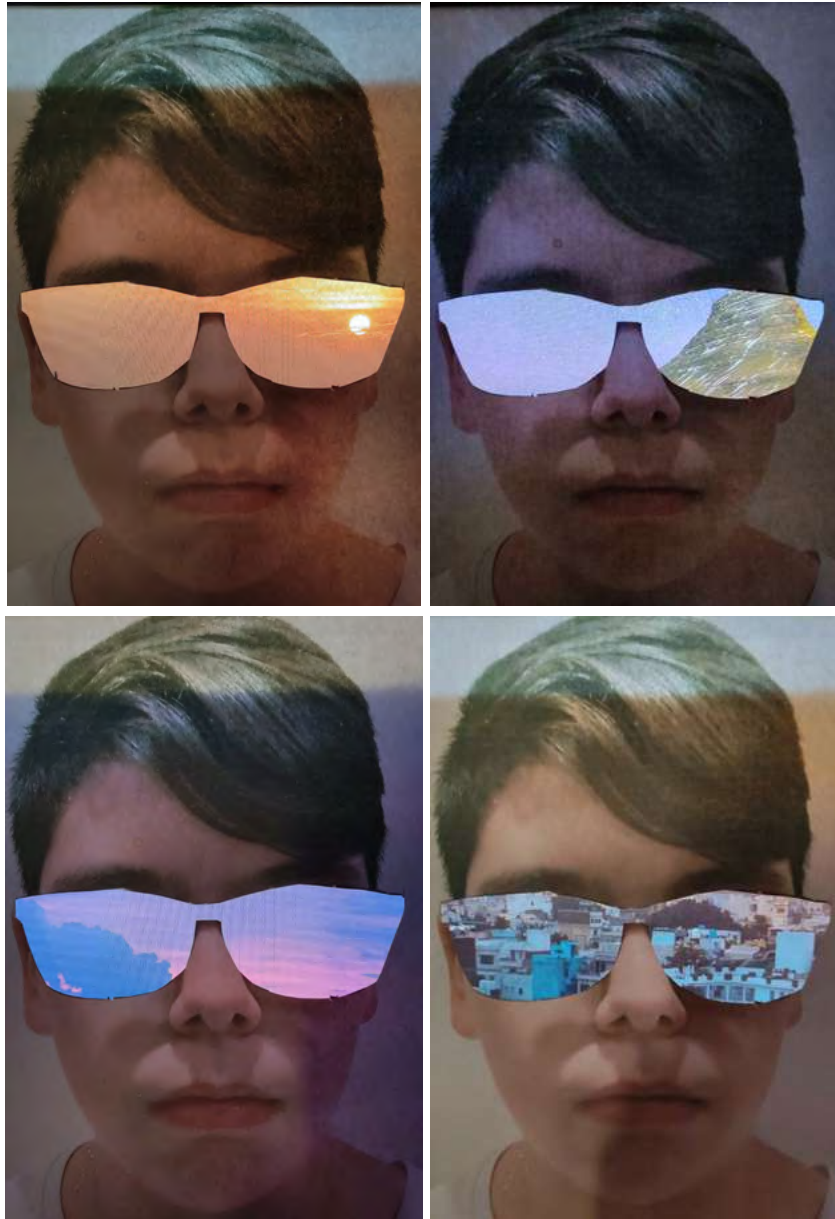
Ensayo visual II. Autora (2022) *Autorretratos fragmentados.*

Resultado visual. Autora (2022) *Rasgos naturales I.* Serie muestra formado por resultados visuales de alumnado de Secundaria (2022) Selfie Paisaje V



Ensayo visual II. Autora (2022) Autorretratos fragmentados.
Resultado visual. Autora (2022) *Rostro apuntes.* Serie muestra formado por resultados visuales de alumnado de Secundaria (2022) *Selfie contexto*





Ensayo visual II. Autora (2022) *Autorretratos fragmentados.*
Comentario visual. Autora (2022) *La mirada digital.* Fotoensayo compuesto por, derecha, dos citas visuales (Feininger, 1955) y resultados visuales de alumnado de Secundaria (2022) *Selfie Paisaje V*





Ensayo visual II. Autora (2022) *Autorretratos fragmentados.*
Comentario visual. Autora (2022) *La mirada digital II.* Fotoensayo compuesto por, izquierda cita visual (Warhol, 1962) y resultados visuales de
 alumnado de secundaria (2022) *Selfie Paisaje VI*

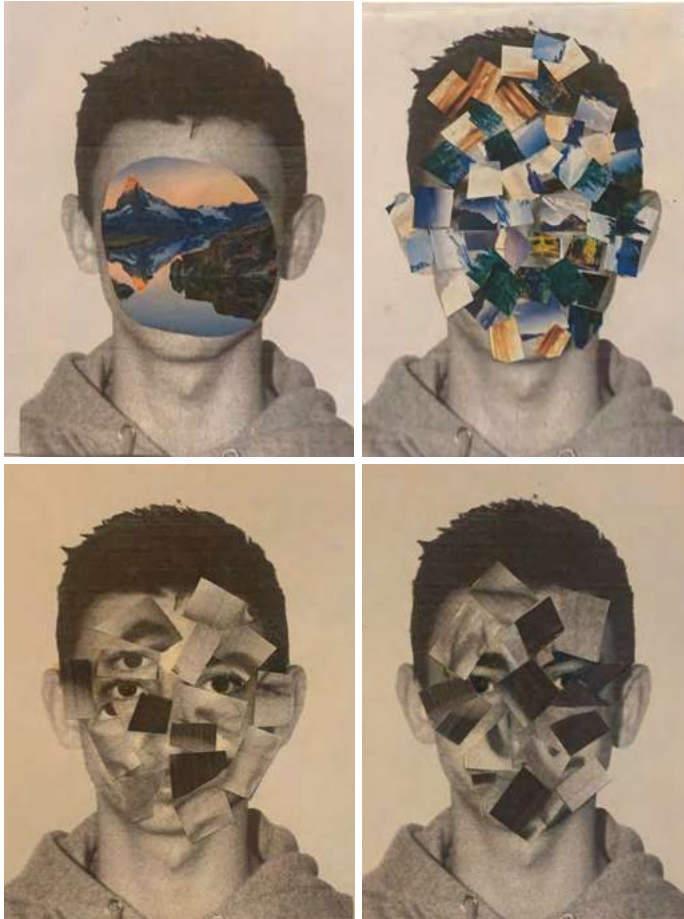
Retrato fragmentado





Ensayo visual II. Autora (2022) *Autorretratos fragmentados*.
Comentario visual. Autora (2022) *La mirada digital III*. Fotoensayo compuesto por, izquierda dos cita visuales (Michals, 1968) y, (Stezaker, 2006) y, derecha, resultados visuales de alumnado de Secundaria (2022) *Selfie Paisaje VII*

Retrato fragmentado





Resultado visual. Autora (2022) *Rostro intervenido.* Serie muestra formado por resultados visuales de alumnado de Secundaria(2022) *Selfie contexto II* **Ensayo visual II.** Autora (2022) *Autorretratos fragmentados.*

Retrato fragmentado



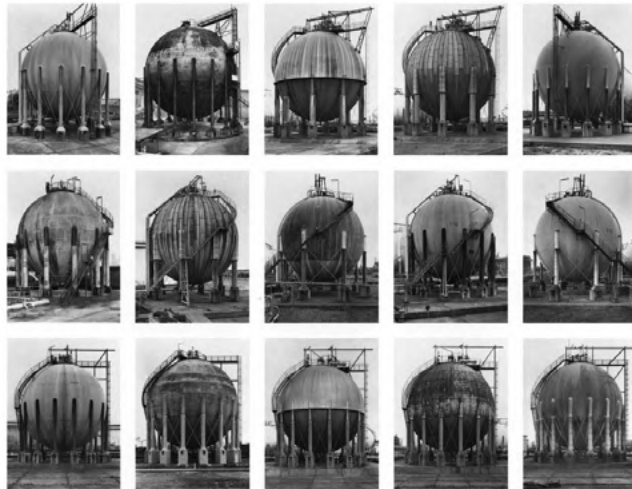


Resultado visual. Autora (2022) *Rostro intervenido II*. Serie muestra formado por resultados visuales de alumnado de Secundaria (2022) *Selfie contexto III*

Ensayo visual II. Autora (2022) *Autorretratos fragmentados*.

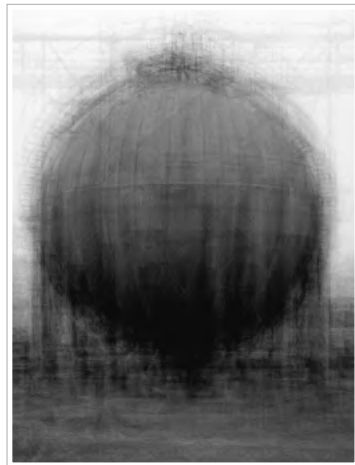
Retrato fragmentado

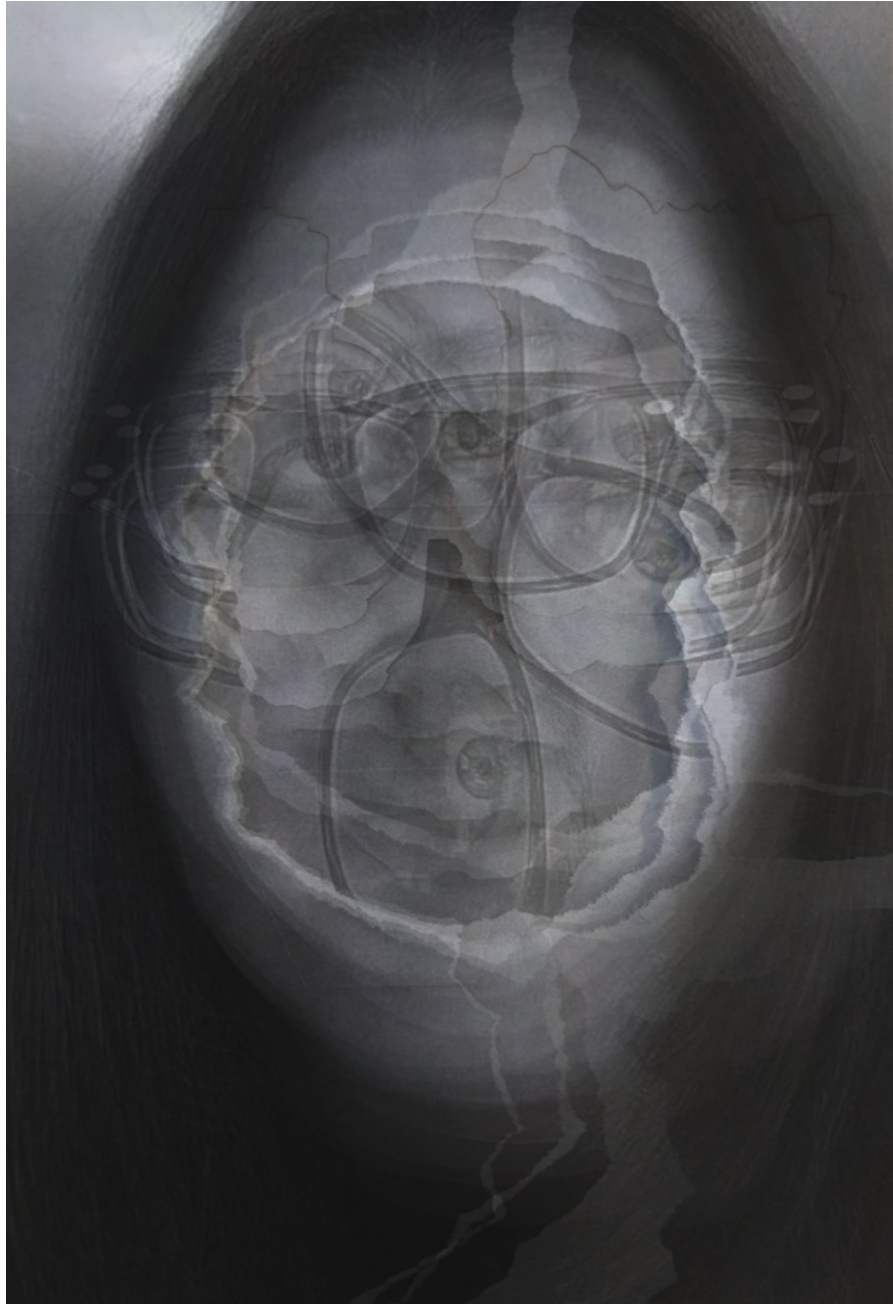




Comentario visual. Autora (2022) *La mirada explorada.* Fotoensayo compuesto por serie muestra de alumnado de secundaria (2022) *traslación de miradas*, derecha cita visual (Becher & Becher, 1983-1992) *Ensayo visual II.* Autora (2022) *Autorretratos fragmentados.*

Retrato fragmentado





Conclusión visual. Autora (2022) *Todas las miradas*. Par visual compuesto, izquierda, cita visual (Khan, 2004), y derecha, Autora (2022) *Media visual de resultados del alumnado de secundaria*. Imagen digital a partir de fotocollages del alumnado.

Ensayo visual II. Autora (2022) *Autorretratos fragmentados*.

7. Propuesta Educativa III. Retratos arrugados

Esta propuesta se realizó en la escuela Santa Teresa de Jesús en Tegucigalpa (Honduras), con alumnado de entre diez y trece años. Se propone elaborar una serie de retratos simultáneos del/la compañero en parejas. El rostro humano se dibuja del natural.

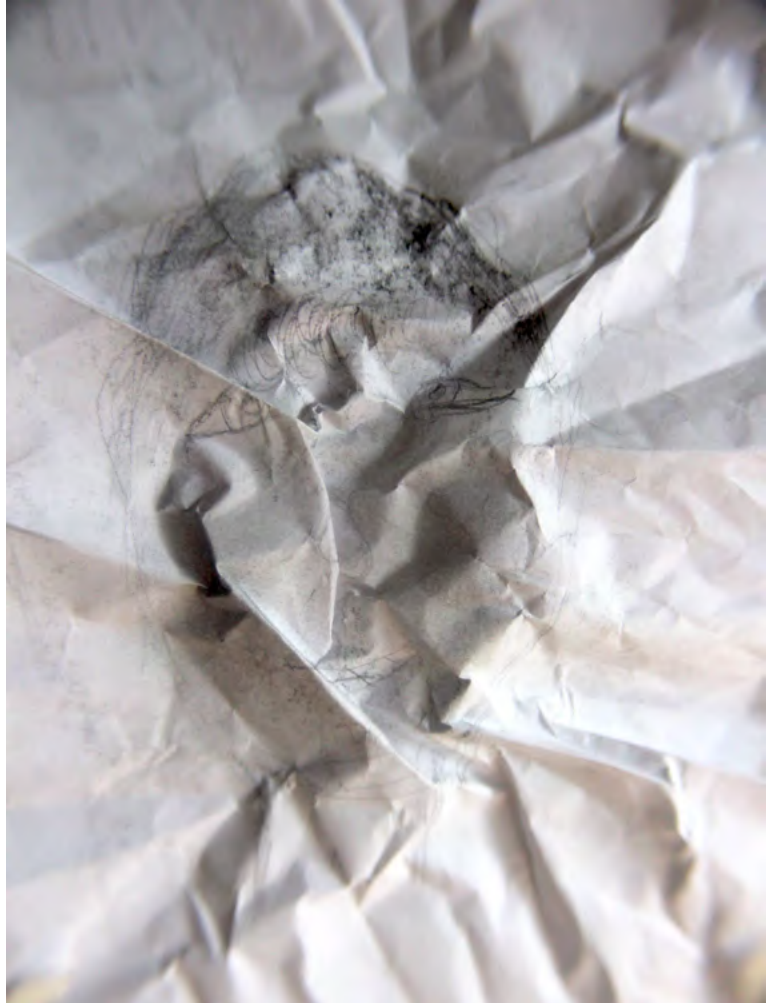
El proceso de indagación visual consiste en ir incorporando ligeros condicionantes creativos, que permitieran que un retrato tradicional fuera mutando hasta conseguir una desmitificación simbólica de la imagen mediante una reorientación del retrato hacia lo monstruoso o lo fragmentado.

La metodología utilizada es la Investigación Educativa Basada en las Artes Visuales (ABER) por su acercamiento a al asombro, haciendo que lo ordinario se vuelva extraordinario, en la medida en que provoca, innova y quiebra resistencias, llevándonos a considerar nuevas maneras de ver o hacer las cosas. Además de poner el foco en lo colectivo (Mesías Lema y Ramón, 2021, p.9; Marín 2005, p.253; Hernández, 2008 y Barone & Eisner 2012, p. 41)

La investigadora Marian López Cao advierte: “El arte hace común lo inesperado y a la inversa, hace inesperado lo común. El arte y sus procesos consiguen ver la realidad con nuevos ojos, conocerla desde otro punto de vista [...] Esta capacidad permite afrontar conflictos desde puntos de vista diversos cuando los habituales no son posibles, y ello no solo reinaugura la relación con el mundo sino que renueva la relación con los otros cuando unos modos están agotados y permite ver, de nuevo, cualidades en nosotros, y en los otros, que habían sido pasadas por alto con anterioridad.” (López Cao 2017, pp. 20-21).

Este proyecto, trataba principalmente, de convertir la experiencia creativa en un proceso de descubrimiento y ruptura con las formas habituales y las expectativas que implican, en este caso la realización de un retrato.

La serie de retratos comienza con un ejercicio de mimesis de la realidad, donde el alumnado se siente cómodo trabajando estos procesos controlados donde se tienen en cuenta proporciones y escalas.



Ensayo visual III. Autora (2022) *Retratos arrugados.*
Comentario visual. Autora (2022) *Arrugas fotográficas.* Fotoensayo compuesto por, izquierda, citas visuales (Blumenfeld, 1958) y (Cartier-Bresson, 1933) y resultado visual de alumnado St. Teresa(2016) *Retrato arrugado I.* Lápiz grafito sobre papel 21x29,7 cm

Una vez realizado el primer retrato, se propone arrugar la imagen para generar volúmenes y resultados imprevistos dentro de ese retrato. La mayoría del alumnado se bloquea ante la posibilidad de “romper” una creación propia. La imagen tiene un poder simbólico que la convierte en un apéndice de nosotras mismas.

Cuando el alumnado se encuentra en el proceso de indagación con el papel -como un elemento configurativo extra-, se propone el sentido inverso de la actividad, donde primero se arruga el papel y son estas arrugas las que condicionarán y configurarán la imagen. Al tener que realizar el dibujo sobre las arrugas, el grado de exploración de lo mínimo y el detalle se acentúa.

El último retrato de la serie, consiste en realizar una doble imagen, plegando el folio se hacía un primer retrato. Una vez se volvía a abrir el papel se realizaba otro en los huecos del anterior, el resultado era una serie de superposiciones de un retrato sobre otro, generando una imagen compuesta de aspecto protocubista donde los detalles de ojos nariz y boca se superponen y repiten, construyendo un retrato inusual y fragmentario.

Los objetivos que se proponen:

OD 1. Aprender a realizar un retrato comprendiendo las proporciones de la cara y la figura humana. Saber representar la realidad a través del dibujo y tener capacidad analítica y sintética para poder construir una imagen acorde al modelo que observamos.

OD 2. Explorar las distintas posibilidades del soporte donde se realiza un dibujo como elemento configurador.

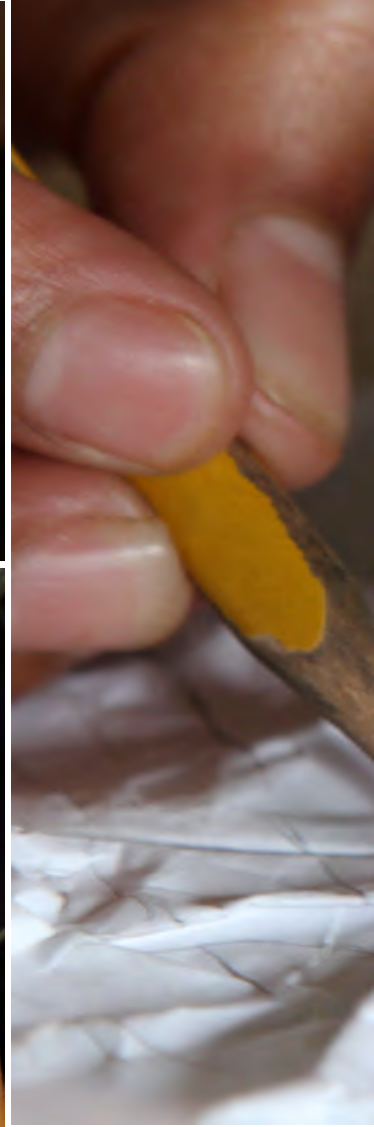
OI 1. Generar un discurso visual que exponga y narre el proceso de enseñanza-aprendizaje mediante el uso de instrumentos visuales.

OI 2. Construir argumentos visuales que aborden el tema de la representación del otro en la adolescencia.

El proyecto se presenta en formato de fotoensayo compuesto donde muestra el proceso creativo y constructivo del alumnado donde podemos observar las variedades de exploraciones visuales dispuestas por el alumnado.



Ensayo visual III. Autora (2022) *Retratos arrugados.*
Comentario visual. Autora (2022) *Arrugas compartidas.* Par visual compuesto por cita visual (Fesser, 2008a) y resultado visual de alumnado de St. Teresa (2016) *Retrato arrugado II.* Lápiz grafito sobre papel 21x29,7 cm





Ensayo visual III. Autora (2022) *Retratos arrugados.*
Fotoensayo explicativo I. Autora (2022) *Plegado y dibujado.* Compuesto por tres fotografías digitales de Guerrero P. (2016) *Arruga manos I,*
Arruga manos II y, Arruga manos III





Fotoensayo explicativo II.

Autora (2022) *Ojos a grafito.* Par visual compuesto por tres fotografías digitales de Guerrero P. (2016) *Arruga manos I, Arruga manos IV y, Arruga manos V*

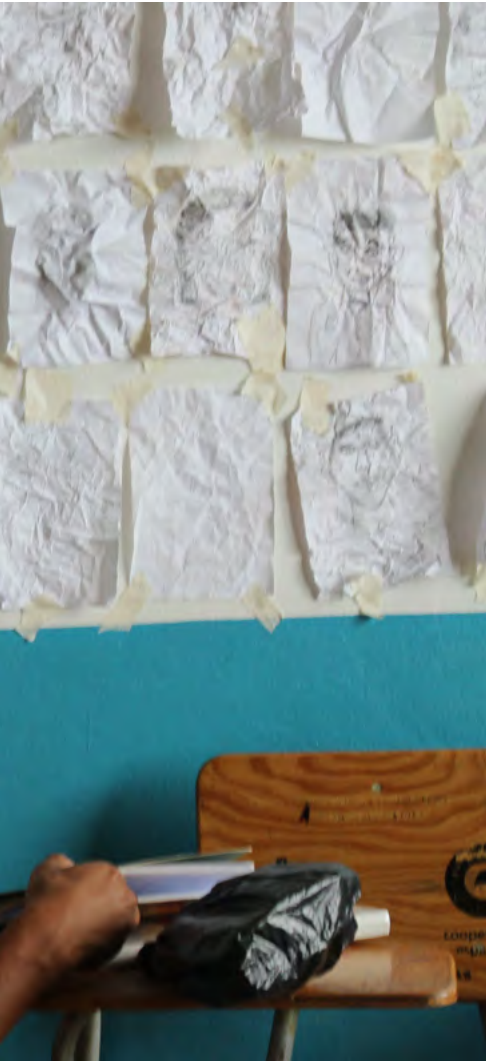
Ensayo visual III. Autora (2022) *Retratos arrugados.*





Ensayo visual III. Autora (2022) *Retratos arrugados.*
Fotoensayo explicativo III. Autora (2022) *Alumnas dibujándose unas a otras.* Tríptico compuesto por dos dibujos alumnado St. Teresa (2016)
 Retrato arrugado III, y IV. Lápiz grafito sobre papel 21x29,7 cm. Y (centro) fotografía digital de Guerrero P. (2016) *Frente a frente*





Fotoensayo explicativo IV. Autora (2022) *Observando resultado.* Par visual compuesto por dos fotografías digitales de la Autora (2016) *Alumno mirando retratos y, Retrato arrugado sobre mesa*





*Ensayo visual III. Autora (2022) Retratos arrugados.
Fotoconclusión. Autora (2016) pizarra-resultados-retrato*

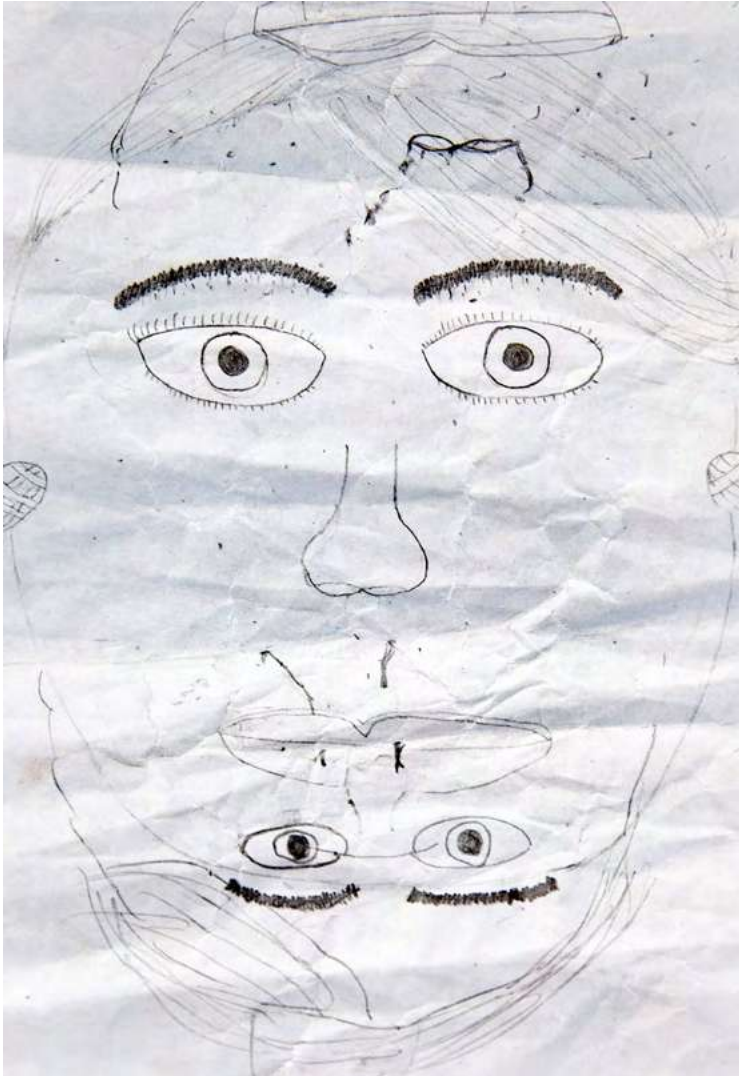
Retrato fragmentado





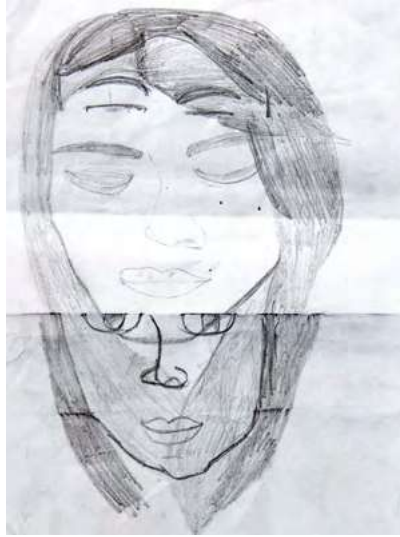
Resultado visual I. Autora (2022) *Retratos plegados.* Fotoensayo compuesto por cinco resultados visuales de alumnado de St. Teresa (2016)
Ensayo visual III. Autora (2022) *Retratos arrugados.*
Retrato arrugado 5-9. Lápiz grafito sobre papel 21x29,7 cm.





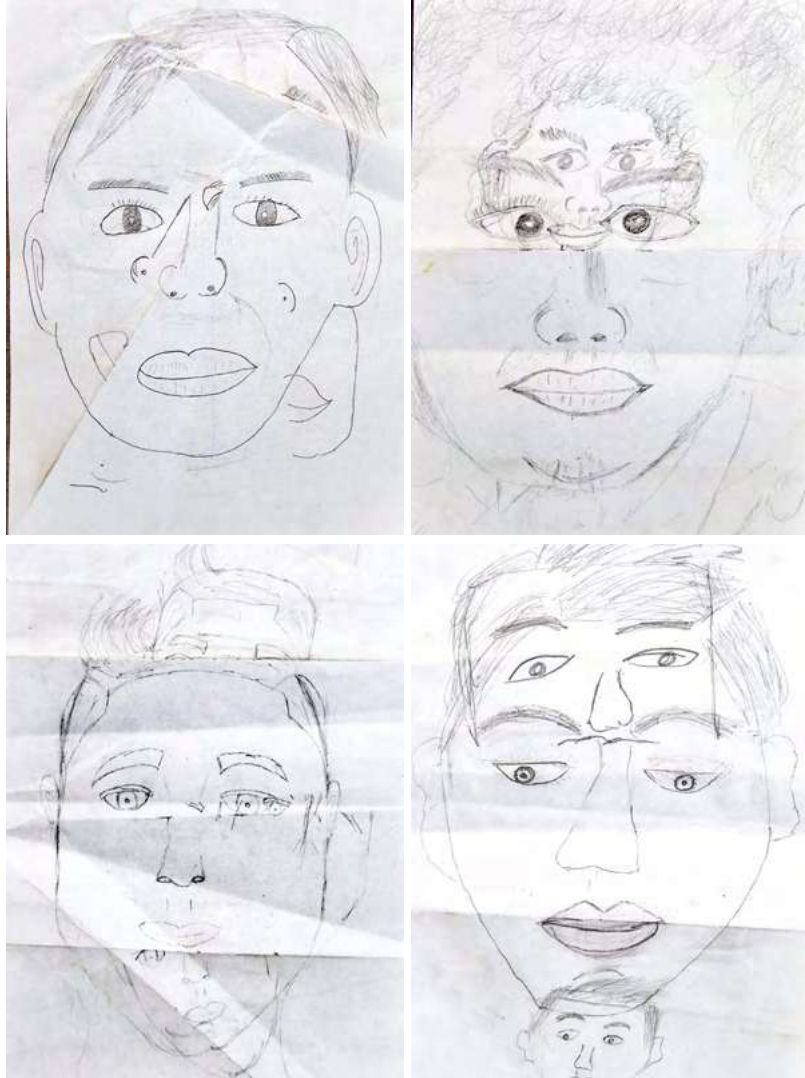
Resultado visual II. Autora (2022) *Retratos plegados II.* Fotoensayo compuesto por cinco resultados visuales de alumnado de St. Teresa (2016)
Ensayo visual III. Autora (2022) *Retratos arrugados.*
Retrato arrugado 10-14. Lápiz grafito sobre papel 21x29,7 cm.

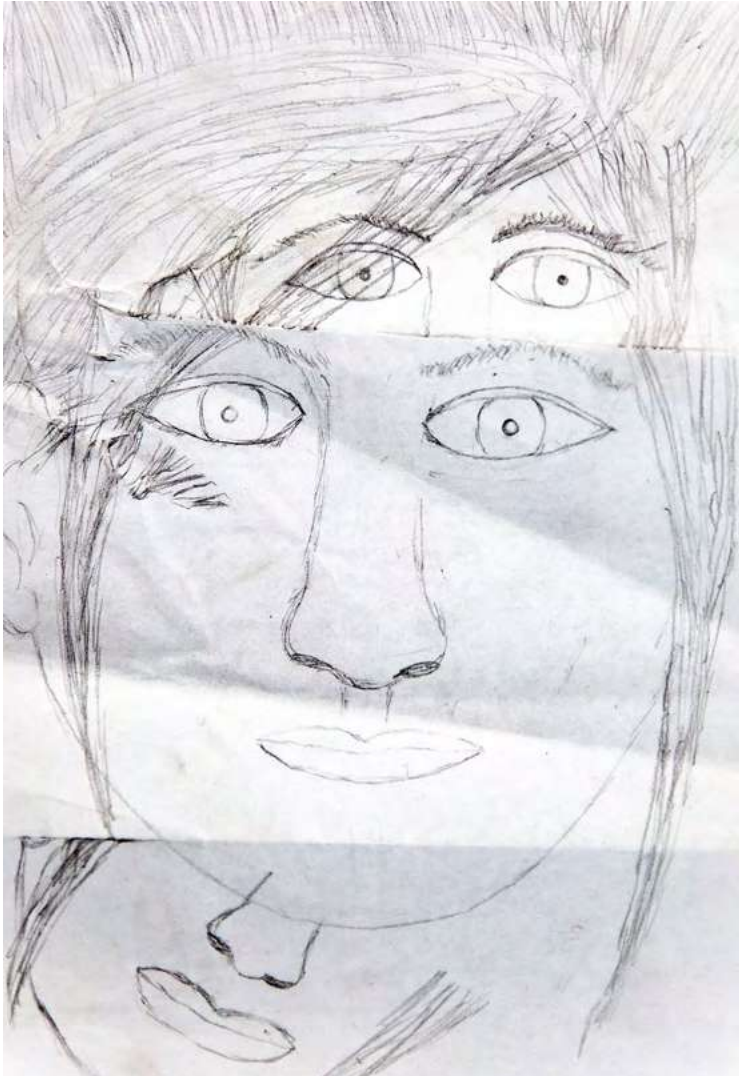
Retrato fragmentado



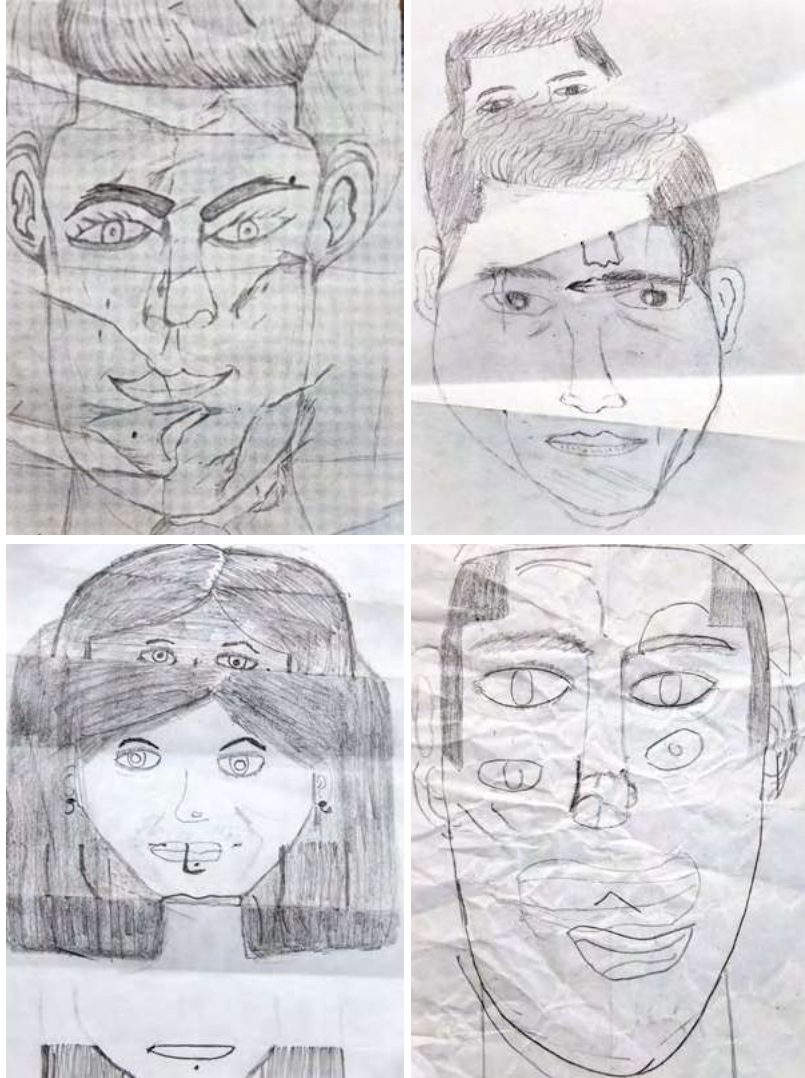


Resultado visual III. Autora (2022) *Retratos plegados III.* Fotoensayo compuesto por cinco resultados visuales de alumnado de St. Teresa (2016) *Retrato arrugado 15-19.* Lápiz grafito sobre papel 21x29,7 cm.





Resultado visual IV. Autora (2022) *Retratos plegados IV.* Fotoensayo compuesto por cinco resultados visuales de alumnado de St. Teresa (2016)
Ensayo visual III. Autora (2022) *Retratos arrugados.*
Retrato arrugado 20-24. Lápiz grafito sobre papel 21x29,7 cm.





Resultado visual V. Autora (2022) *Retratos plegados V.* Fotoensayo compuesto por cinco resultados visuales de alumnado de St. Teresa (2016)
Ensayo visual III. Autora (2022) *Retratos arrugados.*
Retrato arrugado 25-29. Lápiz grafito sobre papel 21x29,7 cm.

8. Conclusiones

Las imágenes creadas por las participantes, reflexionan sobre los modos de representación culturales en redes sociales. Permite a nuestro alumnado recomponerse y reconstruir-se, para replantear su propio autoconcepto residual, y entender los códigos de la imagen del rostro. Se trata de una exploración a nivel técnico, donde se aproximan a la materia desde planos diversos: el folio arrugado, los recortes, la panorámica; pero también es una exploración de una misma y su mundo interior.

Spinoza, vincula el concepto de imagen con la de afecto. Las imágenes vehiculan afectos. Los afectos afectan a través de imágenes. Las imágenes, son afectivas (Spinoza 2000, Ezcurdia 2017) En nuestra perspectiva metodológica, estas afirmaciones se pueden equiparar al planteamiento del '*Living Inquiry*', es decir, construimos nuestras hipótesis visuales en función de lo vivencial de manera consciente. "Adentrarse en la A/R/ Tografía surge del "desire and daily life" (Rasberry, 2001, p. 1) de dar sentido y crear significado a partir de cuestiones difíciles y complejas que no pueden ser responder en relatos directos o lineales. Las cuestiones en cuestión pueden impregnar una vida y comprometer formas de conocimiento emocionales, intuitivas, personales, espirituales y personal, espiritual y corporal, todos los aspectos de la vida privada, pública y profesional de una persona" (Springgay, Irwin & Kind, 2005 p.904).

Estas creaciones, que construyen identidades visuales, parten de la necesidad de emanciparnos de los discursos visuales hegemónicos del selfi y de los tipos de imágenes sobre lo corporal en redes sociales, que operan en los discursos *mainstream*. Establecer un debate activo en el aula es necesario para reflexionar así desde lo visual como herramienta para construir pensamiento:

De esta necesidad de contarnos surgen también las narrativas emancipadoras, las "*emancipatory narratives*" (McEwan, 1997), obras que se caracterizan por liberar nuestro pensamiento de la presión de la conformidad y el relato establecido, facilitando medios para expresar y crear nuevos significados que, en este modo, se convierten en una re-estructura y permiten la observación en otros términos (López Cao, 2017 p. 28)



El resultado de estas indagaciones visuales, nos permiten poner el centro en el alumnado como creadores de imágenes sobre sí mismos y, aunque, el selfi suponen una práctica es habitual en su vida cotidiana, estas prácticas pretenden cuestionar el foco desde dónde lo hacemos.

Se promueve la exploración de las autorrepresentaciones desde una perspectiva reflexiva donde se proponen diversas y distintas visiones y, donde tenga cabida lo monstruoso, lo metafórico, lo diferente y lo humorístico, situando el pensamiento visual en el foco del debate.

Esta investigación ha generado una serie de discursos visuales individuales y colectivos que nos acercan a los procesos y hallazgos del alumnado en torno a la imagen de sí mismos.

Conclusión visual. Autora (2022) *Doble deformidad*. Par visual compuesto por, izquierda cita visual (Hausmann, 1954); Y Autora (2022) *deformidad superpuesta*. Compuesto por dos resultados visuales de alumnado de St. Teresa (2016) *Retrato Arrugado C* y alumnado de la UGR (2020) *Retrato panorámico b*

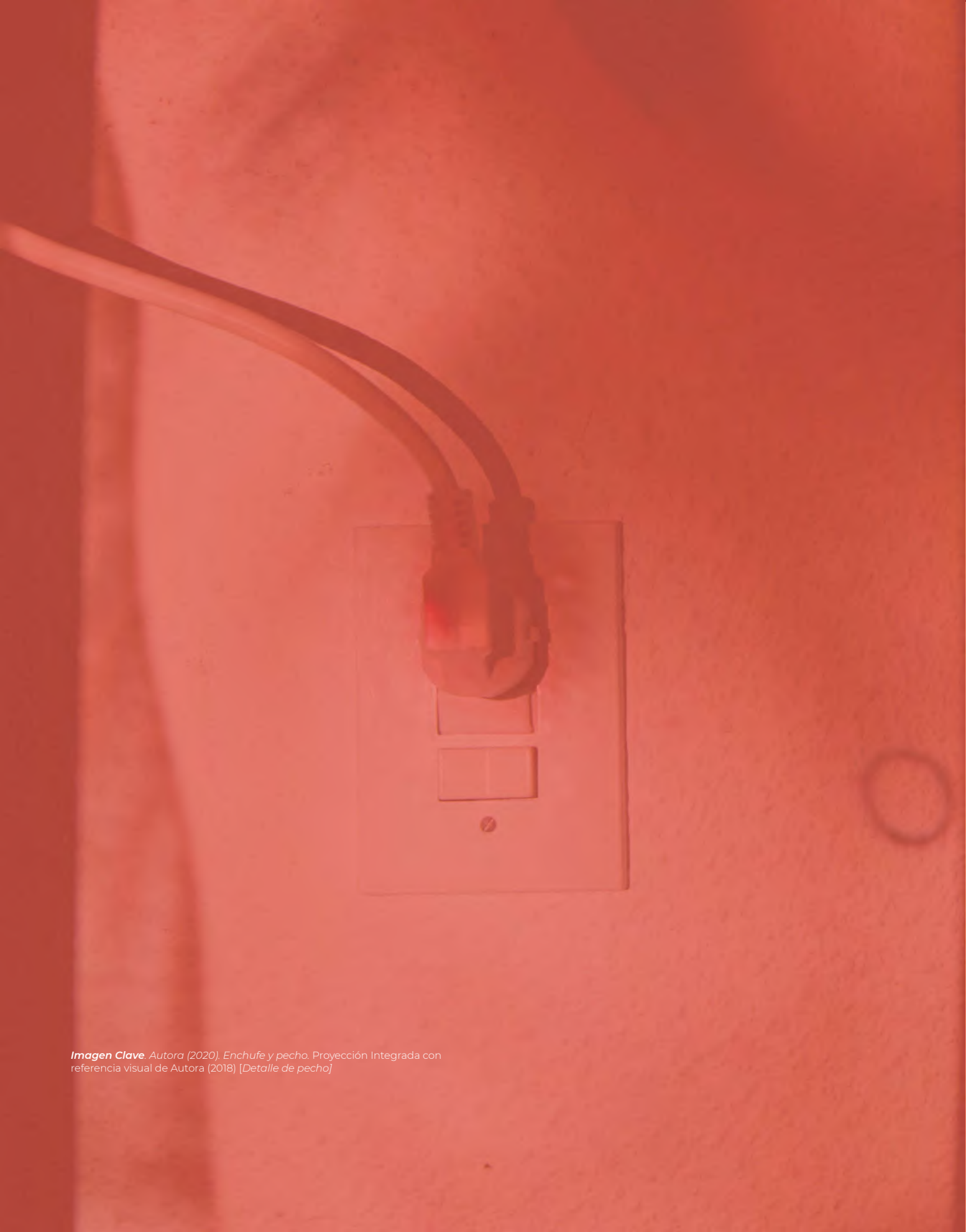
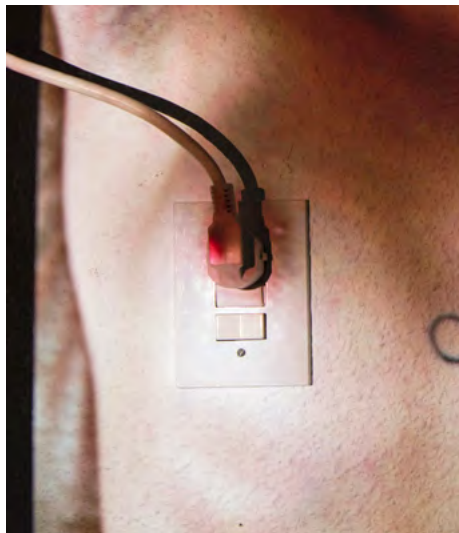


Imagen Clave. Autora (2020). Enchufe y pecho. Proyección Integrada con referencia visual de Autora (2018) [Detalle de pecho]

6 /

El cuerpo proyectado

La proyección incorporada como estrategia para la creación de imágenes estratificadas



Índice del capítulo

1. Introducción
2. Objetivos
3. La imagen proyectada
4. Metodología, e instrumentos de investigación: Imágenes Proyectadas Integradas en Contexto (IPIC).
5. Propuesta artística. Encarnando la distancia
 - 5.1. Elección de localizaciones y experimentación
 - 5.2. La investigación visual
 - 5.2.1. Ensayo visual I. Imagen integrada
 - 5.2.2. Ensayos visuales II/III. Repeticiones
 - 5.2.3. Ensayo visual IV. Embodying the distance
6. Propuesta educativa. El aula proyectada
7. Conclusiones

Resumen verbal

La imagen Proyectada es utilizada en este capítulo como instrumento de indagación visual. Utilizaremos este instrumento en dos proyectos distintos:

- 1. Encarnando la distancia:** una investigación visual que se desarrolló durante el período de confinamiento. Representé la metáfora de la distancia superponiendo visualmente cuerpo y contexto.
- 2. El aula proyectada:** es un proyecto de investigación educativa en las escuelas de ACOES en Tegucigalpa. Se emplea la proyección y la fotografía como herramienta de aprendizaje social, en la construcción de un discurso colectivo sobre la escuela.



Resumen Visual

Resumen Visual. Autora (2022). *Estudio sobre la proyección*. Par visual compuesto por dos imágenes IPIC de la Autora, y derecha, (2015) *Alumna y atardecer*, izquierda (2021) [*Espalda entre rejas*]

1. Introducción

Este capítulo aborda el uso y la relación de la proyección sobre el cuerpo, y el cuerpo proyectado sobre el contexto. Se presenta en dos propuestas artístico-educativa.

Experimentamos los usos de la imagen proyectada, como herramienta visual idónea, para evidenciar el espacio entre un punto y otro. Esta herramienta, nos invita a transitar y construir lugares no existentes y nos concede la ilusión del viaje.

Así mismo, permite colocar nuestro cuerpo en lugares imaginarios y construir un discurso visual que relaciona el propio cuerpo, con el hogar y con el paisaje exterior.

Las imágenes proyectadas, incorporan necesariamente el contexto. Estamos simultáneamente aquí y allí. La proyección de nuestro cuerpo fotografiado, se integra con los elementos del paisaje, ya sea natural o urbano, y viceversa, los objetos de la casa, la calle y las montañas se funden con nuestro cuerpo que sirve como pantalla.

2. Objetivos

Nuestro proceso de investigación gira en torno a dos objetivos de investigación principales, relativos al primer proyecto **Encarnando la distancia**:

OI 1. Interpretar artísticamente las conexiones entre el interior y el exterior del sujeto a través de la imagen proyectada.

OI 2. Representar la distancia entre el hogar y el mundo público exterior difuminando visualmente los límites entre ambos territorios.

A nivel educativo, nos planteamos dos objetivos didácticos, explorados en la propuesta **El aula proyectada**:

OD1. Reconocer los elementos que integran el lenguaje de la fotografía y la imagen proyectada, realizando composiciones creativas que integren el espacio donde se proyecta y la fotografía proyectada.

OD2. Realizar proyectos fotográficos de forma cooperativa, siendo capaces de dividir las tareas y gestionando los diferentes aspectos de un set fotográfico.

3. La imagen proyectada

Denominaremos con las siglas **IPIC/PIC** (Imagen Proyectada Integrada en Contexto/Proyección Integrada), a aquellas imágenes que incorporan y fusionan de un modo consciente y estético, la imagen a proyectar y el fondo donde es proyectado, creando una metaimagen de significado polisémico.

Las imágenes proyectadas adquieren un doble sentido, la proyección se funde con el contexto en el que se incorpora. Podemos ver, simultáneamente, la imagen proyectada y el cuerpo, objeto, edificio o paisaje sobre el que se proyecta.

Normalmente, en el cine o en el aula, la imagen se proyecta sobre una superficie neutra, lisa, blanca y con límites rectangulares convencionales, entonces lo único que vemos es la imagen. Su interés principal reside en observar la imagen que sale del cañón de la manera más nítida y clara posible. No tenemos sensación de que esa imagen está integrada dentro de un contexto más amplio, ni tampoco percibimos el objeto sobre el que se proyecta.

En estas experimentaciones, lo que buscamos es suprimir el contexto para adentrarnos exclusivamente en lo que nos propone la imagen proyectada. El mundo en el que nos encontramos, como espectadores de la imagen, debe desaparecer para que podamos sumergirnos en el mundo que nos propone la imagen luz que estamos viendo.

Sin embargo, en esta investigación nuestro interés reside en abrir fisuras entre la imagen proyectada y el lugar que ocupamos como espectadoras y espectadores. El fondo y la figura deben cohabitar para crear atmósferas inesperadas.

La estrategia de la imagen proyectada es muy útil para construir significados polisémicos y metáforas con las tres piezas de esta investigación: nuestro cuerpo, nuestro hogar y la distancia.

4. Metodología, e instrumentos de investigación: Imágenes Proyectadas Integradas en Contexto (IPIC).

Las intervenciones que se proponen, empleando la Proyección Incorporada, corresponden a una mirada A/r/tográfica, que nos sitúa en un espacio intermedio entre la práctica, la teoría y la poética (Irwin, 2004). La construcción de una narrativa visual sobre el hogar, el cuerpo y el espacio exterior o educativo se ha convertido en una experiencia vital que implica un proceso de aprendizaje (Springgay, Irwin y Wilson, 2005).

Esta coyuntura, supone una nueva forma de definir 'dentro/fuera'. Las fronteras de significados tienden a colapsarse (Soja, 2008) dando lugar a una multiplicidad de imágenes simultáneas que observamos a diario. En paralelo, las múltiples pantallas de los dispositivos electrónicos de uso personal (teléfonos, ordenadores, tabletas, etc.) se erigen como las principales espacios de comunicación con el exterior (Zafra, 2010).

Las herramientas tecnológicas, principalmente el teléfono móvil y sus funciones como cámara y proyector digital, han sido fundamentales en este proceso creativo.

Según Cahnmann-Taylor y Siegesmun (2008, p.101), "la investigación basada en las artes nos recuerda que los datos no se encuentran, sino que son contruidos." En nuestro caso particular, indagamos la naturaleza del instrumento visual, a medida que creamos imágenes relativas a nuestros temas de investigación como lo son el autorretrato o el contexto educativo.

Al recorrer la imagen proyectada con la mirada, construimos una sucesión de significados y este ejercicio visual nos acerca a las metodologías 'walking', así como en la exploración artística de campo donde el caminar y el camino se evidencian mediante la distancia (Springgay & Truman, 2019; Triggs, et. al., 2014).

Para la construcción de la narrativa y de los argumentos visuales, se utilizaron los instrumentos propios de la Investigación en Artes Visuales, utilizando pares fotográficos, series fotográficas, foto-ensayos y, principalmente, 'Imágenes Proyectadas Integradas en Contexto' (IPIC).



Resumen Visual. Autora (2020). Barrio y detalle barbilla. (IPIC) Fotografía Independiente con referencia visual directa de Autora (2020) barbilla perfil

Las **Imágenes Proyectadas Integradas en Contexto/Proyección Integrada** (IPIC) son aquellas imágenes, habitualmente fotográficas, que integran contexto y proyección para construir una sola identidad de significado visual.

La creación de estas imágenes sigue varias fases conceptuales y visuales. Primero, elaboración y/o selección de imágenes para ser proyectadas. Segundo, selección del espacio proyectivo, donde se tiene en cuenta la intensidad de la iluminación y el color, material y estructura del espacio proyectivo. Y, finalmente, la experimentación y juego creativo con la imagen proyectada y dentro del espacio.

Una referencia fundamental de las IPIC, es la obra de la artista Eulalia Valldosera titulada *Noticia II, (Still Life series #4)*. Como ella misma describirá en su web personal:

El cuerpo es ahora mi única herramienta y al exponerlo a la luz ilumino su parte oscura, su materialidad, me pregunto si es desecho, despojo, objeto. Poco a poco, los enseres domésticos, las paredes de la casa, los aparatos, van cobrando vida en las instalaciones que se derivan de esta experiencia fotográfica profundamente performática. En un acto de depuración máxima me enfrento al objetivo de la cámara, soy la autora y la modelo, descubro que esa es la condición femenina, estar en ambos lados."(Valldosera, s.f.)

La cita visual de Valldosera, es el detonante estético para la construcción del fotoensayo, que da cuenta de este proyecto. Las características que nos resuenan e inspiran son, básicamente, tres: (a) el uso de la cotidianidad, (b) la imagen proyectada, y (c) el propio cuerpo integrado en el discurso visual.

Ademas, Valldosera (s.f.) reflexiona sobre la evanescencia y efimeridad que otorga el uso de la proyección como herramienta de creación artística: "Con imagen o sin ella el espacio existe en un continuum, y comprendo que el vacío es un estado psicológico necesario para captar el brillo de una elección, de un motivo. A partir de este principio realizo toda mi obra posterior, la luz se convertirá en mi material de trabajo y no construiré artificialmente objeto alguno."Las imágenes lanzadas por el proyector son pasajeras y la luz que emite el dispositivo es la estrategia visual que permite construir su discurso.



Hipótesis Visual. Par visual compuesto por dos citas visuales, arriba (Valldosera,1994) y abajo, (Valldosera, 1999b)

Encontramos numerosos artistas que trabajan con la proyección o la imagen proyectada, sin embargo, la mayoría lo utilizan como imagen sobre una pantalla neutra. En nuestro caso, nos interesan aquellas piezas y artistas donde el contexto participa de la proyección y viceversa.

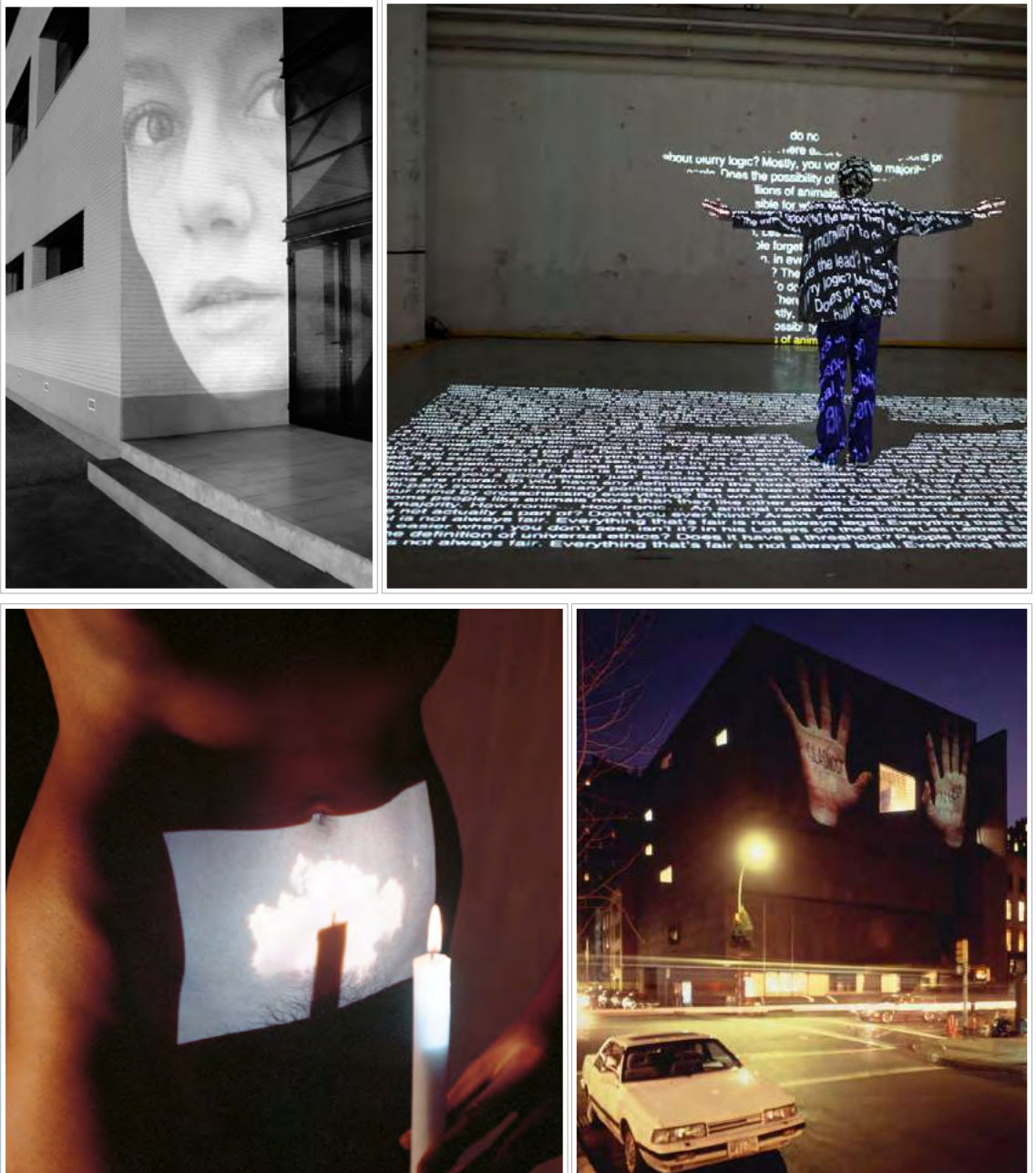
En la colección de citas de la derecha, encontramos cuatro ejemplos que nos son de interés donde la imagen proyectada es integrada en el contexto, o bien, donde la proyección se relaciona con el cuerpo.

La primera imagen, de la artista Ana Teresa Ortega, forma parte de un proyecto denominado *Pensadores* (2000-2004), donde la autora recrea una biblioteca imaginaria sobre la que proyecta los rostros de diferentes pensadores del siglo XX, entre los cuales se encuentran Cioran, Hannah Arendt, Cernuda, Artaud o Pizarnik entre otros, los cuales fueron comprometidos políticamente y reacios a ciertas situaciones sociales de su contexto.

En la siguiente imagen, encontramos la pieza de Nota Bene Visual con la pieza *In Order to Control* (2022), un grupo de diseñadores que generan espacios instalativos y participativos donde el cuerpo de la gente queda impregnado por la proyección y es reflejada en la pared, permitiendo así al público interactuar con la imagen proyectada. En ella, se proyecta un texto sobre el control, las redes y la colectividad.

En la siguiente pieza de Valldosera (abajo izquierda) *Vela I* (serie *Quemaduras #5*) 1991, la autora explora la naturaleza de la proyección, la luz y las sombras sobre su propio cuerpo, utilizándolo como pantalla, siendo una de sus primeras imágenes proyectadas.

Finalmente, encontramos la obra de Krzysztof Wodiczko, *Whitney Museum of American Art* (1989), donde critica la situación de recortes de libertades de expresión de la época. Las piezas de este autor tienen un marcado carácter de reivindicación social, así como la incorporación de la proyección, principalmente de sujetos o fragmentos corporales sobre monumentos. En este caso, unas manos marcadas con las palabras "Glasnost in USA"



Colección de Citas Visuales. Fotoensayo compuesto por cuatro citas visuales, arriba (Ortega,2002), (Nota BENE Visual, 2022) y abajo, (Valldosera, 1991c) y (Wodiczko, 1989)

5. Propuesta artística. Encarnando la distancia

La propuesta artística, tiene su origen en la elaboración de un capítulo en el libro sobre metodologías visuales, metodologías 'walking' [caminar] y A/r/tografía en la creación artístico-educativa. (Roldán, Marín-Viadel, Mosavarzadeh, Morimoto, e Irwin, 2022). En nuestro capítulo, titulado 'Embodying the distance' [Encarnando la distancia], la profesora e investigadora María Méndez de la Universidad de Extremadura y yo nos preguntamos: ¿cómo podemos representar la distancia a partir de nuestro propio cuerpo, en un contexto caracterizado por el aislamiento social consecuencia de la COVID19?

Durante las circunstancias de confinamiento domiciliario y de distanciamiento social, es decir, de severas restricciones del uso del espacio y del tiempo públicos, a través de las proyecciones de nuestro cuerpo nos apropiamos de las rutas que sólo podíamos recorrer con la mirada.

Dadas las características del proyecto, y la imposibilidad de caminar (como acción vinculada a las metodologías 'walking'), empezamos a experimentar a través de diferentes estrategias visuales el modo de revisar y entender la acción de recorrer un espacio desde un punto de vista metafórico. Caminar, en este caso, no era un ejercicio que implicase movimiento en sí mismo. Nuestra propuesta es sencilla: caminar a través de la mirada sobre un recurso visual y evidenciar el camino como distancia.

Las proyecciones, de imágenes digitales del propio cuerpo fragmentado, sobre espacios naturales y urbanos -tanto interiores como exteriores-, han permitido desentrañar significados fuertemente metafóricos sobre la identidad corporal, los lugares íntimos y familiares y también los de carácter social. (Nochlin, 1994).

Para la elaboración de el discurso visual, se realizaron un total de cinco sesiones en los distintos emplazamientos, avanzando progresivamente en un trayecto desde lo íntimo, que avanzaba cada vez más, hacia lugares más lejanos y exteriores a medida que las restricciones nos lo permitían.



Resumen Visual. Autora (2022). *Retrato roto.* Fotografía independiente

Buscamos en lo lejano, espacios progresivamente más deshabitados, hasta concluir en la ruina. Este recorrido, es el que pone en evidencia la idea de soledad e intimismo, que se había palpado durante todo el proceso, en un viaje de ida y vuelta

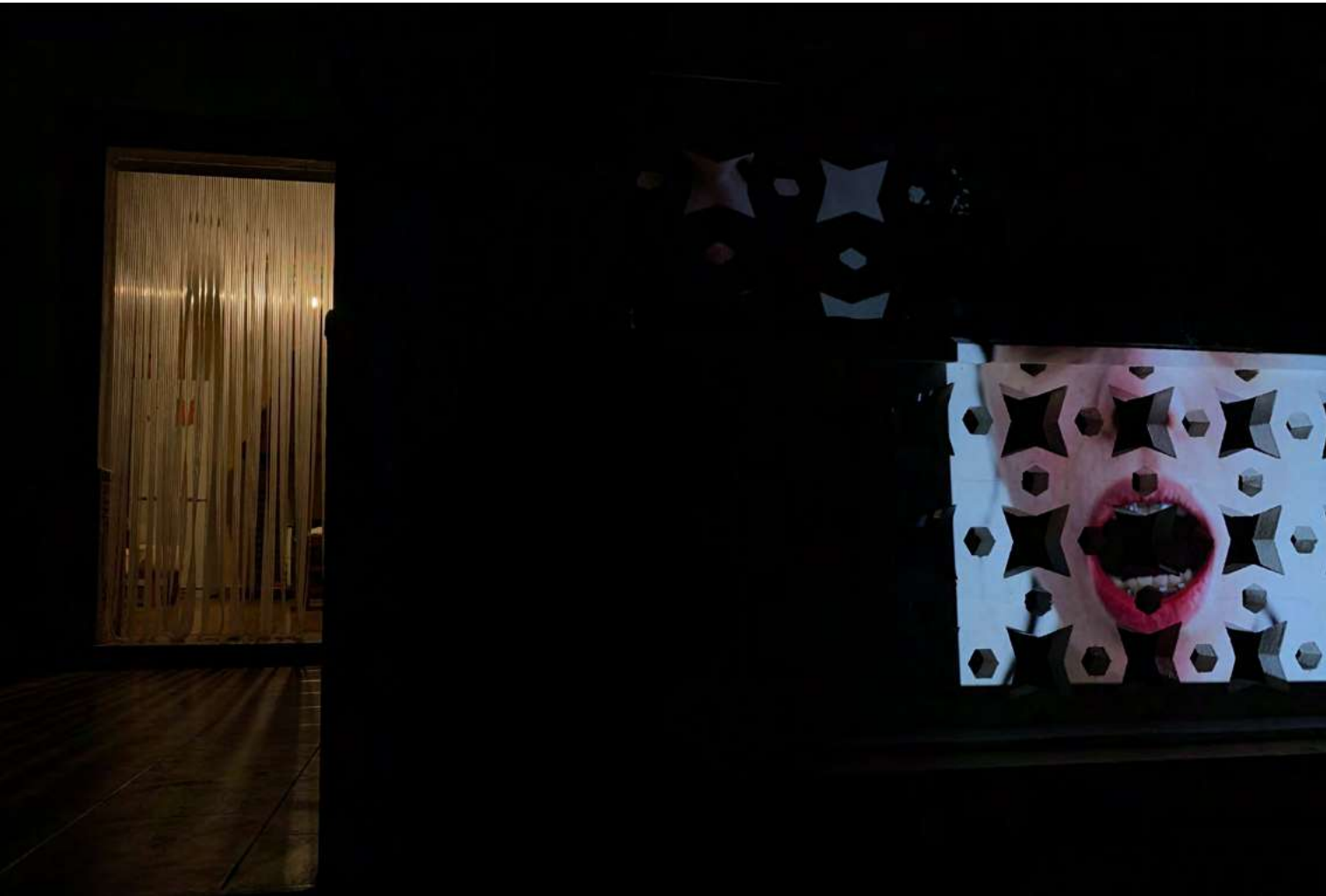
Una vez determinada la temática, sobre la corporalidad y el autorretrato, creo una colección o catálogo de imágenes corporales para poder ser proyectadas. Estas imágenes son elaboradas *ex profeso* para la proyección.

La característica principal de dichas imágenes es la autorreferencia, condicionada por la situación de aislamiento, donde la única posibilidad de saberse en sociedad es mediante las redes sociales (Galindo 2020).

Un sujeto anónimo y a la vez encarnado por la investigadora permite crear vínculos visuales entre las imágenes que van sucediéndose dentro del fotoensayo. Para Alsina (2010, p.7), dentro del contexto de la digitalización del mundo:

El cuerpo continua siendo un marco activo. Este cuerpo conectado, expuesto en entornos inmersivo y circulando por las redes es un cuerpo que expande sus horizontes epistemológicos y visuales, así como se abre a nuevas experiencias cognitivas: La puesta en red de un cuerpo vivo plantea una nueva concepción de identidad ubicua, una ausencia que se hace presente, quizás una identidad nómada o una no-identidad que circula como cuerpo sin-órganos tal y como apuntan Deleuze y Guattari.

A medida que iba avanzando la indagación visual, comprobé que cuanto más simplificada y reconocible era la imagen proyectada, más fácil era establecer vínculos entre la proyección y el entorno. Por eso opté por utilizar fragmentos como cara, boca, ojos, manos y todo aquello que corporalmente sea reconocido por el espectador.



Resumen Visual. Autora (2022). *Retrato roto II.* Fotografía independiente

5.1. Elección de localizaciones y experimentación

Cuando se determina que la proyección es el instrumento visual que emplearemos (IPIC), comienza una exploración a través de las diversas estancias que comprende nuestro hogar.

En ese momento las salidas estaban restringidas, así que reconocer de nuevo el hogar y dar cuenta de espacios no observados hasta el momento. La incorporación de la imagen proyectada permitió generar ambientes utópicos.

Esta exploración comienza dentro del hogar, fotografiando los espacios deshabitados, explorando con las imágenes el archivo corporal creado. Para Zaha Hadid (1998, párrafo 1), *las fotografías de arquitectura son formas del retrato, construyen una memoria e identidad paralela, a menudo más duradera, del edificio como organismo vivo (o a veces moribundo) en sí mismo*". Casa y cuerpo coexisten creando metáforas visuales y resonancias entre sí.

Los hallazgos visuales consisten principalmente en vincular cuerpo y espacio: proyectar sobre el espacio fragmentos corporales y sobre el cuerpo lugares u objetos.

A través de la morfología de la casa recordamos las experiencias íntimas ligadas a nuestra manera de habitar. El espacio habitado se asocia a recuerdos sobre nuestra manera de vivir con los demás y sobre nuestra intimidad. Esta perpetuamente integrando nuevos pensamientos, nuevos sueños y forma parte integral de nuestra experiencia vital, según entiende González "La arquitectura se gestó como una prótesis funcional, un remate artificial para nuestra deficiente dotación biológica, esa imagen poética de la vulnerabilidad del primer humano también se traslada la idea de que la arquitectura es una segunda piel, una prolongación del tacto, y de nuestra corporalidad" (González, 2013, p.112).

La casa, por ser un envolvente más de nosotras mismas, puede asimilarse a una nueva piel y transformarse en un cuerpo que habitamos. Representar en imágenes el hogar supone mostrar al exterior nuestra intimidad, exponer nuestra “segunda piel” al mundo.

Los emplazamientos utilizados fueron: la casa y entorno cercano denominado “hogar”, el cortijo y la mina abandonada de San Quintín ubicados ambos en Ciudad Real. Todos estos lugares atienden a espacios con un fuerte componente emocional y un vínculo personal. Las claves visuales más relevantes son:

- La incorporación del fondo como elemento constructivo. Esto implicaba que la construcción de una metaimagen denominada (IPIC), una imagen que coexiste dentro de otra.
- La distorsión de la realidad: cambios de escala, transparencias, deformaciones y contextos evocadores e inesperados.
- El contraste entre el intimismo y la grandiosidad.

El recorrido visual dentro de los espacios, se organiza de dentro hacia afuera, comenzando por la casa en alguna de sus estancias más íntimas como el baño o la habitación, posteriormente por el jardín y el barrio; se continuará por el cortijo y los espacios que forman parte de él, para finalizar en la mina de San Quintín.

Aparece el sentimiento estético de la naturaleza exterior, que se funda en el hechizo de un mundo hundido en la lejanía del tiempo que supone un lugar abandonado, solamente captable desde la distancia de una historia remota. “La decepción ante un presente imperfecto...” (Marzo, 1989, p. 49).

5.2. La investigación visual

Para poder ejemplificar y desarrollar visualmente el instrumento “Imágenes Proyectadas Integradas en Contexto-IPIC”, dividiremos en tres ensayos visuales. Los dos primeros son procedimentales y corresponden al proceso creativo. El último se trata de un fotoensayo narrativo donde se suceden las imágenes definitivas que conforman el proyecto “Embodying the distance”.

1. El traslado de una imagen hasta ser integrada en un contexto, con el ensayo visual I: **Imágenes Integrada**. Donde se muestra visualmente cómo la imagen sufre cambios estructurales y visuales cuando es incorporada a un contexto concreto.
2. La importancia del contexto en los ensayos visuales II y III: **Proyecciones Repetidas**, compuestos por “Estudio de una mano proyectada” y “Proyección in-movil”. Donde se muestra las diferentes pruebas realizadas y exploraciones del contexto.
3. El ensayo visual IV: **Embodying the distance**, donde se aborda la distancia y el aislamiento durante el confinamiento. Este fotoensayo se sucede en varios escenarios, desde el más íntimo que es la casa, hasta el exterior en forma de ruina.

El encierro abre la puerta a una forma de entender el arte en contextos privados como experiencia estética de lo común y lo cotidiano (Dewey, 1934; Smith, 2019-2020).

En este reciente, nuevo y global escenario, aparecen nuevos límites físicos y sensoriales que dan lugar a nuevos modelos socio-cognitivos. Esta situación inesperada se revela como una oportunidad para la indagación desde una mirada más distante, más lenta y, quizás, más reflexiva (Spirn, 2014).

5.2.1. Ensayo visual I. Imagen integrada



Ensayo Visual I. Autora (2022). *Imágenes Integradas.*
Resultado Visual I. Autora. (2022) *Prototipo de proyección de una mano.* Par visual compuesto por dos fotografías de la Autora (2017) *Mano mirando al sol y, abajo* Autora (2020) *Mano sobre barbacoa*





Ensayo Visual I. Autora (2022). *Imágenes Integradas.*
Resultado Visual II. Autora. (2022) *Estudio de la proyección de mi retrato.* Par visual compuesto por dos fotografías de la Autora, (2021) izquierda, *Retrato con pelo húmedo* y, derecha, *Ojo sobre barandilla*





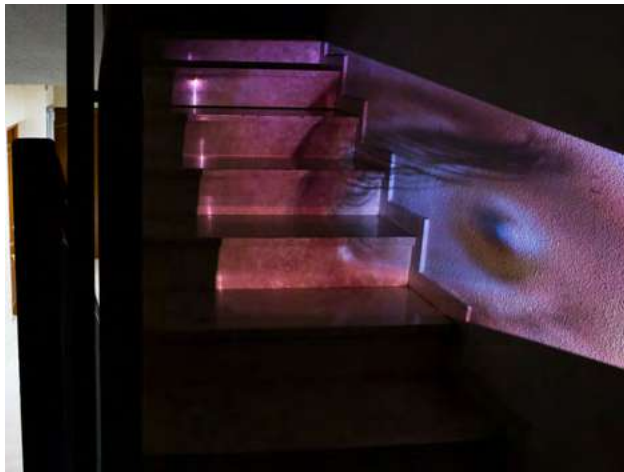
Ensayo Visual I. Autora (2022). *Imágenes Integradas.*
Resultado Visual III. Autora. (2022) *Estudio de la proyección un obliquo.* Par visual compuesto por dos fotografías de la Autora (2021), izquierda, *Ombiligo marcado,* y, derecha, *Abdomen sobre pareda*





Ensayo Visual I. Autora (2022). *Imágenes Integradas.*
Resultado Visual IV. Autora. (2022) *Estudio de la proyección de los pies de Ana.* Par visual compuesto por dos fotografías de la Autora (2021) izquierda, *Pies tatuados* y, derecha, *Reflejo de pies sobre el agua*





Ensayo Visual I. Autora (2022). *Imágenes Integradas.*
Resultado Visual V. Autora. (2022) *Estudio de la proyección del mi ojo mirando.* Par visual compuesto por
dos fotografías de la Autora (2021) izquierda, *Ojo de perfil* y, derecha, *Ojo distorsionado*





Ensayo Visual I. Autora (2022). *Imágenes Integradas.*
Resultado Visual VI. Autora. (2022) *Estudio de la proyección sobre una fuente.* Par visual compuesto por dos fotografías de la Autora (2021) izquierda, *Autorretrato tres cuartos* y, derecha, *Retrato sobre fuente*





Ensayo Visual I. Autora (2022). *Imágenes Integradas.*
Resultado Visual VII. Autora. (2022) *Estudio de la proyección de la boca.* Par visual compuesto por dos fotografías de la Autora (2021) izquierda, *Boca brackets* y, derecha, *Boca enrejada*

5.2.2. Ensayos visuales II/III. Repeticiones

Las siguientes series fotográficas “Estudio de una mano proyectada” y “Proyección in-móvil”, son los resultados visuales de la experimentación de proyectar una misma imagen en distintas superficies, o mantener la imagen proyectada fija y alterar el fondo. Se trata de una exploración de carácter visual, que nos permitió poder controlar posteriormente la técnica. Actúa como ejercicio de memorización y análisis visual.

En **Estudio de una mano**, se experimenta con la deformación que producen los diferentes espacios arquitectónicos y escala de la mano sobre diferentes superficies con diversas dimensiones para poder explorar distintas opciones proyectivas.

En el segundo caso **Proyección In-móvil**, la imagen proyectada se mantiene fija y constante, la variación se produce con la figura que aparece en el fondo que se mueve a modo de serie secuencia.

Estas dos propuestas, abarcan dos de las diferentes exploraciones que las IPIC (Imágenes Proyectadas Integradas en contexto) pueden generar. La exploración visual es por tanto, una consecución de capas de información superpuestas donde se controlan las diferentes variables de, por un lado el fondo y su información visual y, por otro lado la imagen proyectada y, además, la relación visual que constituyen en conjunto.



Ensayo Visual II. Autora (2022). *Estudio de una mano.*
Resumen visual. Autora. (2022) *Estudio de manos proyectadas.* Fotoensayo compuesto por cinco fotografías de la Autora (2021) izquierda, *Mano mirando al sol, arriba, Mano sobre barbacoa y, Mano sobre rejas . Abajo, Mano sobre rejas II y, Mano sobre agua*



Ensayo Visual II. Autora (2022). *Estudio de una mano.*

Resultado Visual. Autora. (2022) *Secuencia Mano I.* Fotoensayo secuenciado compuesto por, izquierda, fotocollage de la Autora (2021) *Mano mirando al sol* y fragmento de, *Mano sobre barbacoa* y, derecha, *Mano sobre barbacoa*





Ensayo Visual II. Autora (2022). *Estudio de una mano.*

Resultado Visual. Autora. (2022) *Secuencia Mano I.* Fotoensayo secuenciado compuesto por, izquierda, fotocollage de la Autora (2021) *Mano mirando al sol y fragmentos de, Mano sobre barbacoa y Mano sobre rejás, y, derecha, Mano sobre rejás*





Ensayo Visual II. Autora (2022). *Estudio de una mano.*

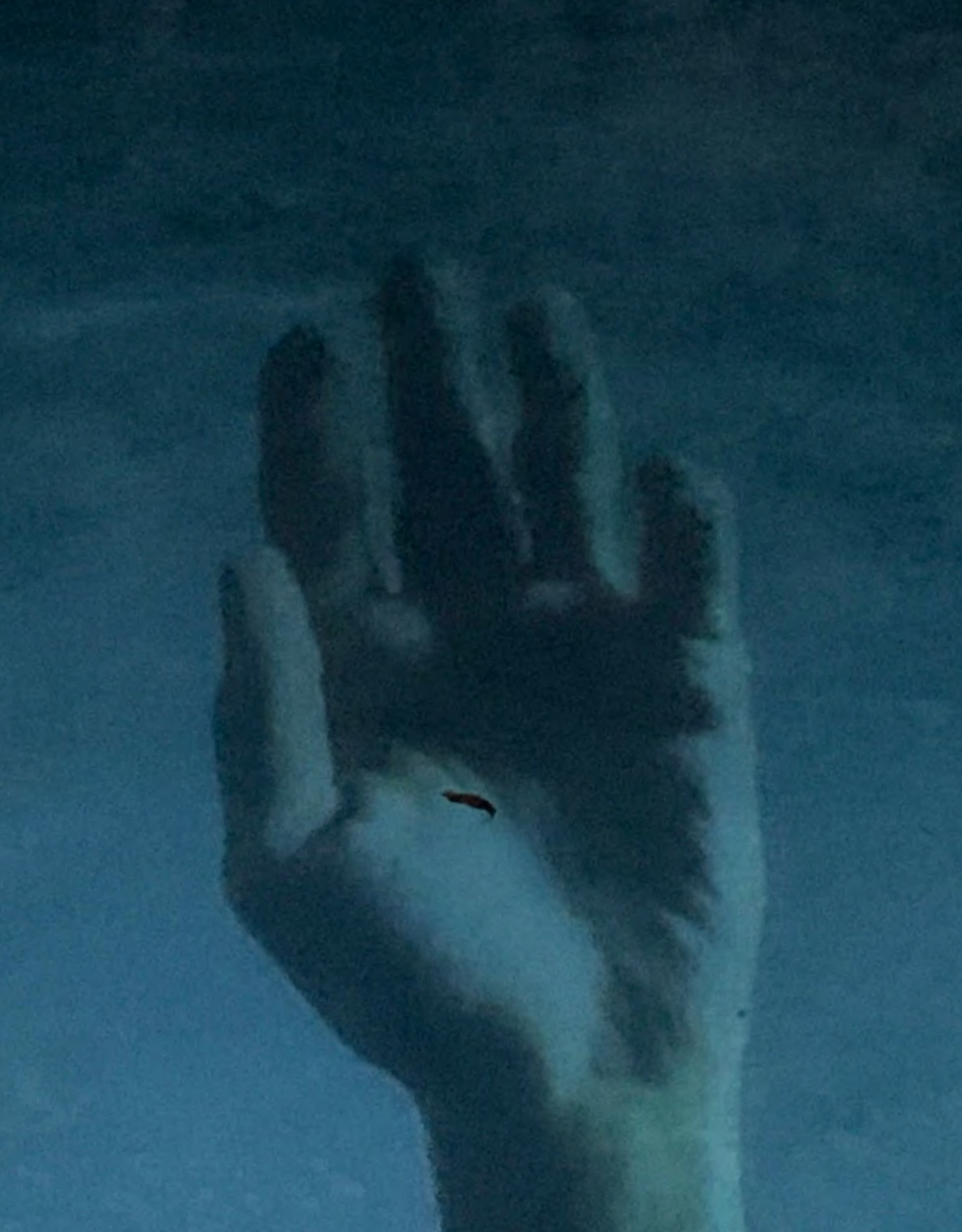
Resultado Visual. Autora. (2022) *Secuencia Mano I.* Fotoensayo secuenciado compuesto por, izquierda, fotocollage de la Autora (2021) *Mano mirando al sol* y fragmentos de, *Mano sobre barbacoa*, *Mano sobre rejas*, y *Mano sobre rejas II*. Y, derecha, *Mano sobre rejas II*





Ensayo Visual II. Autora (2022). *Estudio de una mano.*

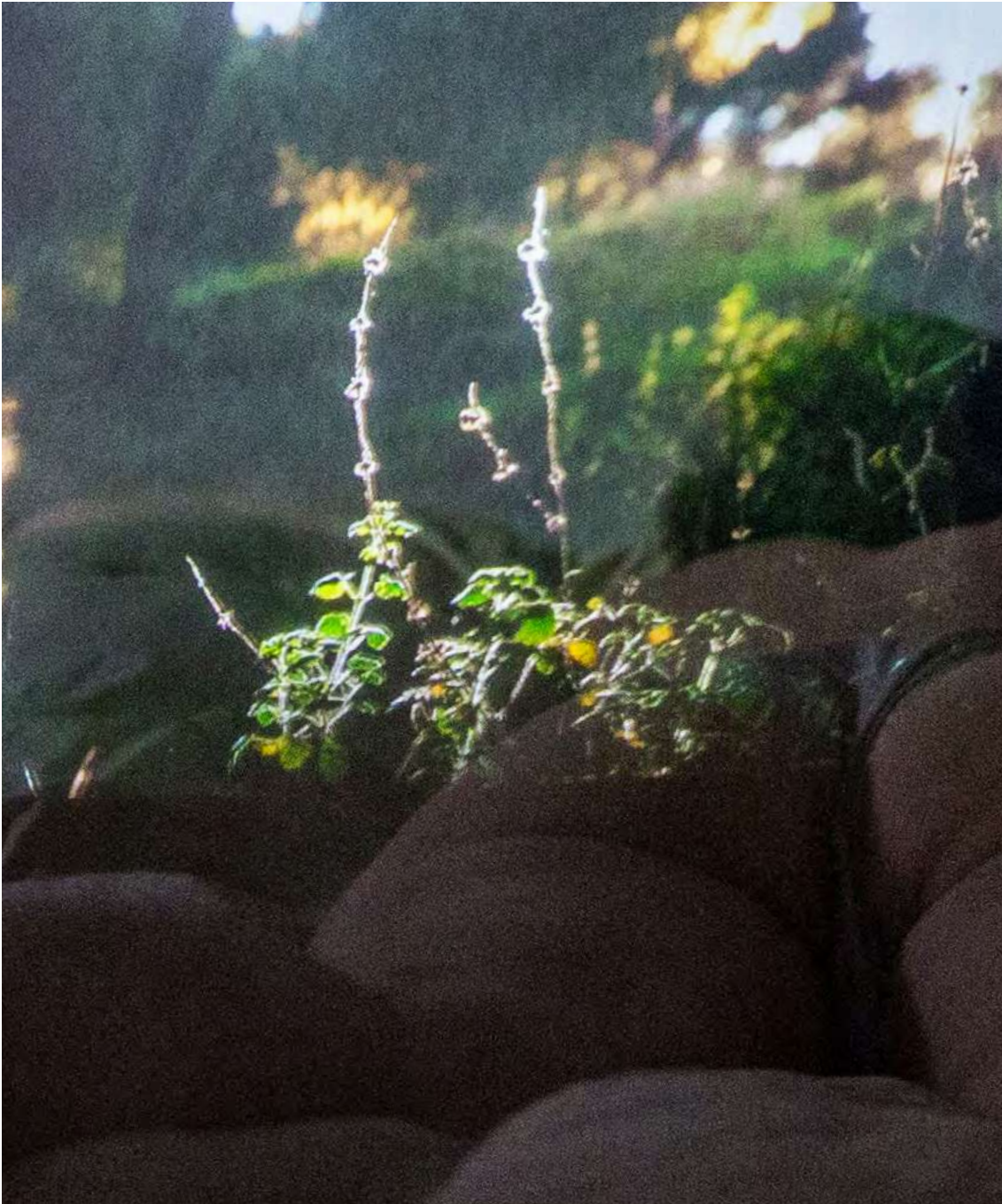
Resultado Visual. Autora. (2022) *Secuencia Mano I.* Fotoensayo secuenciado compuesto por, izquierda, fotocollage de la Autora (2021) *Mano mirando al sol* y fragmentos de, *Mano sobre barbacoa*, *Mano sobre rejas*, *Mano sobre rejas II* y *Mano sobre agua*. Y, derecha, *Mano sobre agua*





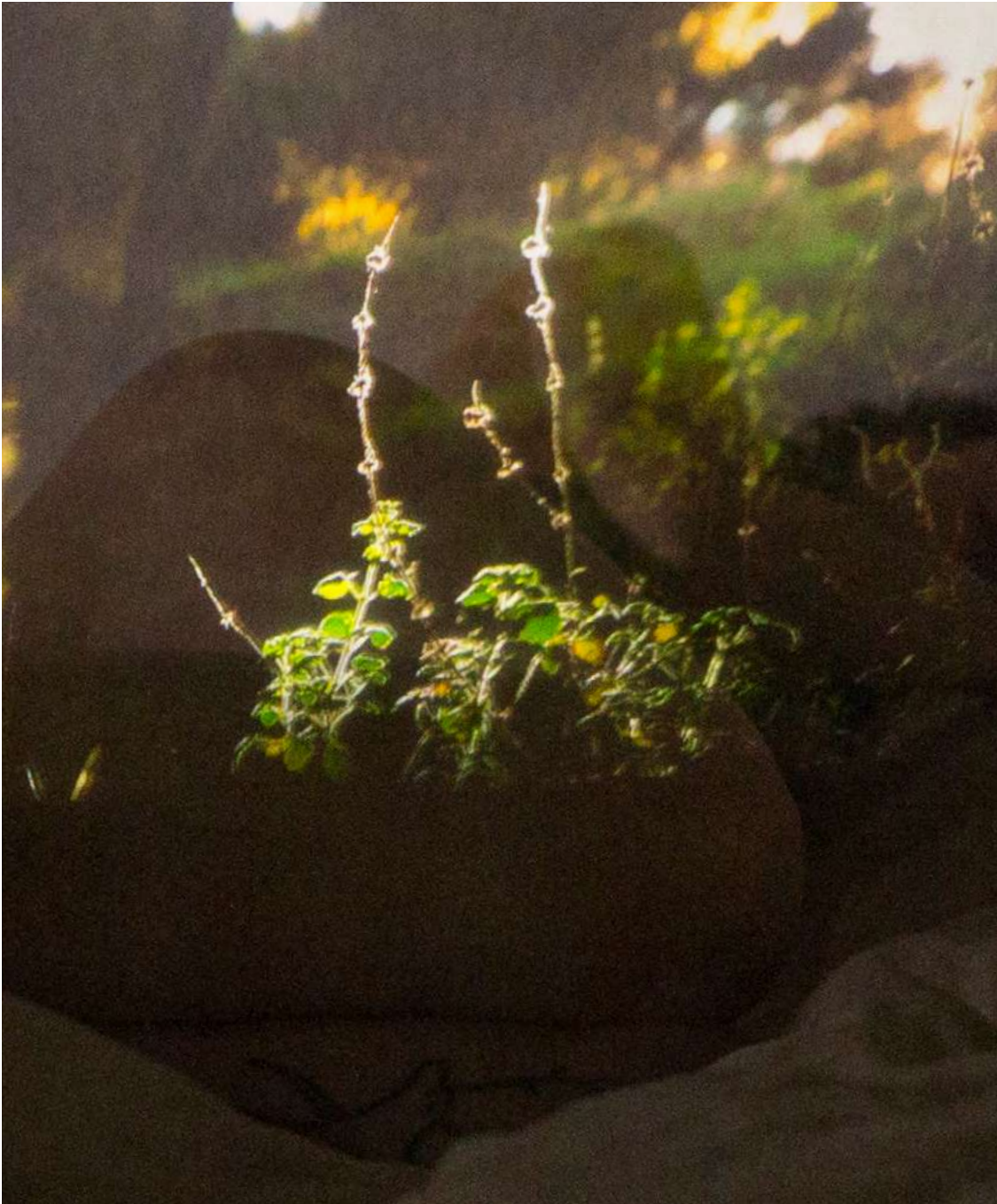


Ensayo Visual III. Autora (2022). *La proyección inmóvil sobre una cama.* Serie secuencia compuesta por nueve fotografías y sus detalles
Resultado visual I. Autora. (2022) *Par visual.* Secuencia brizna sobre cama I y, detalle I



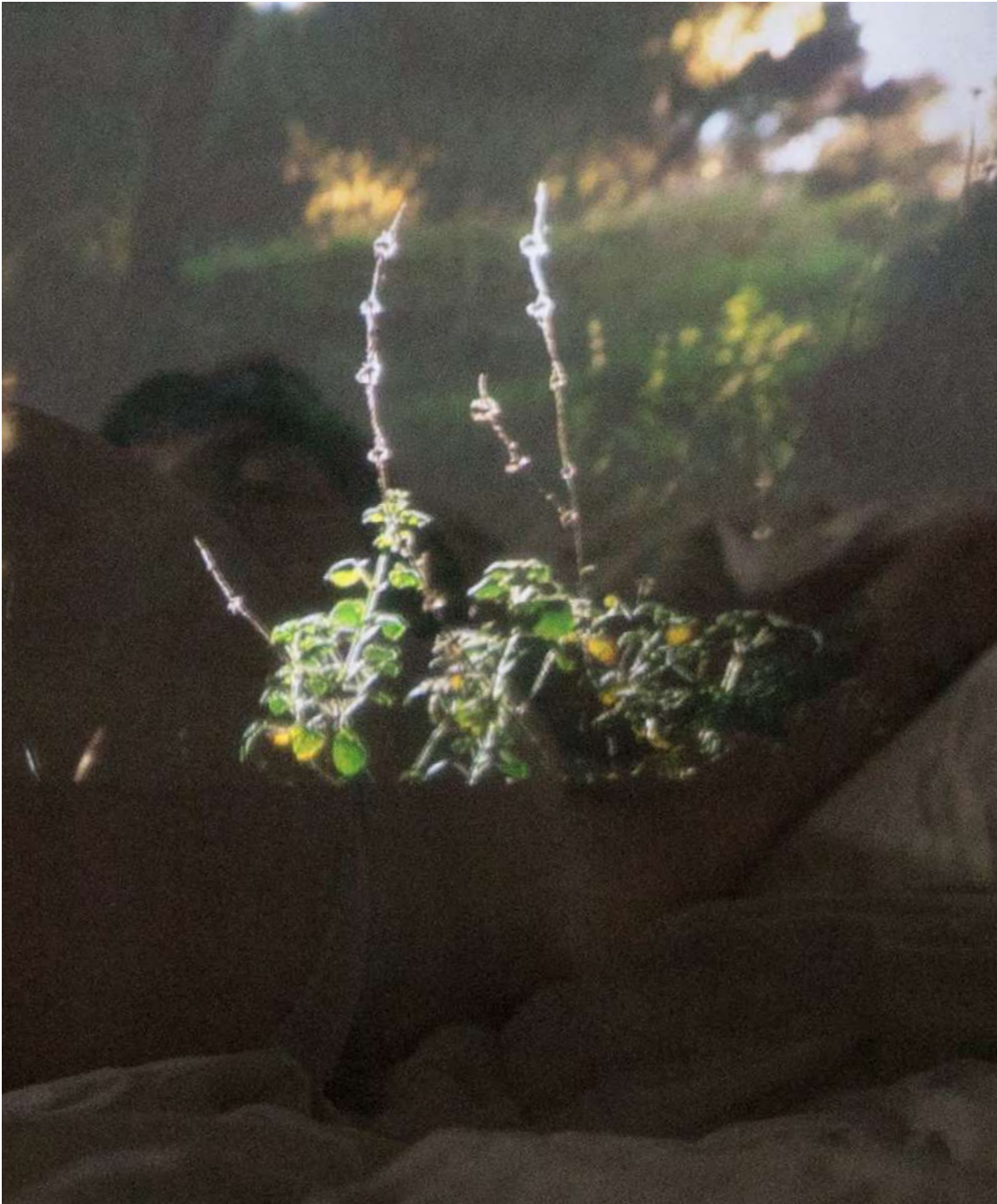


Ensayo Visual III. Autora (2022). *La proyección inmóvil sobre una cama.* Serie secuencia compuesta por nueve fotografías y sus detalles
Resultado visual II. Autora. (2022) *Par visual. Secuencia brizna sobre cama II y, detalle II*



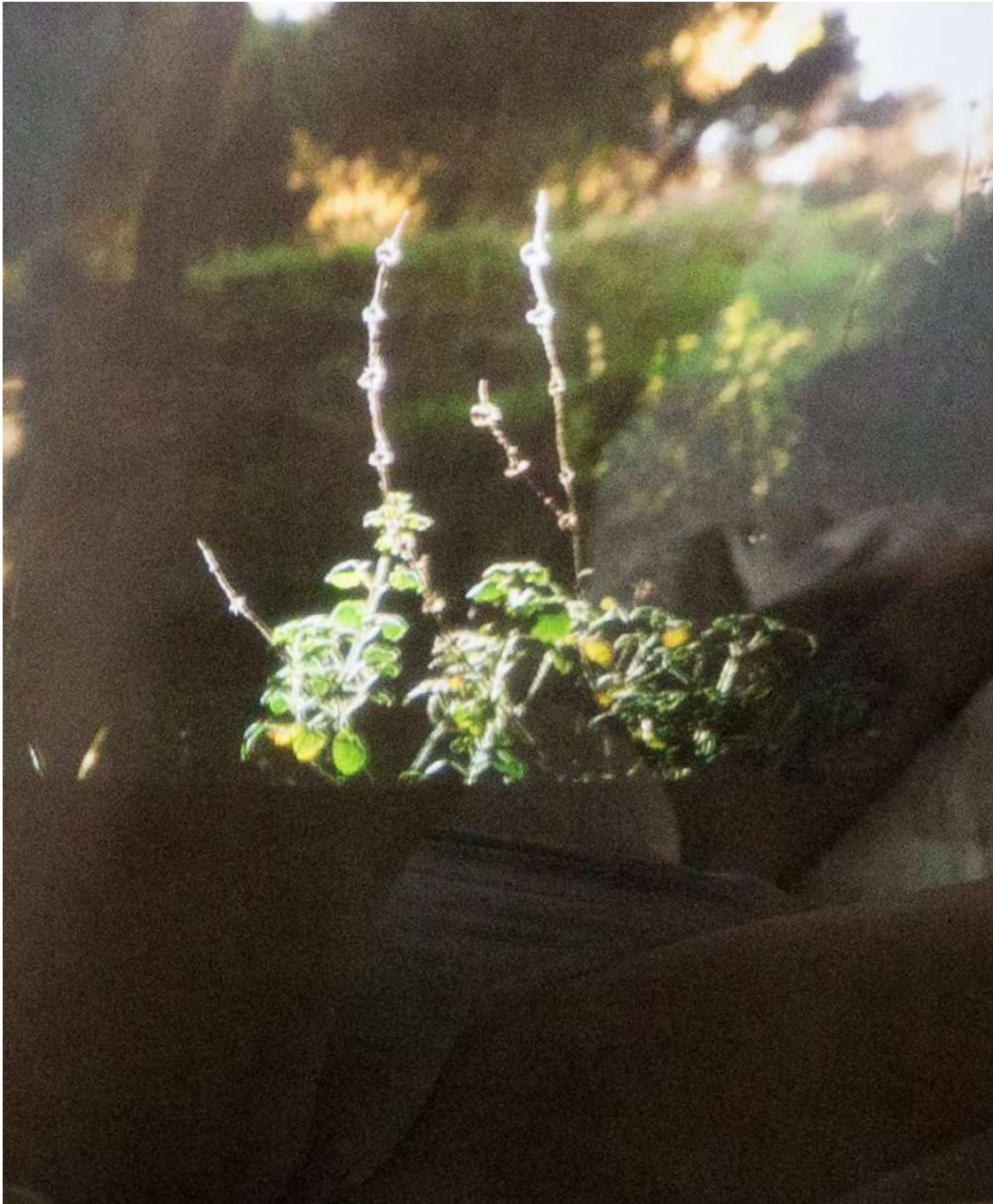


Ensayo Visual III. Autora (2022). *La proyección inmóvil sobre una cama.* Serie secuencia compuesta por nueve fotografías y sus detalles
Resultado visual III. Autora. (2022) *Par visual. Secuencia brizna sobre cama III y, detalle III*



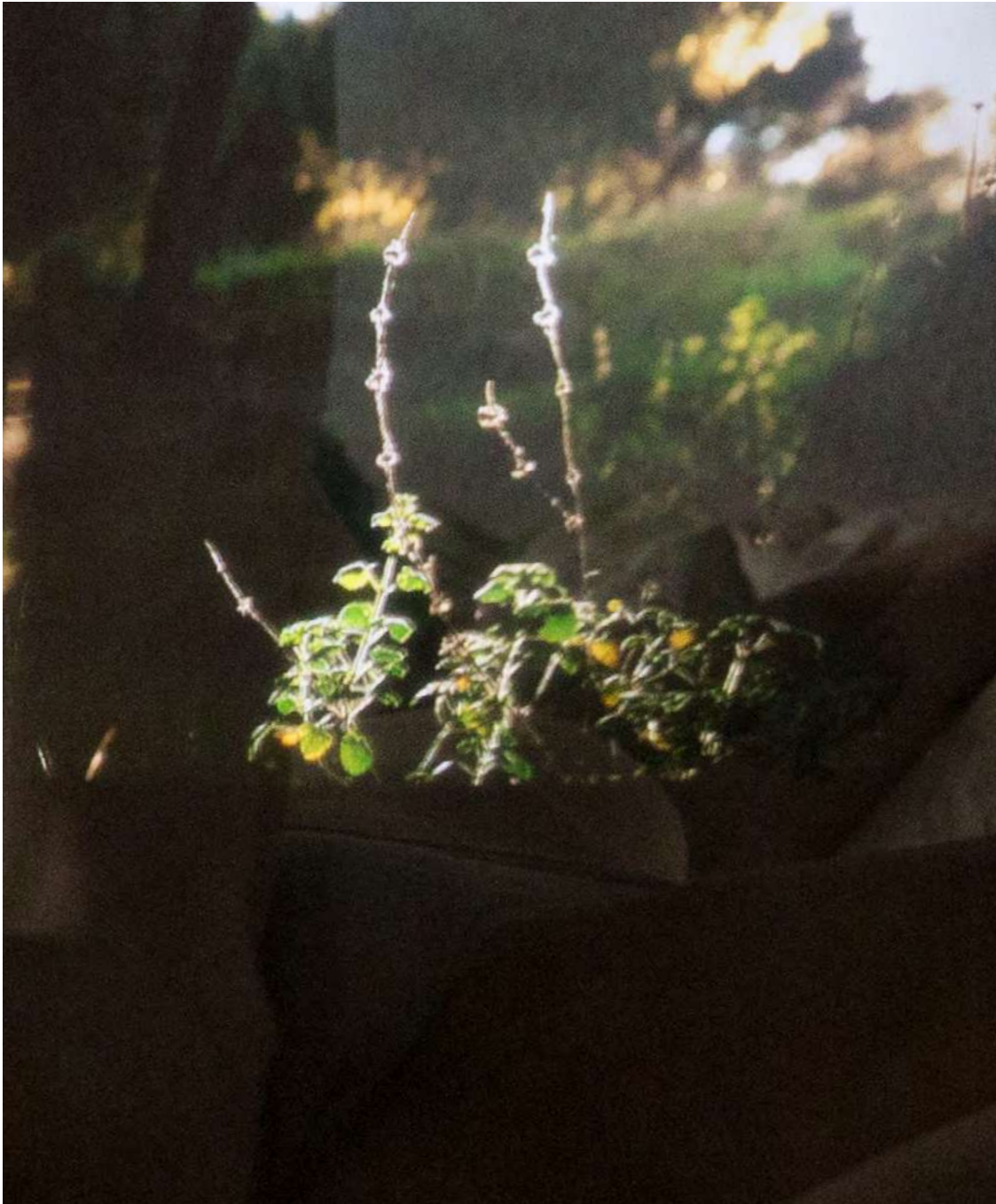


Ensayo Visual III. Autora (2022). *La proyección inmóvil sobre una cama.* Serie secuencia compuesta por nueve fotografías y sus detalles
Resultado visual IV. Autora. (2022) *Par visual. Secuencia brizna sobre cama IV y, detalle IV*



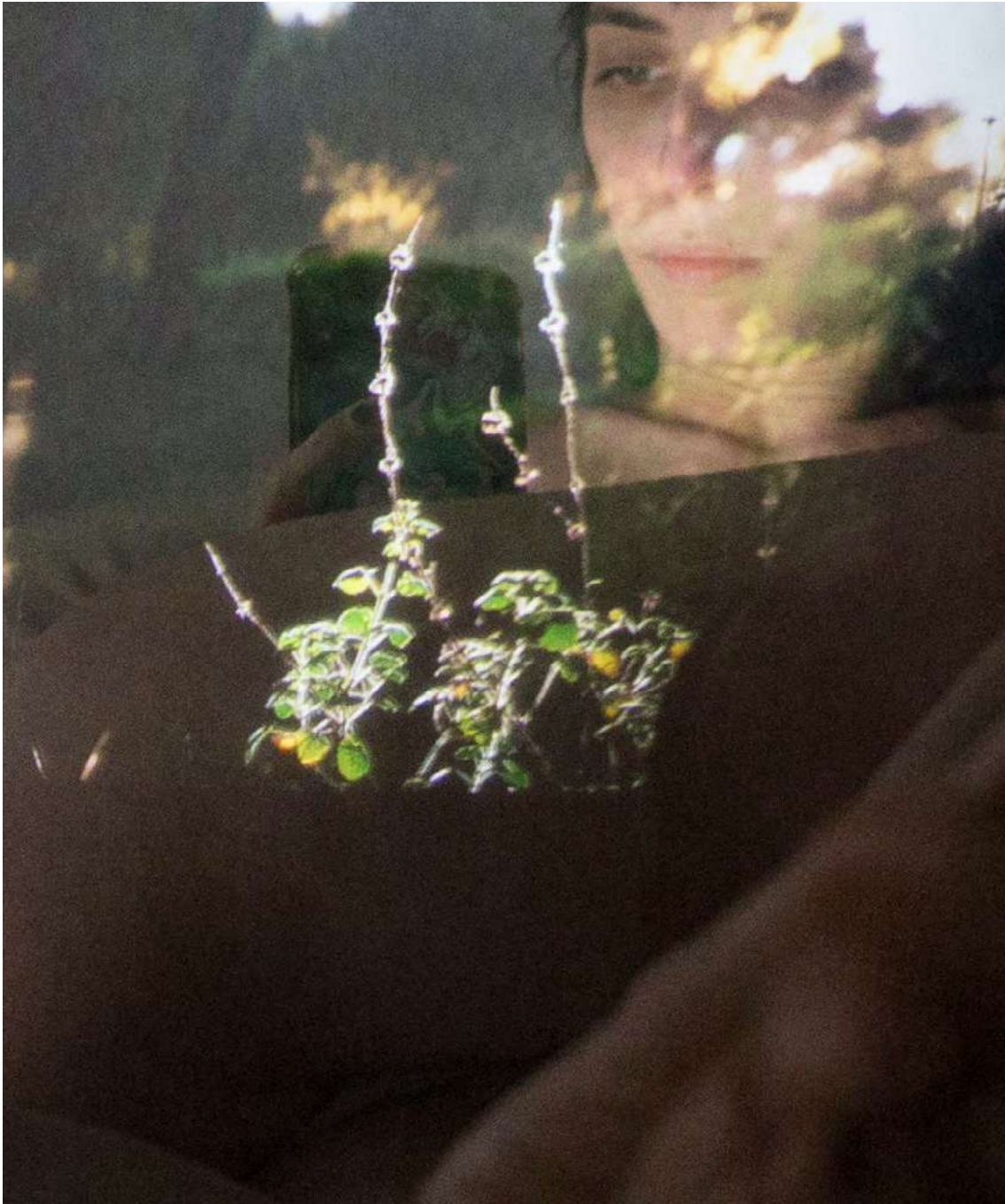


Ensayo Visual III. Autora (2022). *La proyección inmóvil sobre una cama.* Serie secuencia compuesta por nueve fotografías y sus detalles
Resultado visual V. Autora. (2022) *Par visual. Secuencia brizna sobre cama V y, detalle V*



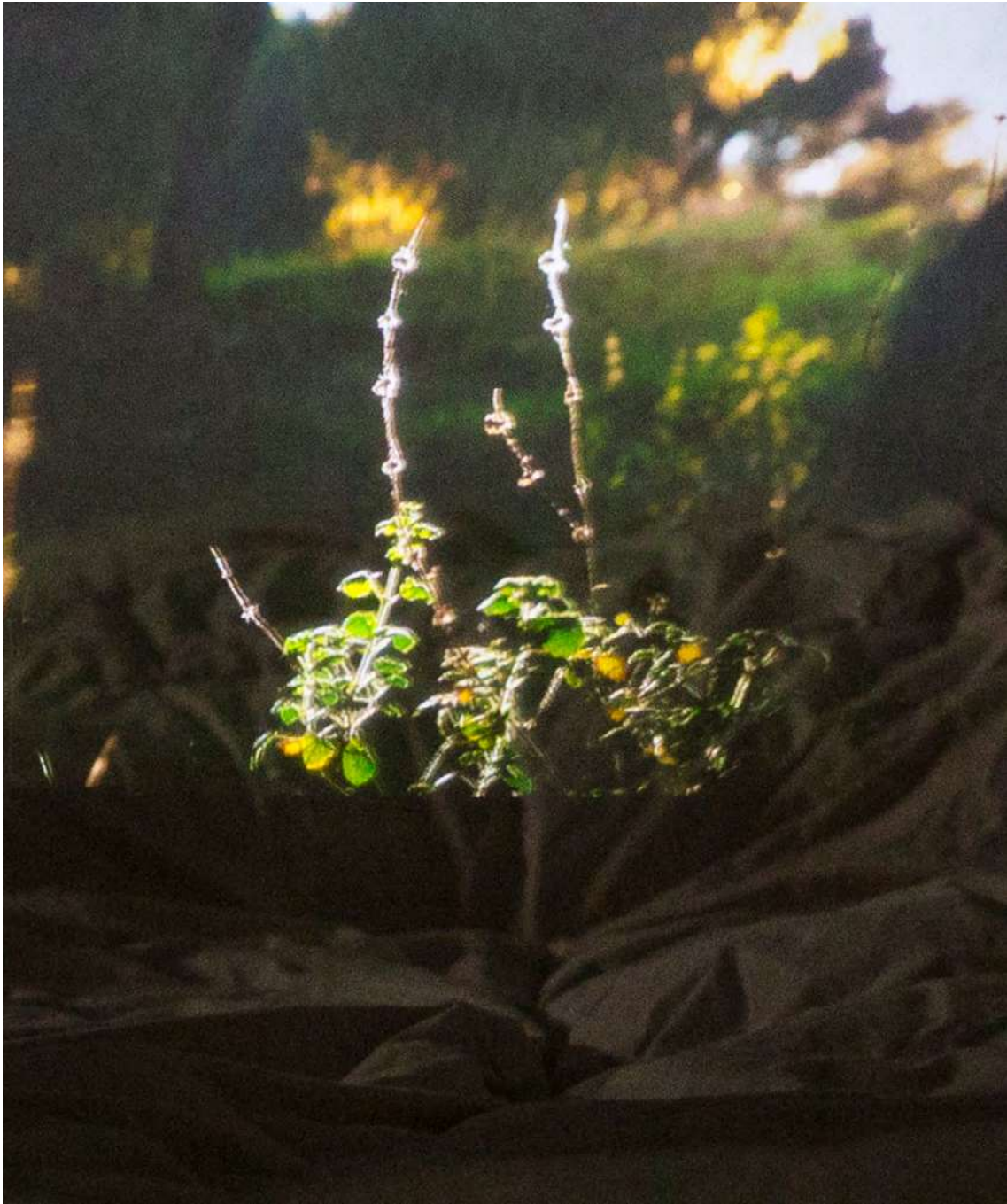


Ensayo Visual III. Autora (2022). *La proyección inmóvil sobre una cama.* Serie secuencia compuesta por nueve fotografías y sus detalles
Resultado visual VI. Autora. (2022) *Par visual. Secuencia brizna sobre cama VI y, detalle VI*





Ensayo Visual III. Autora (2022). *La proyección inmóvil sobre una cama.* Serie secuencia compuesta por nueve fotografías y sus detalles
Resultado visual VII. Autora. (2022) *Par visual. Secuencia brizna sobre cama VII y, detalle VII*





Ensayo Visual III. Autora (2022). *La proyección inmóvil sobre una cama.* Serie secuencia compuesta por nueve fotografías y sus detalles
Resultado visual VIII. Autora. (2022) *Par visual. Secuencia brizna sobre cama VIII y, detalle VIII*





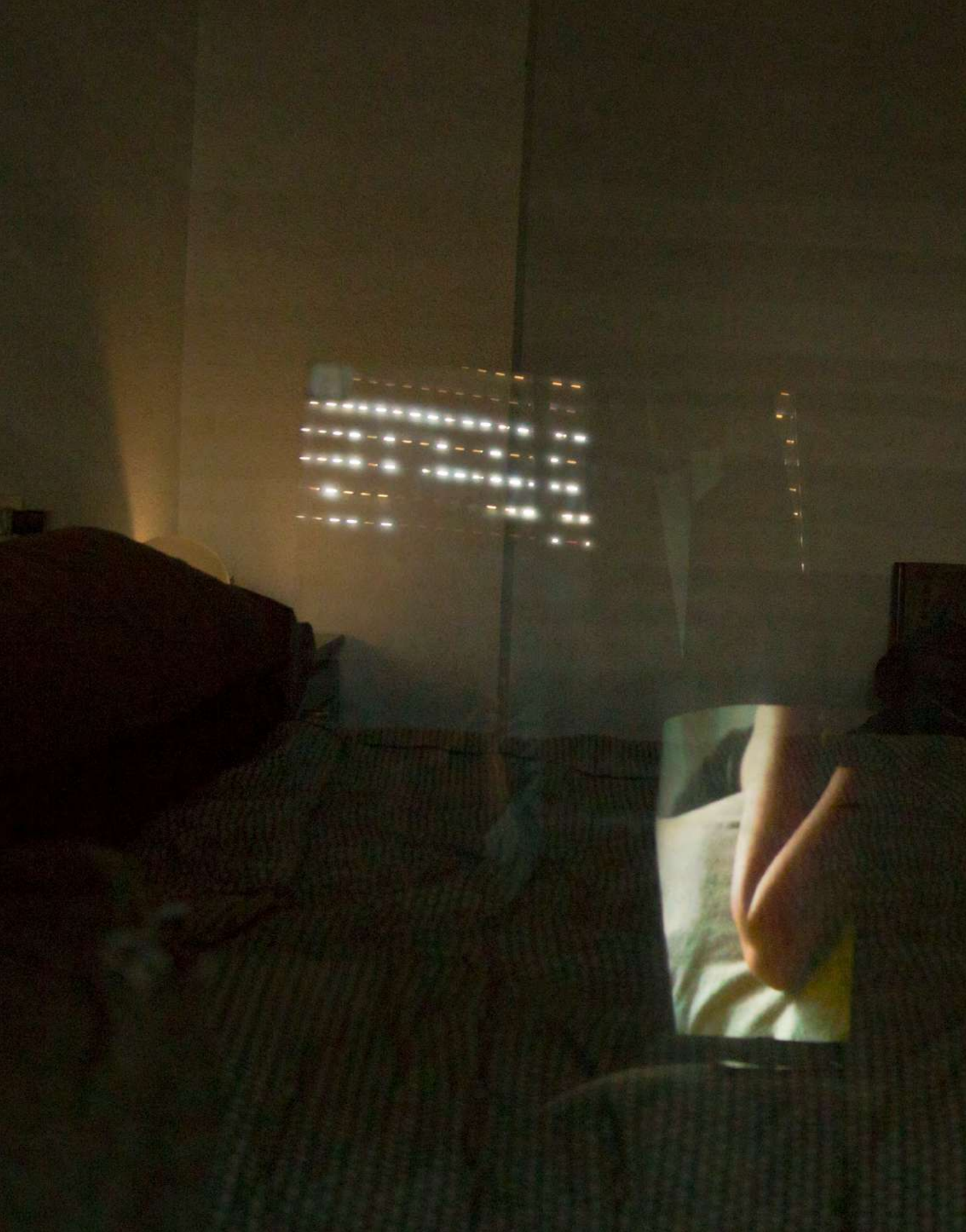
Ensayo Visual III. Autora (2022). *La proyección inmóvil sobre una cama.* Serie secuencia compuesta por nueve fotografías y sus detalles
Resultado visual IX. Autora. (2022) *Par visual. Secuencia brizna sobre cama IX y, detalle IX*

5.2.3. Ensayo visual IV. *Embodying the distance*

El hogar

Ensayo Visual IV. Autora (2022). *Embodying the distance.*

Resultado Visual I. Autora. (2022) *Habitación y reflejo de codo.* Fotografía independiente.



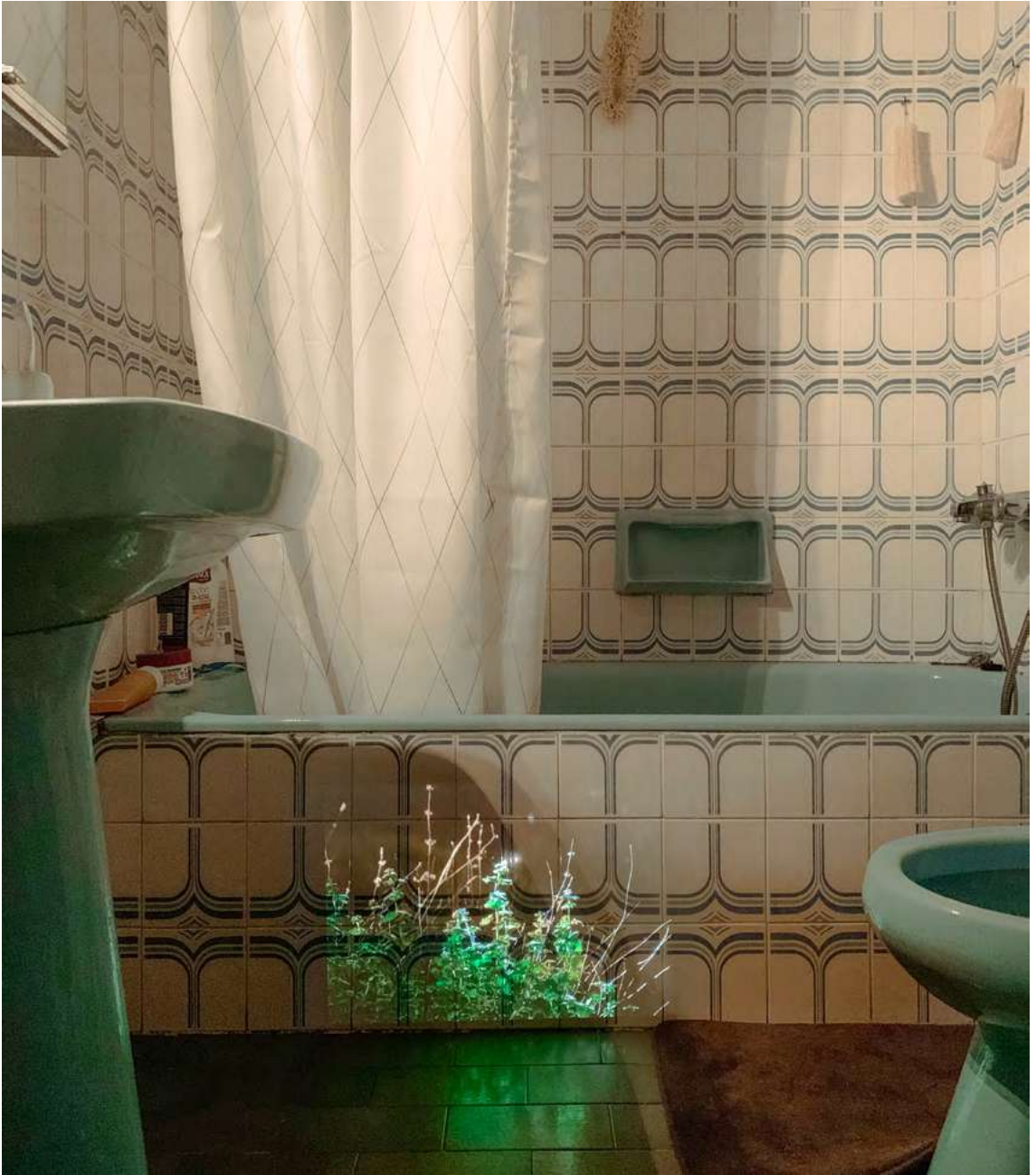




Resultado Visual II. Autora. (2022) *Naturaleza reflejada.* Par visual compuesto por dos fotografías de la Autora (2021) *Reflejo bosque y, derecha, habitación y naturaleza*

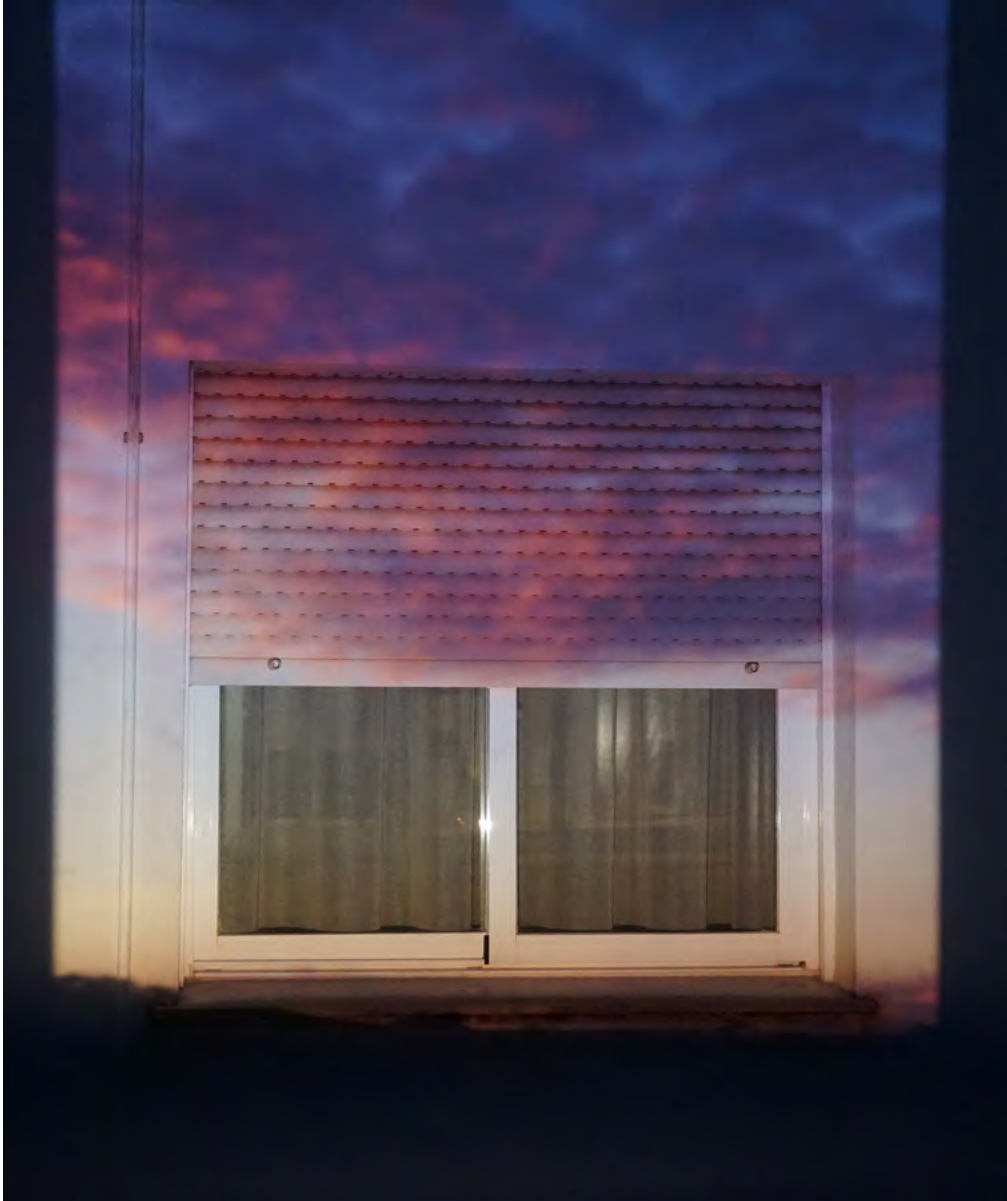
Ensayo Visual IV. Autora (2022). *Embodying the distance.*





Resultado Visual III. Autora. (2022) *Baño turquesa iluminado.* Par visual compuesto por dos fotografías de la Autora (2021) *Pies sobre pies y,* derecha, *Paisaje sobre bañera*

Ensayo Visual IV. Autora (2022). *Emodying the distance.*





Ensayo Visual IV. Autora (2022). *Emodying the distance.*
Resultado Visual IV. Autora y Méndez M. (2022) *Fugas.* Par visual compuesto por izquierda, Méndez M. (2021) *Ventana crepuscular y,* derecha
Autora (2021) *En la mente*





Resultado Visual V. Autora (2022) Retratos sobre ventanas. Tríptico compuesto por tres fotografías de la Autora (2021) de izquierda a derecha, *María bajo balcón, caja de luces, Alicia bajo balcón*

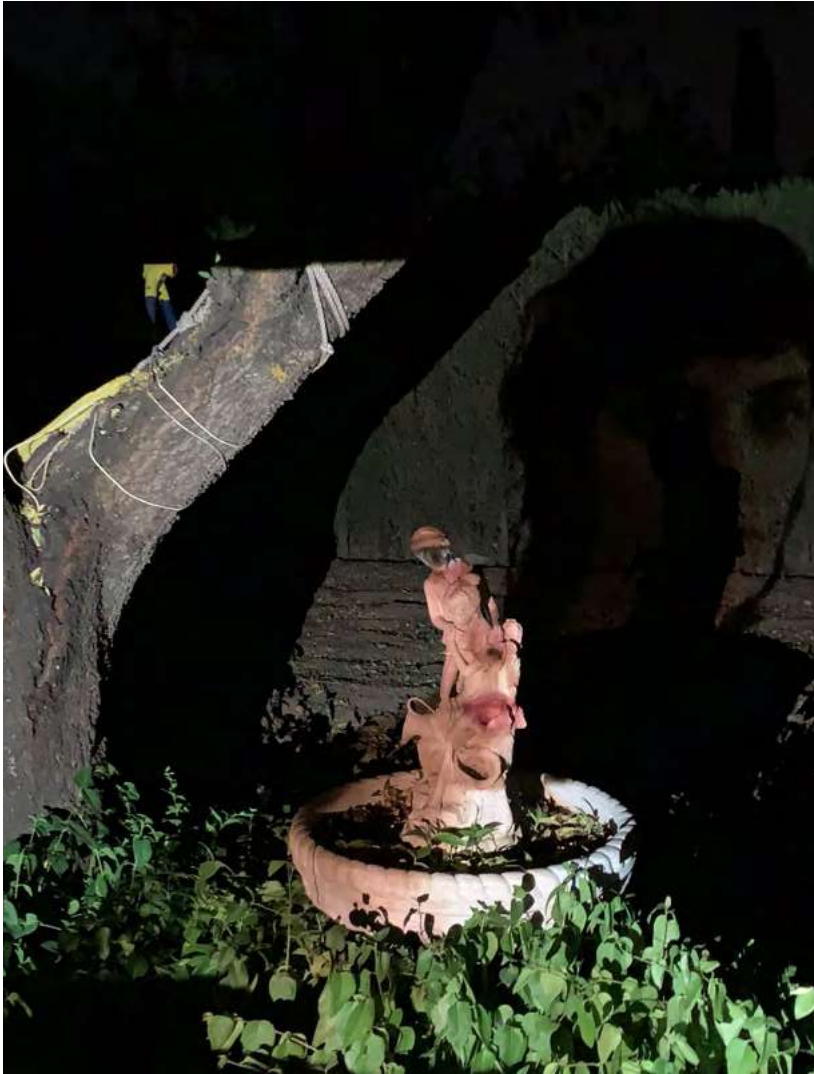
Ensayo Visual IV. Autora (2022), *Emodying the distance.*

El cortijo

Ensayo Visual IV. Autora (2022). *Embodying the distance.*
Resultado Visual VI. Autora. (2022) *Piernas sobre muro.* Fotografía independiente.







Resultado Visual VII. Autora (2022) Retratos sobre ventanas. Par visual compuesto por dos fotografías de la Autora (2021) izquierda, *Tejado a dos aguas*, y, derecha, *Rostro en fuente*





Resultado Visual VIII. Autora (2022) *La casa explorada*. Par visual compuesto por dos fotografías de la Autora (2021) izquierda, *Barriendo el rostro, y, derecha, Cuerpo sobre tendal*





Resultado Visual IX. Autora (2022) *Deformaciones en esquina.* Par visual compuesto por dos fotografías de la Autora (2021) [izquierda, *Rueda iluminadas granate*, y, derecha, *Rostro en esquina*].





Resultado Visual X. Autora (2022) *Retrato floral.* Par visual compuesto por dos fotografías de la Autora (2021) izquierda, *Tallo cuerpo, y, derecha, Sombra floral sobre el rostro*

La ruina

Ensayo Visual IV. Autora (2022). *Embodying the distance.*
Resultado Visual XI. Autora (2022) *En el precipicio.* Fotografía independiente.







Resultado Visual XII. Autora (2022) *Ruinas y desguace.* Par visual compuesto por dos fotografías de la Autora (2021) izquierda, *Cuerpo sobre ruina I*, y, derecha, *Escorzo hundido*





Resultado Visual XIII. Autora (2022) *Estudio de retrato proyectado sobre ruina*. Par visual compuesto por dos fotografías de la Autora (2021) izquierda, *Ruina iluminada* y, derecha, *Retrato sobre ruina*

Ensayo Visual IV. Autora (2022). *Emodying the distance*.

izquierda, *Ruina iluminada* y, derecha, *Retrato sobre ruina*





Resultado Visual XIV. Autora (2022) *Camino y montículos proyectados*. Fotoensayo compuesto por cuatro la Autora (2021) izquierda arriba *Cuerpo Montaña I*, izquierda abajo, Gallego G.(2021) *Camino abandonado I*; derecha arriba, *Cuerpo Montaña II*, y, abajo, Gallego G.(2021) *Camino abandonado II*





Resultado Visual XV. Autora (2022) *Estudio de la proyección de un cuerpo sobre la montaña.* Fotoensayo compuesto por tres fotografías de la Autora (2021) Arriba izquierda, *Espada abatida*; abajo izquierda, *Montículo via láctea*; y derecha, *Retrato sobre montaña*

Ensayo Visual IV. Autora (2022). *Emodying the distance.*





Resultado Visual XVI. Autora (2022) *Estudio ambiental de una proyección*. Fotoensayo compuesto por cuatro fotografías de la Autora (abajo izquierda) y sus fragmentos (arriba izquierda). Por orden de aparición, izquierda: *Montículo Vía Láctea*, *Retrato sobre montaña I*; *Retrato con pelo húmedo II*; *Montículo de día*; y derecha, *Retrato sobre montaña*

Ensayo Visual IV. Autora (2022). *Embodying the distance*.

6. Propuesta educativa. El aula proyectada

Esta acción educativa sobre la imagen proyectada, se lleva a cabo en Tegucigalpa (Honduras). El equipo 'Bombearte 2016' desarrolló sus actividades de educación artística durante el periodo de un mes en las escuelas Santa Teresa, Santa Clara y Virgen de Suyapa, ubicadas en la zona periurbana de Tegucigalpa.

Concretamente, estas propuestas didácticas se llevan a cabo en la escuela Santa Teresa de Jesús, la cual es la de mayor envergadura de las de ACOES (mayor número de edificios, mayor cantidad de alumnado y de profesorado). Las propuestas van dirigidas a alumnado de edades comprendidas entre catorce y dieciocho años.

Durante un mes estuvimos desarrollando actividades con el uso del cuerpo como herramienta de creación artística, en este caso, creando imágenes proyectadas del entorno cotidiano que resultaron inesperadas.

Se generó un ambiente de trabajo en el que los distintos roles -modelo, fotógrafa y directora artística-, iban rotando e intercambiándose entre todas las participantes, ya fuera alumnado o profesorado. Los materiales y equipamiento necesario fueron: un proyector, seis tabletas y dos cámaras profesionales.

El espacio era un aula con una pizarra blanca que nos servía para proyectar, de forma que la imagen proyectada quedara reflejada tanto en el sujeto como en el fondo. Se trabajó con el *rol playing*, en el que el alumnado es agente activo de su propio aprendizaje y se simulan diferentes partes de la escena, que en este caso funcionaba como un set de rodaje.

Como López Cao (2012, p. 40) afirma: "El ejercicio artístico grupal nos reeduca en la humildad, en el proyecto común, en la responsabilidad y más allá, la vivencia y el placer compartido del proceso, el producto y la exhibición del mismo hacia los otros."

Partimos de la idea central de la coexistencia entre fondo y figura, para crear un ambiente innovador y creativo en el grupo. Las imágenes proyectadas, habían sido previamente creadas por el alumnado, y versaban sobre su escuela y el entorno que la rodeaba, no eran sino los paisajes que conforman la identidad visual de su espacio educativo y vital.

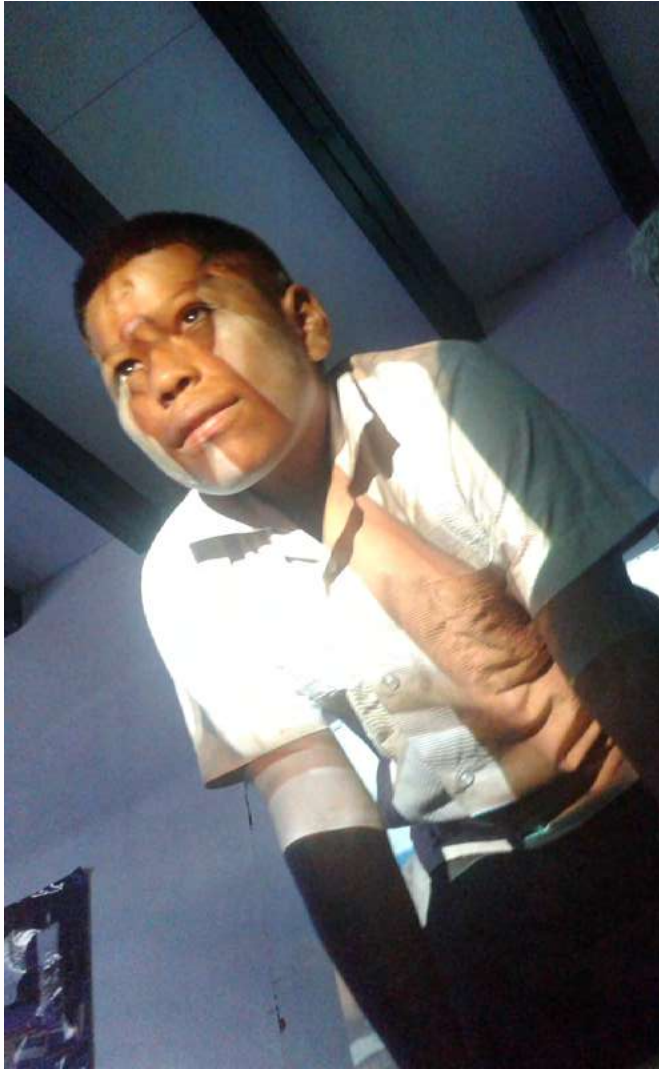
El alumnado experimentó con las imágenes proyectadas tomando importante decisiones estéticas: ¿qué imágenes proyectadas eran las óptimas para ser fotografiadas?, ¿Cuál era la mejor perspectiva después de explorar distintas angulaciones y posiciones?, ¿Cómo debían moverse las y los modelos en relación con el espacio y, sobre todo con la imagen que se les proyectaba en su cuerpo?

En esta propuesta, la labor de la docente es orientar fotográficamente, para que la imagen que el alumnado decide tomar, resulte técnicamente óptima, y la puesta en escena delante del proyector evitase sombras inesperadas.

Tal y como se señala en el pie de imagen, todas las fotografías que forman parte del siguiente fotoensayo fueron realizadas por el alumnado de la escuela Santa Teresa de ACOES, de diferentes tipologías. Los principales intereses del alumnado en sus fotografías son:

- Las texturas.
- La superposición de color luz/color pigmento.
- La superposición de rostros.
- Las imágenes en movimiento y los rastros que recoge la cámara.





Resultado Visual XVII. Autora (2016) *Proceso creativo I.* Tríptico compuesto por tres fotografías del alumnado de St. Teresa (2016) *Aula proyectada I, Aula proyectada II y Aula proyectada III*

Ensayo Visual V. Autora (2022). *El aula proyectada.*





Ensayo Visual V. Autora (2022). *El aula proyectada.*
Resultado Visual XVII. Autora (2016) *Proceso creativo II.* Par visual compuesto por dos fotografías del alumnado de St. Teresa (2016) *Aula proyectada IV y, Aula proyectada V*





Ensayo Visual V, Autora (2022), *El aula proyectada*.
Resultado Visual XVIII. Autora (2016) *Detalles proyección*. Par visual compuesto por dos fotografías del alumnado de St. Teresa (2016) *Retrato proyectado I y, Retrato proyectado II*





Resultado Visual XIX. Autora (2016) *Detalles proyección II.* Par visual compuesto por dos fotografías del alumnado de St. Teresa (2016) *Retrato-proyectado III* y *Retrato proyectado IV*

Ensayo Visual V. Autora (2022). *El aula proyectada.*



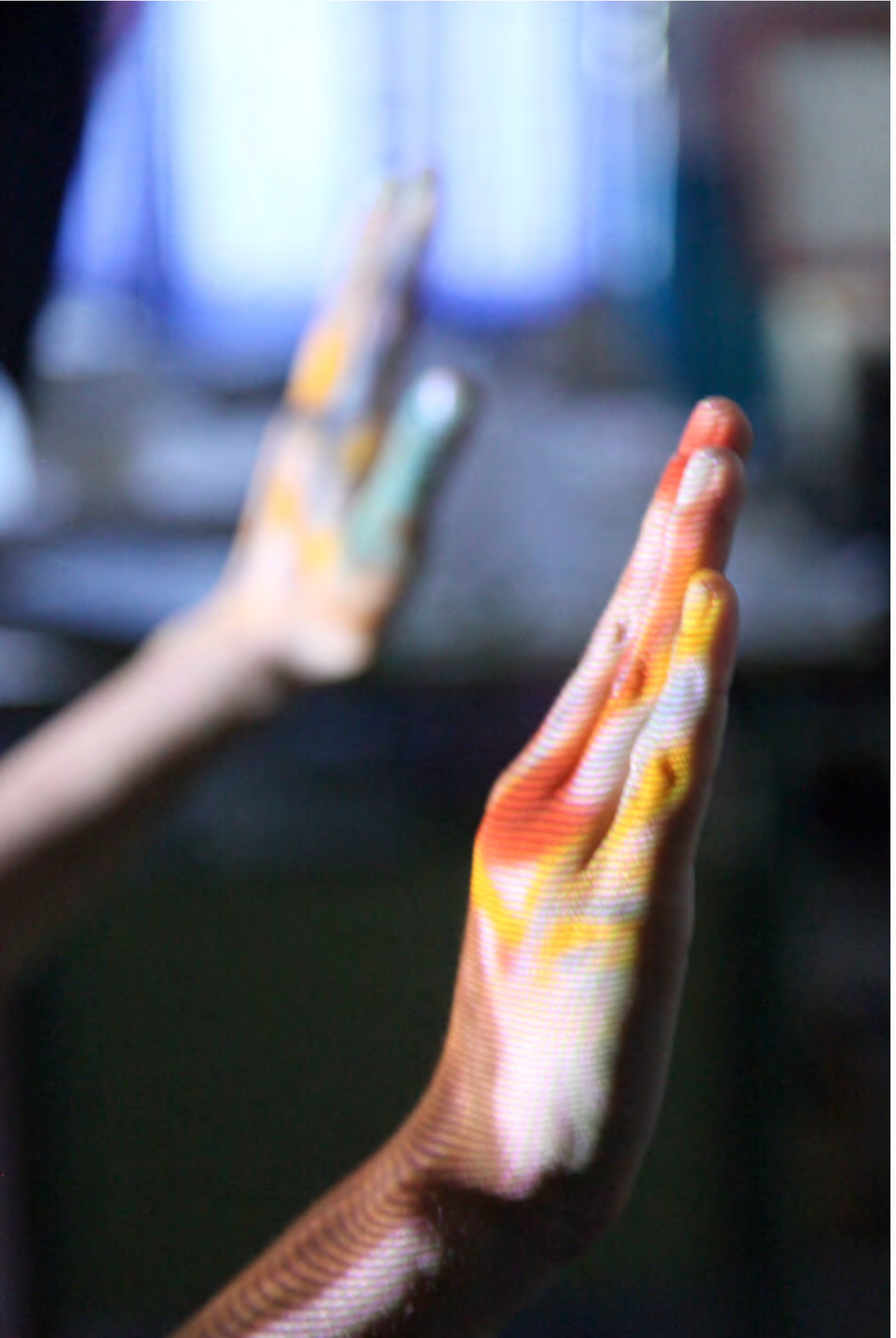


Ensayo Visual V, Autora (2022), *El aula proyectada*.
Resultado Visual XX, Autora (2016) *Detalles proyección III*, Par visual compuesto por dos fotografías del alumnado de St. Teresa (2016) *Retrato proyectado V* y *Retrato proyectado VI*





Resultado Visual XXI. Autora (2016) Proyección en movimiento. Par visual compuesto por dos fotografías del alumnado de St. Teresa (2016) Proyección en movimiento I y, Proyección en movimiento II





Ensayo Visual V. Autora (2022). *El aula proyectada.*
Resultado Visual XXII. Autora (2016). *Detalles proyección IV.* Par visual compuesto por dos fotografías del alumnado de St. Teresa (2016). *Detalle Proyección I y, Detalle proyección II*





Resultado Visual XXIII. Autora (2016) Detalles proyección V. Par visual compuesto por dos fotografías del alumnado de St. Teresa (2016) Detalle Proyección III y, Detalle proyección IV





Resultado Visual XXIII. Autora (2016) *Proyección en espaldas.* Par visual compuesto por dos fotografías del alumnado de St. Teresa (2016) *Proyección sobre espalda I* y *Proyección sobre espalda II.* *Ensayo Visual V.* Autora (2022). *El aula proyectada.*

7. Conclusiones

El uso de las Imágenes Proyectadas Integradas en Contextos (IPIC), nos ha permitido crear imágenes polisémicas, para construir una realidad integrada por una imagen que alude al pasado (la imagen que se proyecta), que se ve alterada por un acto fotográfico que sucede en el presente (las fotografías que se toman). Surge así la interacción entre la imagen proyectada y el alumnado sobre las que se proyectan.

Es en ese *moment précis*¹ alterado [término acuñado por Cartier-Bressons que se ha traducido al español por 'instante decisivo']; que se ve potenciado por un *atrezzo* en forma de imágenes previamente preparadas, y una situación en frente de la cámara inesperada, donde la luz que emana el proyector nos provee de pinceladas compositivas en un entorno que también es fugaz, que respira y se mueve o por el que acontecen cambios climatológicos o anímicos. A fin de cuentas, una suerte de preparativos y casualidades.

Las imágenes que se crean, unas veces son contradictorias, otras armónicas, pero que, en general, apelan a una dualidad coexistente. En palabras de P. Ricoeur una "metáfora viva", palpable en una única imagen.

En los últimos años, las relaciones interpersonales y sociales se han virtualizado cada vez más a través de los omnipresentes dispositivos digitales.

La pantalla de nuestro teléfono móvil es un apéndice corporal, extraordinariamente versátil, pero al fin y al cabo un objeto que sostenemos en nuestras manos. Sin embargo, proyectar nuestro cuerpo en diferentes lugares nos posiciona en un desdoblamiento virtual.

Término asociado habitualmente a las imágenes de momentos únicos y evanescentes de Cartier Bresson por ser imágenes significativas. En fotografía, este momento decisivo comprende dos elementos: por un lado, un contenido significativo, debe dar testimonio de la condición humana; y, por otro, debe adecuarse a una composición rigurosa. KAIROS, THE DECISIVE MOMENT Maria Gilabert Torral Universitat de València (España)



Conclusión visual. Autora (2022) *La mirada proyectada*. Par visual compuesto por dos fotografías, izquierda Autora (2021) *Ojo sobre montícula; y*, derecha, Alumnado St. Teresa (2016) *Proceso creativo III*

7 /

El cuerpo conectado

Hallazgos visuales colaborativos entre el alumnado y las docentes



Índice del capítulo

1. Introducción
2. Contexto
3. Objetivos
4. Alumnado
5. Propuesta Educativa. Las A.A.C.C.
 - 5.1. Esquema metodológico
 - 5.2. Series muestra
 - 5.3. Trípticos
6. Imágenes del alumnado en el entorno de las docentes
 - 6.1. Ensayo Visual. Espacios conectados
 - 6.2. Videoensayo. Espacios cruzados
7. Conclusiones

Esta investigación educativa pone en relación tres conceptos fundamentales: el cuerpo, la casa y la huella del cuerpo en el espacio habitado.

A través de los resultados fotográficos del alumnado -durante el período de confinamiento-, y basándose en piezas artísticas dadas, planteamos como objetivo construir un nuevo discurso visual. Recuperamos estas experiencias individuales y las situamos los propios cuerpos y hogares de las docentes. Para ello, utilizamos el instrumento de la proyección, generando un flujo creativo visual, que parte del referente y acaba en nuestra piel.

El capítulo está compuesto por tres propuestas:

1. **Ensayo visual I.** Resultados de alumnado presentado en formato de series muestra y trípticos.
2. **Ensayo visual II.** Proyecciones de las imágenes del alumnado sobre el hogar de las docentes.
3. **Vídeoensayo Espacios cruzados**, donde se presenta un ensayo visual en formato de vídeo que muestran situaciones mínimas cotidianas -como la ropa tendida o un grifo abierto-, sobre las que se proyectan las imágenes del alumnado, que se mantienen inalterables.



Resumen Visual

Resumen Visual. Genet R. Y Autora (2020) *Comida sobre mascarilla*. Par visual compuesto por fotografía del Alumnado UGR (2020) *Perspectiva Casa 43* (izquierda) y Genet R. Y Autora (2020) *reflejo en rostro II*. Proyección Integrada con referencia visual directa de Alumnado UGR (2020) [*Perspectiva Casa 43*]

1. Introducción

La pandemia, y el consiguiente confinamiento provocado por el virus Covid-19, me provocó una inquietud como investigadora y docente sobre las experiencias de aprendizaje. En la nueva situación no era posible acceder a los centros educativos.

En ese momento, la profesora Rafaèle Genet y yo nos encontrábamos desarrollando una serie de propuestas para el aula sobre las relaciones visuales cuerpo-casa. ¿Cómo podíamos, trabajando desde casa, seguir desarrollando propuestas atractivas para el alumnado? El confinamiento nos cambió la manera de aprender-enseñar.

Esta propuesta presenta los resultados visuales, que vinculan cuerpo y espacio arquitectónico, utilizando la fotografía y la imagen proyectada como instrumentos principales.

Partimos de tres de ejercicios fotográficos, pensados para el alumnado, donde utilizamos referentes artísticos contemporáneos, que sirven como punto de partida para la creación de imágenes de sus propios cuerpos y de sus hogares. Esto contribuyó a la construcción de la identidad visual del estudiante fuera del aula. Este territorio, el espacio personal de uno de los alumnos y alumnas, normalmente es ajeno y no forma parte de la actividad docente.

Las imágenes creadas por el alumnado se analizaron empleando diferentes instrumentos de investigación basados en las artes, como la serie muestra y el fotoensayo, para construir una interpretación visual conjunta de los resultados.

Posteriormente, desde una perspectiva A/r/tográfica, estas imágenes creadas por el alumnado, se trasladaron al espacio privado e íntimo de las docentes, utilizando la proyección sobre nuestros propios cuerpos y hogares; creando así un discurso visual cíclico, donde la enseñanza-aprendizaje es bidireccional, las docentes construyen, crean, aprende e interpreta en base al aprendizaje visual del alumnado. Se vislumbran así nuevos espacios educativos no formales que existen más allá del aula. El resultado final es una videocreación y un ensayo visual; ambos con una estética común.



Resumen Visual II. Autora (2020) *Proyección de plegados*. Par visual compuesto por dos fotografías, arriba Genet R. Y Autora. (2020) *Proyección de mano sobre habitación I*. Proyección Integrada con referencia visual directa de Alumnado UGR (2020)[*Perspectiva cuerpo 29*]; Y abajo, Alumnado UGR (2020) *Perspectiva cuerpo 29*.

El objetivo de esta propuesta es la creación de metaimágenes proyectadas que hemos denominado **'Imágenes Proyectadas Integradas en Contexto' (IPIC)**.

Las Imágenes **Proyectadas Integradas en Contexto** son un instrumento creativo que, en este caso particular, usa los resultados visuales del alumnado para llegar a una conclusión visual conjunta entre alumnado y profesora/investigadora/artista.

La inclusión de imágenes del alumnado sobre el entorno propio crea un resultado polisémico. Espacios fragmentados (los de las habitaciones del alumnado y del profesorado) y cuerpos así mismo fragmentados (los del alumnado y los de las dos profesoras) se fusionan en un mismo plano.

La imagen proyectada y el video-ensayo, estos dos instrumentos metodológicos, narran las rutinas comunes entre los agentes educativos al permear la barrera infranqueable de lo íntimo. En estas imágenes se diluyen los límites entre contexto y proyección.

2. Contexto

La circunstancia de confinamiento y el trabajo en línea, transformaron la vida cotidiana y educativa de la mayoría de nosotras.

Tuvimos que pasar más tiempo en nuestra casa del que solemos acostumbrar. El hogar, surgió como un nuevo lugar, ocupar más tiempo en él provocó experiencias dispares, desde percibirlo como un refugio hasta un espacio encerrado en sí mismo, una pequeña jaula de la cual no podíamos escapar. Las diferentes situaciones sociales y mentales de cada persona se manifestaron sobre la casa y sobre nosotras mismas, dejando en evidencia las grietas de nuestros propios hogares.

La única mirada hacia la vida social se manifestó a través de las redes sociales. Las pantallas sirvieron de ventana al exterior.

Para Zafra: "En el cuarto propio, la ventana por excelencia es la pantalla. Cuando nos conectamos a Internet, nuestro pequeño cuarto oscila entre la doble dimensión de ser un espacio y de ser un lugar" (Zafra, 2010, p. 41).

Nuestra escapatoria visual es la ventana virtual. Por ello, resultó interesante retornar la mirada hacia dentro de nuestras casas, para convertir lo cotidiano en excepcional y lo íntimo en un terreno de exploración.

En este proceso visual, dimos cuenta de que ni el hogar ni el cuerpo son simbólicamente inmutables aunque tengan sus propios arquetipos visuales. Entendemos el concepto arquetipo como una manera de estructurar imágenes que sobrepasa las concreciones individuales, biográficas, regionales y sociales, de la formación de imágenes. (Durand, 1968, p. 72).

Se erige así un proceso de descentralización de contenidos simbólicos, el desbordamiento de resultados visuales que nos llegó en forma de imágenes 'jpg' nos implicó en la creación de un imaginario nuevo sobre la casa y el cuerpo de nuestras alumnas.

El término 'casa'. El referente no será la casa que conocemos, "sino todas las casas existentes; por lo tanto, es una entidad abstracta que representa una convención cultural" (Eco, 2018, p. 111).

La casa se convirtió en una nueva piel. Como Bachelard (1957, p. 59) advierte en *La poética del espacio*, el hogar desde un punto de vista antropomorfo, es parte de nosotras. "Así, frente a la hostilidad, frente a las formas animales de la tempestad y del huracán, los valores de protección y de resistencia de la casa se trasponen en valores humanos. La casa adquiere las energías físicas y morales de un cuerpo humano."

Por otro lado, nuestro cuerpo mutó en la medida en la que no teníamos que socializar hacia fuera. Se creó una proximidad distinta, mediada por las redes sociales, creando ficciones de una misma. Según (Lizarraga, 2015, p.1). "El cuerpo está en continuo intercambio con el entorno y ya no es un órgano fronterizo y se convierte en una metáfora arquitectónica interesante, si concebimos el edificio como un ente orgánico en el que se desarrollan tanto los procesos externos como internos."

3. Objetivos

OI 1. Construir un discurso visual, basado en las experiencias individuales del alumnado y situándolos en nuestros propios cuerpos y nuestros propios hogares mediante el uso de la Proyección Integrada (IPIC)

OD 1. Generar imágenes inspiradas en referentes artísticos, creando resultados visuales estéticos durante el periodo de confinamiento.

OD2. Crear imágenes partiendo del entorno y la individualidad que permita convertir lo habitual en extraordinario gracias a la observación.

4. Alumnado

Esta propuesta tuvo lugar en el contexto educativo del Grado de Educación Social de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada. El alumnado utilizó su entorno habitado y su propio cuerpo durante el curso académico 2019/2020.

Las actividades se corresponden con la propuesta educativa planteada por la profesora Rafaèle Genet denominada **Acciones Artísticas durante el Confinamiento en Casa** (AACC), enmarcado dentro de la asignatura 'Construcción cultural y colaboración social'.

El proyecto educativo proponía un conjunto de actividades donde el alumnado indaga entre otras cuestiones, el cuerpo como un lugar y la vivienda como un organismo vivo. En este aspecto, el cuerpo y el hogar habitado se presentaban de una manera inusual debido al estado de confinamiento.

López Cao (2015), afirma que el arte nos abre los ojos sobre nuestra realidad y nos señala la existencia de vidas más vivibles, nos permite imaginar futuros y crear vidas paralelas. Este acercamiento al mundo real desde lo inusual, nos permitía crear nuevos imaginarios desde una situación anómala: explorar lo común como inusual.

5. Propuesta Educativa. Las Acciones Artísticas durante el confinamiento en Casa

Las **Acciones Artísticas durante el Confinamiento en Casa** (AACC), suponían un nuevo reto docente. Se trataba de construir pequeños proyectos asequibles para el alumnado, tanto en materiales como en recursos. Las acciones consistieron en indagaciones fotográficas basadas en referentes artísticos contemporáneos, donde se exploraban los procesos creativos de dichos artistas. En estas acciones, que transcurren en torno a las relaciones espacio/cuerpo, se trabajó sobre tres temas: (a) perspectiva-casa, (b) perspectiva-cuerpo y, (c) huellas.

La educación artística, es el receptáculo idóneo para desarrollar la sensibilidad hacia una misma y lo que le rodea mediante la experiencia estética. Según Eisner (2004), las artes aportan contribuciones muy significativas al desarrollo del pensamiento ya que crean formas de expresión y de comunicación inéditas. Las representaciones artísticas, permiten dar significados a experiencias vividas que son al mismo tiempo emotivas y conmovedoras, que se aprecian y se valoran por su valor intrínseco. Es fundamental trabajar dichos aspectos empáticos en la enseñanza del Grado de Educación Social ya que los futuros educadores deben desarrollar capacidades de participación afectiva hacia el mundo que les rodea. Como expone Samper (2011):

“No basta con poder representar conceptualmente el mundo desde el intelecto, es necesario poder vivirlo desde la experiencia sensible, que es anterior a las palabras. En ese momento anterior a las palabras, existe la posibilidad de tener una impresión del mundo de un orden más profundo, un orden de unidad, una experiencia inmediata que puede alimentar regiones emocionales y sensibles del ser, haciendo más significativa y profunda la huella e impresión que deja en nosotros la vivencia del entorno” (Samper, 2011, p.65).

Acercarnos a nuestro entorno y nuestro ser desde la experiencia plástica, permite pues un conocimiento conceptual y sensible hacia nosotras mismas y lo que nos rodea que es imposible obtener de otra manera. El confinamiento de marzo/abril 2020 ha supuesto un momento inédito y de gran fuerza emocional para todos. La enseñanza artística, en aquel momento, debía plantear estrategias docentes que facilitasen la expresión de lo vivido mediante

representaciones sensibles y artísticas que formulen respuestas que van más allá de la verbalización de la experiencia vital.

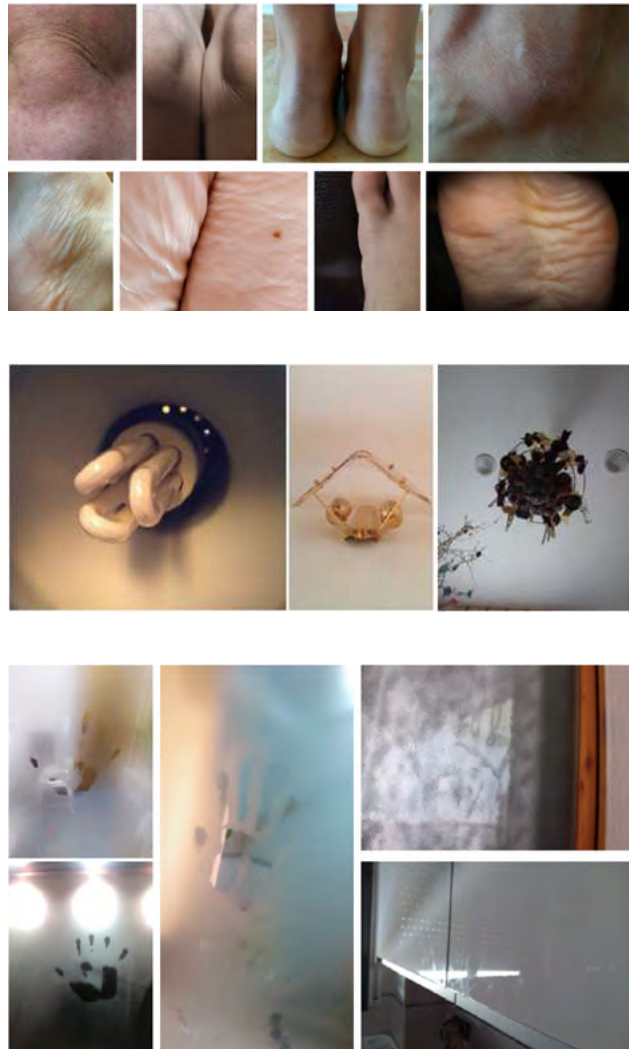
Durante este periodo se propone al alumnado poner en relación elementos cotidianos vinculando el hogar como cuerpo, el cuerpo como espacio y la huella de ambos a través de la fotografía, aportando referentes artísticos útiles para una construcción intuitiva de nociones conceptuales y visuales. Se trataba de interrogarnos visualmente sobre nuestro cuerpo y nuestro espacio en este nuevo contexto adverso (Arias-Camisón y Genet; 2020). El proceso creativo se dividió en tres partes:

1. Propuestas y referentes enviados al alumnado en formato '.pdf' por las docentes.
2. Selección de contenidos y análisis creativo de los resultados visuales del alumnado.
3. Las Imágenes Proyectadas Integradas en Contexto (IPIC): re-localización visual de las imágenes del alumnado mediante la proyección en el entorno de las docentes.

Las propuestas para el alumnado son las siguientes:

a) Perspectiva-casa: Se propone al alumnado fotografiar el hogar desde perspectivas inusuales, rompiendo la horizontalidad y la línea de tierra. La fotografía de lo arquitectónico es un reto visual, ya que implica plasmar en dos dimensiones el espacio, la luz y la textura, además de las implicaciones sensoriales que tiene recorrer un lugar. La fotografía transforma la estética arquitectónica desde el punto de vista de el fotógrafo.

Fotografiar un espacio habitado es una tarea compleja ya que implica hacer visible la experiencia vital a través de sus volúmenes, luces y materiales. Fotografiar la arquitectura permite entender y representar el espacio desde una perspectiva estética que inmoviliza el espacio transcurrido. Este se transforma en una imagen que capta lo que el ojo no puede expresar.



Resumen Visual III. Autora (2020) *Muestras cuerpo/casa/huella*. Fotoensayo compuesto por tres series muestras de Autora (2020) *Muestra cuerpo*. Serie muestra compuesto por ocho fotografías de Alumnado de UGR (2020) (de izda. a dcha.) *Perspectiva Cuerpo 36, 40, 19, 18, 32, 2, 42 y 44*; Centro, Autora (2020) *Muestra casa*. Serie muestra compuesto por tres fotografías de Alumnado de UGR (2020) *Perspectiva casa 3, 40 y 7*, y, abajo, Autora (2020) *Muestra huella*. Serie muestra compuesto por cinco fotografías de Alumnado de UGR (2020) *Huellas 1, 3, 28, 37 y 18*

La casa, es sin duda un lugar de protección, un refugio, pero también un lugar ambivalente. La casa como hábitat del individuo, tiene la facultad de resguardar y crear recuerdos, siendo el lugar donde se crean los pensamientos y se van formando imágenes y memorias. A través de la morfología de la casa recordamos las experiencias íntimas ligadas a nuestra manera de habitar. El espacio habitado se asocia a recuerdos sobre nuestra manera de vivir con los demás y sobre nuestra intimidad. Esta perpetuamente integrando nuevos pensamientos, nuevos sueños y forma parte integral de nuestra experiencia vital. Para González García (2013) la arquitectura: “Es el lugar de la percepción del habitar, la sede existencial y vivencial desde donde pensamos el espacio y desde la que nos situamos en relación con él” (González, 2013, p.112).

La casa, por ser un envolvente más de nosotras mismas, puede asimilarse a una nueva piel y transformarse en un cuerpo que habitamos. Representar en imágenes el hogar supone mostrar al exterior nuestra intimidad, exponer nuestra “segunda piel” al mundo.

Para Juhani Pallasmaa, arquitecto y teórico, la experiencia del habitar se constituye desde las actividades que desarrollamos en los espacios en los que vivimos y no solos a partir de lo que percibimos con la vista. En nuestras casas, socializamos, cocinamos, pensamos, dormimos...en suma construimos nuestra intimidad a base de acciones y movimientos que están dirigidos y organizados por la estructura arquitectónica. “De acuerdo con esto, la edificación con formas no es un fin en sí, antes bien es la articulación de experiencias lo que dota de sentido a la arquitectura a través de nuestras acciones cotidianas entorno a ella.” (González,2013, p.116)



Comentario visual. Autora (2022) *Esquinas y dobleces*. Fotoensayo compuesto por cuatro fotografías de Alumnado de UGR (2020) *Perspectiva Casa 26, 10, 9 y 43*, y cita visual (Ruff, 1981).

b) Perspectiva-cuerpo: Exploración del propio cuerpo para encontrar fragmentos no reconocibles. El cuerpo es un paisaje.

La fotografía, nos ofrece un mirada microscópica y fragmentada. Muestra al ser humano alejándolo de los discursos antropológicos y antropomorfos.

Artistas como Edward Weston (1886-1958) o John Coplans (1920 -2003) nos muestran cuerpos con una construcción semi-arquitectónica del cuerpo humano, sin abandonar lo orgánico de este. El cuerpo humano se transforma en un vasto paisaje gracias a la aparición de la fotografía de detalle y la mejora de las lentes. El cuerpo en esta dimensión revela su universalidad y la intimidad del sujeto fotografiado.

Otro de los grandes maestros de la fotografía del cuerpo es el artista Mapplethorpe, en este caso el cuerpo, se convierte en un elemento eterno, perfecto en sus formas, simétrico, armónico... reverberando en él recuerdos de la naturaleza con sus formas y sus geometrías perfectamente trazadas. El alto contraste de los cuerpos y la simplicidad de las líneas nos invita a reminiscencias a las proporciones perfectas de las esculturas humanas griegas. Mapplethorpe hace un homenaje al cuerpo desde la aproximación al sujeto visualmente perfecto, a la belleza estandarizada.

Finalmente, lleva al extremo la abstracción de lo corporal Barbara Crane (1928-2019) en una ruptura con el fondo y la figura, el cuerpo se intuye gracias a la sombra de los pliegues, que, deformados, refieren más gestos y pinceladas que a lo corpóreo en sí mismo.

La aproximación de estos artistas es la que nos interesa para poder autorrepresentarnos, y poder encontrar comparaciones visuales con lo arquitectónico, provocando que el cuerpo sea percibido como un lugar. Estos paisajes evocadores impregnados por el paso del tiempo que son las marcas de la piel nos hace conectar con el aspecto vivencial de nosotros. Proyectándonos en lo ajeno la piel se expande hacia límites insospechados.



Comentario visual. Autora (2022) *Esquinas y dobleces II*. Fotoensayo compuesto cinco fotografías de Alumnado de UGR (2020) *Perspectiva Cuerpo 5, 8, 29, 4 y 3*, y cita visual (Coplans, 1999).

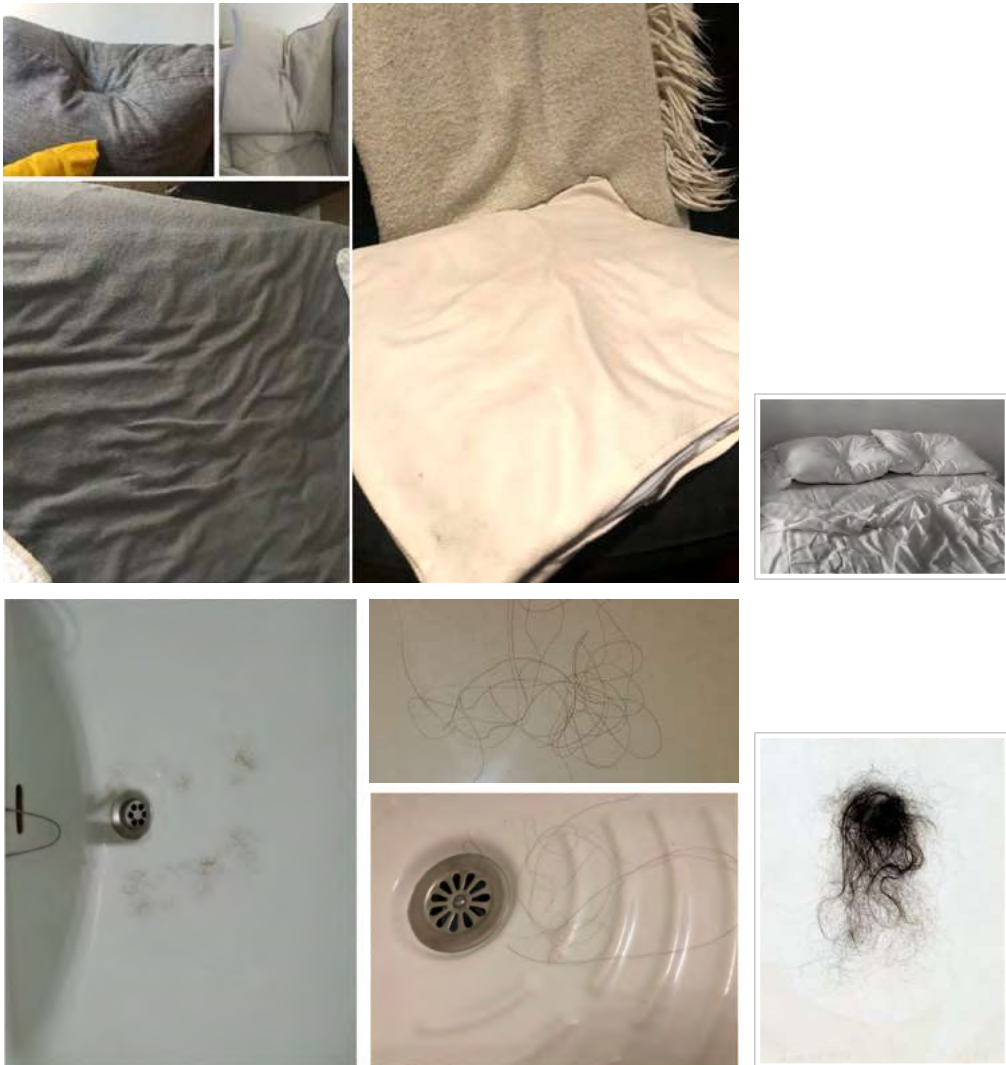
c) Huellas: se exploran las marcas que el propio cuerpo deja sobre las superficies así como la herencia visual de los espacios habitados, encontrando la unión entre ambos conceptos.

De la confluencia entre el cuerpo y la casa se originan las huellas, elementos de la cotidianidad que nos muestra la vivencia de los seres vivos sobre los espacios.

Artistas como Sophie Calle, que registra su vida cotidiana como si se tratase de un documental, es testimonio de ello. Colecta y pone en escena las huellas, los testimonios de lo vivido. Vincula la fotografía a la memoria de la experiencia personal e íntima. Sus proyectos se basan en un registro documental de su vida cotidiana. Con él, hace participe el espectador de su interioridad más particular y lo involucra en su privacidad. Es, para ella, un modo de disipar los sufrimientos provocados por la vida haciéndolos visibles. Exponiéndolos los exalta para serenarse. Su obra es un espejo personal ya que es a la vez participe y fotógrafa de su experiencia creativa que interroga el tiempo y el espacio de lo vivido.

Otro ejemplo lo encontramos en Felix González Torres, plantea la obra de arte como un acto político sobre la identidad personal. Suele utilizar objetos cotidianos para hablar de la experiencia vital. En 1992 el cubano expone, en diferentes espacios públicos de la Nueva York, 24 macrofotografías de la cama, aun caliente, en la que han estado él durmiendo y su pareja. Para el artista, si lo personal es político, hay que hacerlo visible. Su obra es provocativa por su inmersión en la intimidad y nos afecta y conmueve por la cercanía de lo vivido.

Artistas feministas de la segunda ola (años 70) como Hanna Wilke, Martha Rosler o Esther Ferrer la problemática de la representación de sus propios cuerpos y el cuerpo femenino en general el cual, había sido casi únicamente representado a lo largo de la historia del arte por hombres. Este nuevo paradigma representacional se produce, a través de la fotografía y el vídeo principalmente, en el ámbito de lo íntimo, cuestionándose los roles del propio hogar y su propia vida. Estas artistas demuestran que el arte nos puede permitir descubrir respuestas visuales que representan el encuentro entre cuerpo/espacio y revelan las experiencias íntimas de esta relación mediante lo estético.



Comentario visual. Autora (2022) *Esquinas y dobleces III*. Fotoensayo compuesto por arriba izquierda cuatro fotografías de Alumnado de UGR (2020) *Huellas 40, 2, 25 y 29*, y arriba derecha, Cita visual (González-Torres, 1992). Abajo izquierda, tres fotografías de Alumnado de UGR (2020) *Huellas 43, 7 y 41, Y*, cita visual (Wilke, 1992b)

5.1. Esquema metodológico

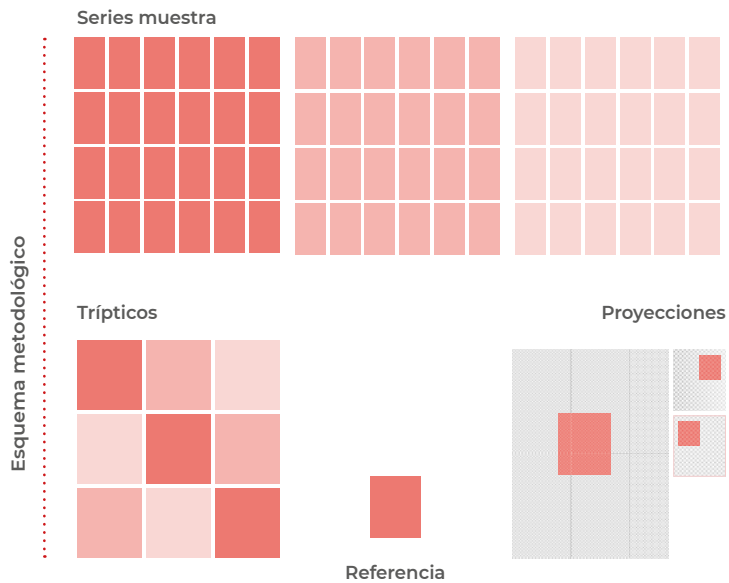
El proceso creativo se desarrolla en diferentes fases y muestra las conexiones entre alumnado y docentes. Las imágenes del alumnado desarrollan la propuesta de las docentes. Las imágenes creadas por el alumnado fueron enviadas de vuelta al profesorado. Las dos profesoras usaron las imágenes del alumnado para la construcción del videoensayo.

Nuestro enfoque metodológico es la Investigación Educativa Basada en las artes como un tipo de indagación que según Barone y Eisner (2008, p. 95) mejora la comprensión de actividades humanas mediante medios artísticos. Cualquiera de los instrumentos artísticos permite además una investigación sensible y destaca las calidades estéticas del objeto de estudio.

La aportación de las artes en investigación se debe a que su metodología de trabajo es sistemática cuyo proceso culmina en un producto artístico; se desarrolla la estética de lo cotidiano; y la aproximación a las preguntas de investigación se exploran de manera holística y transversal. Además, la representación de datos mediante métodos visuales permite encontrar nuevos modos de comunicación y presentación de resultados y la investigación será así más sensible a las cualidades sensoriales de las situaciones estudiadas. (Barone y Eisner, 2008; Cahnmann-Taylor y Siegesmund, 2008, Marín, 2005).

Partiendo desde este enfoque, indagamos sobre los resultados de las propuestas AACC mediante la creación de instrumentos de investigación basados en las artes que nos permiten esgrimir diversos aspectos estéticos entre las imágenes obtenidas y las distintas relaciones visuales de dichas acciones.

Para tratar los datos visuales de esta experiencia educativa he usado, principalmente, tres instrumentos: la serie muestra, los trípticos y el fotoensayo basado en IPIC.



La serie muestra nos sirve para registrar las propuestas del alumnado en su globalidad pudiendo resolver de un golpe de vista la disparidad y elementos comunes de los resultados visuales.

Los trípticos son utilizados en esta indagación para reunir en una misma imagen tres resultados de cada uno de los tres temas que se propusieron al alumnado: la casa, el cuerpo y la huella, y entender sus confluencias visuales o generar nuevas propuestas conceptuales.

Proyección y sus variaciones (IPIC) Nos permite incorporar en el paisaje íntimo los hallazgos visuales del alumnado durante el confinamiento para dar lugar a una serie de resultados e ideas compartidas.

5.2. Series muestra

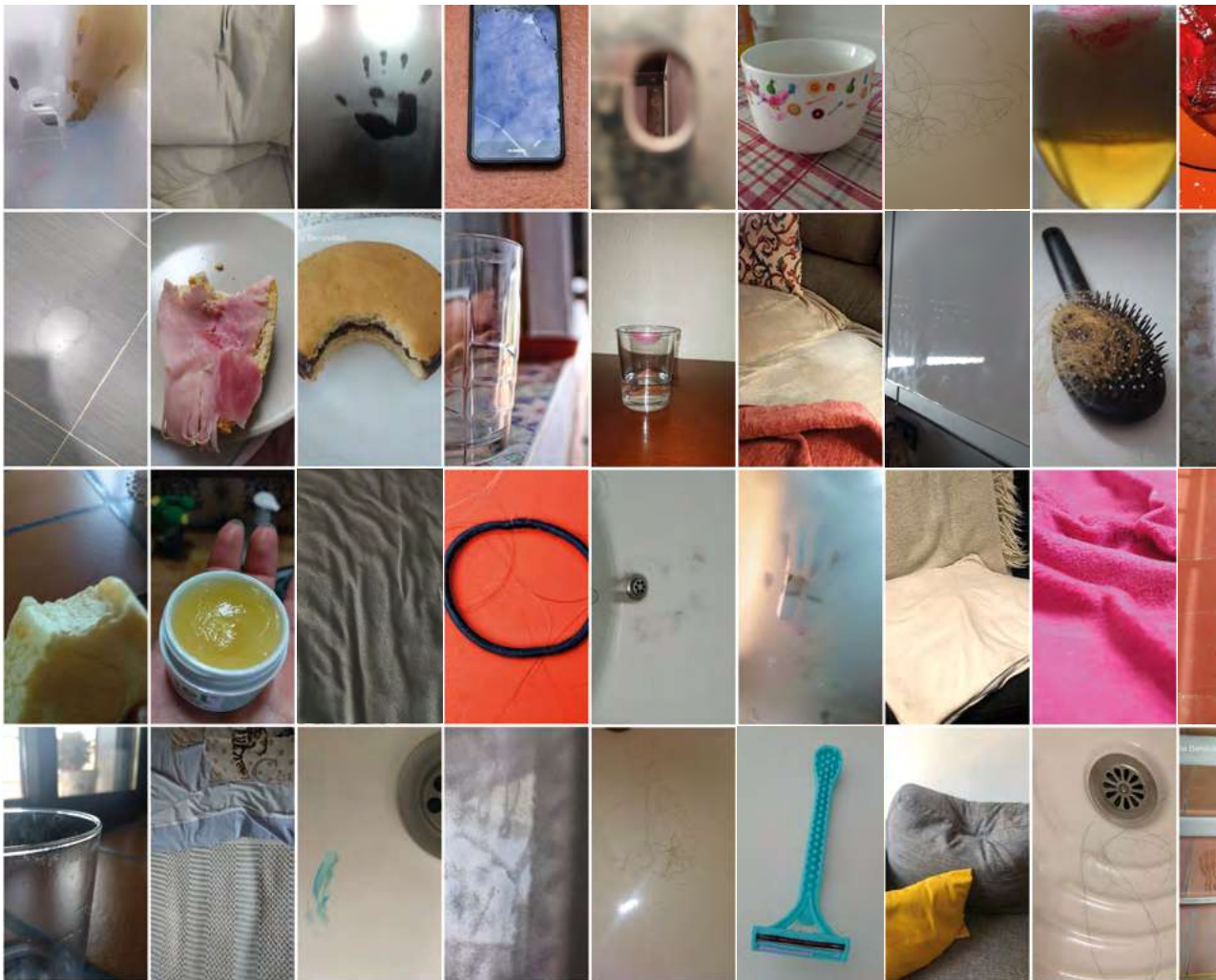




Ensayo visual I. Autora y Genet R. (2020) *Resultados casa/cuerpo/huella*.
Resultado Visual I. Autora y Genet R.(2022) *Cuerpos en serie*. Fotoensayo compuesto por, izquierda, una serie muestra de R. Genet y Autora (2020) *44 fragmentos de piel*; Compuesta por cuarenta y cuatro fotografías del Alumnado UGR(2020) *Perspectiva Cuerpo 1-44.Y, derecha, una cita visual (Micó, 2005)*



Ensayo visual I. Autora y Genet R. (2020) *Resultados casa/cuerpo/huella*.
Resultado Visual II. Autora y Genet R.(2022) *Casa en serie*. Fotoensayo compuesto por cuarenta y cuatro fotografías del Alumnado UGR(2020) *Perspectiva Casa 1-44*.





Ensayo visual I. Autora y Genet R. (2020) *Resultados casa/cuerpo/huella.*
Resultado Visual III. Autora y Genet R.(2022) *Huellas en serie.* Fotoensayo compuesto por cuarenta y cuatro fotografías del Alumnado UGR(2020) *Huellas 1-44.*

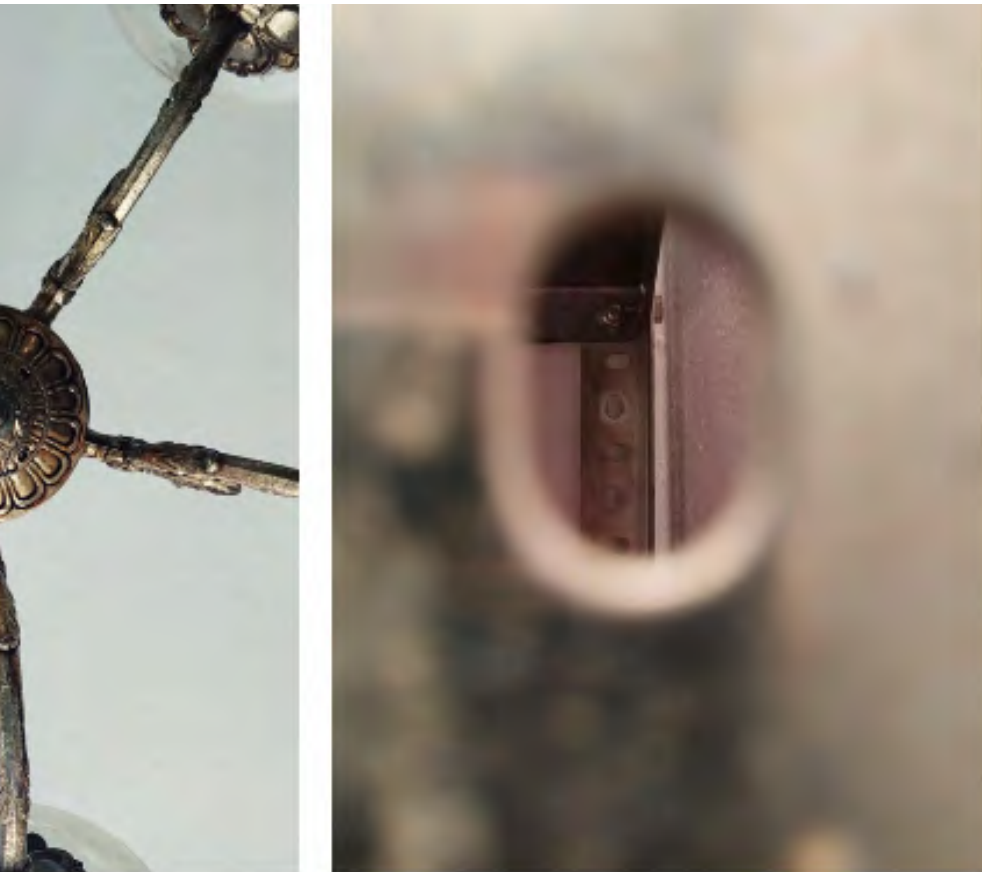
5.3. Trípticos





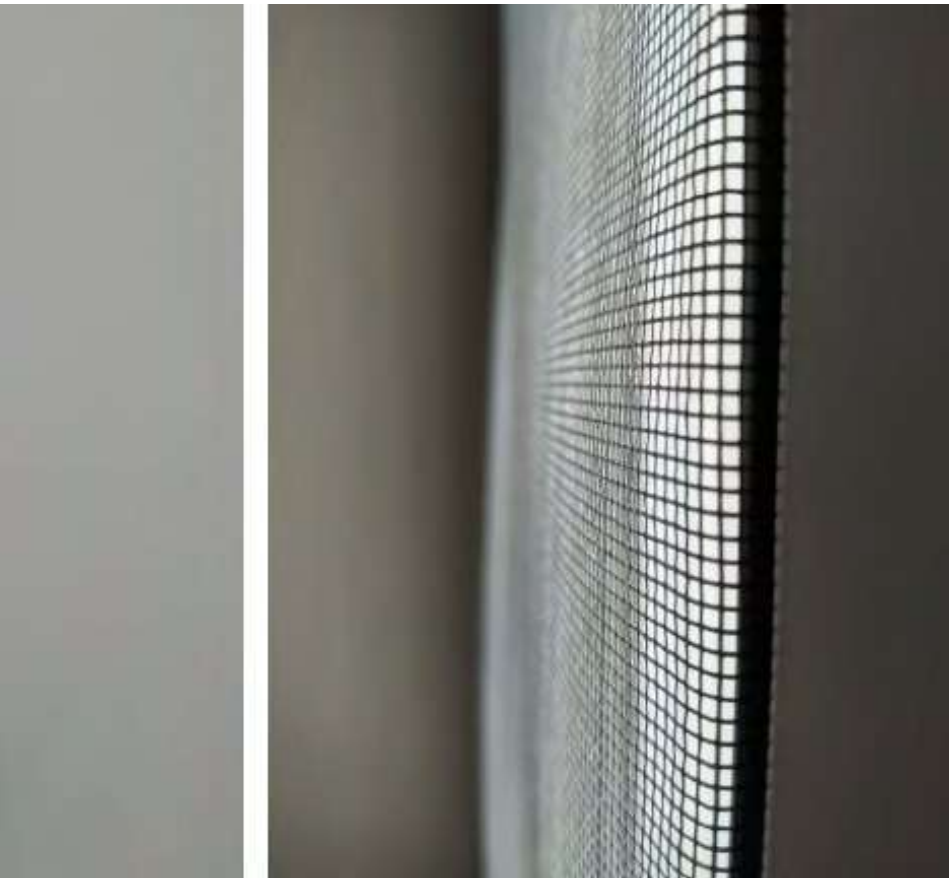
Ensayo visual I. Autora y Genet R. (2020) *Resultados casa/cuerpo/huella*.
Resultado visual IV. Autora y Genet R. (2020) *Casa-huella-cuerpo I*. Tríptico compuesto por tres fotografías de Alumnado UGR (2020)
Perspectiva Casa 26; Huella 19; y, Perspectiva Cuerpo 37.





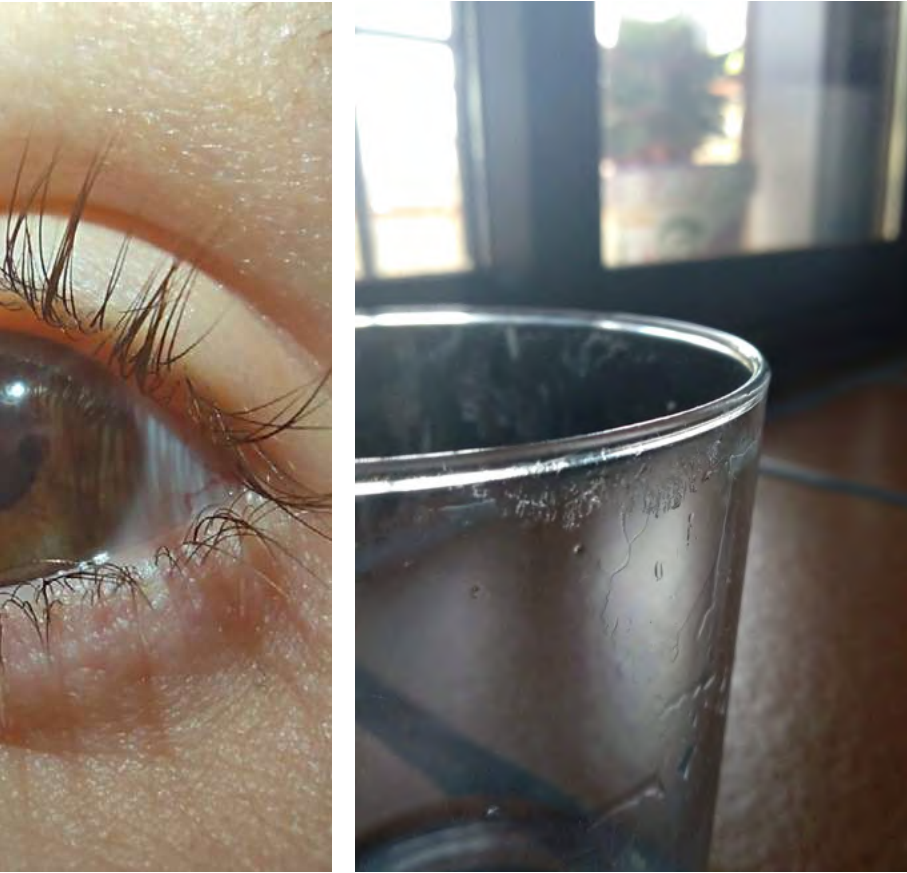
Ensayo visual I. Autora y Genet R. (2020) *Resultados casa/cuerpo/huella*.
Resultado visual V. Autora y Genet R. (2020) *Casa-huella-cuerpo II*. Tríptico compuesto por tres fotografías de Alumnado UGR (2020)
Perspectiva Cuerpo 7; Perspectiva Casa 28; Huella 5





Ensayo visual I. Autora y Genet R. (2020) *Resultados casa/cuerpo/huella*.
Resultado visual VI. Autora y Genet R. (2020) *Casa-huella-cuerpo III*. Tríptico compuesto por tres fotografías de Alumnado UGR (2020) ,
Perspectiva Cuerpo 23; Huella 39; y, Perspectiva Casa 27





Ensayo visual I. Autora y Genet R. (2020) *Resultados casa/cuerpo/huella*.
Resultado visual VII. Autora y Genet R. (2020) *Casa-huella-cuerpo IV*. Tríptico compuesto por tres fotografías de Alumnado UGR (2020)
Perspectiva Casa 20, Perspectiva Cuerpo 9;y, Huella 34;





Ensayo visual I. Autora y Genet R. (2020) *Resultados casa/cuerpo/huella*.
Resultado visual VIII. Autora y Genet R. (2020) *Casa-huella-cuerpo V*. Tríptico compuesto por tres fotografías de Alumnado UGR (2020)
Perspectiva Cuerpo 12, Huellas 26 y Perspectiva Casa 31





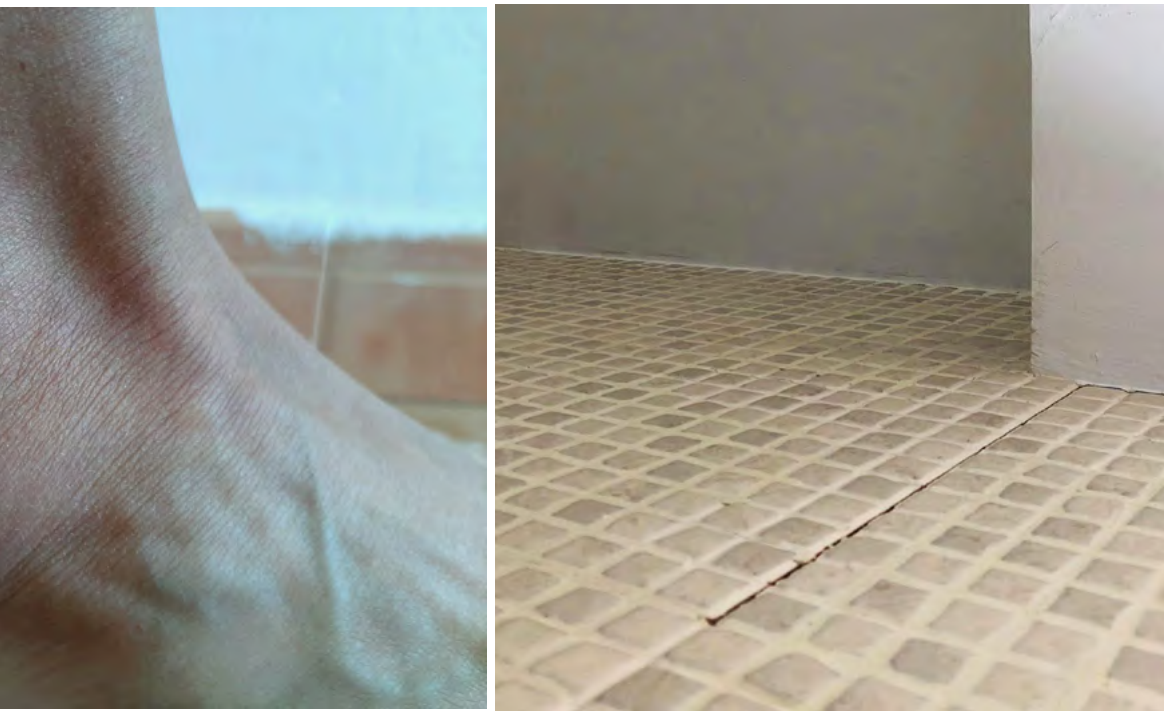
Ensayo visual I. Autora y Genet R. (2020) *Resultados casa/cuerpo/huella*.
Resultado visual IX. Autora y Genet R. (2020) *Casa-huella-cuerpo VI*. Tríptico compuesto por tres fotografías de Alumnado UGR (2020)
Perspectiva Casa 18, Huellas 25; y, Perspectiva Cuerpo 40





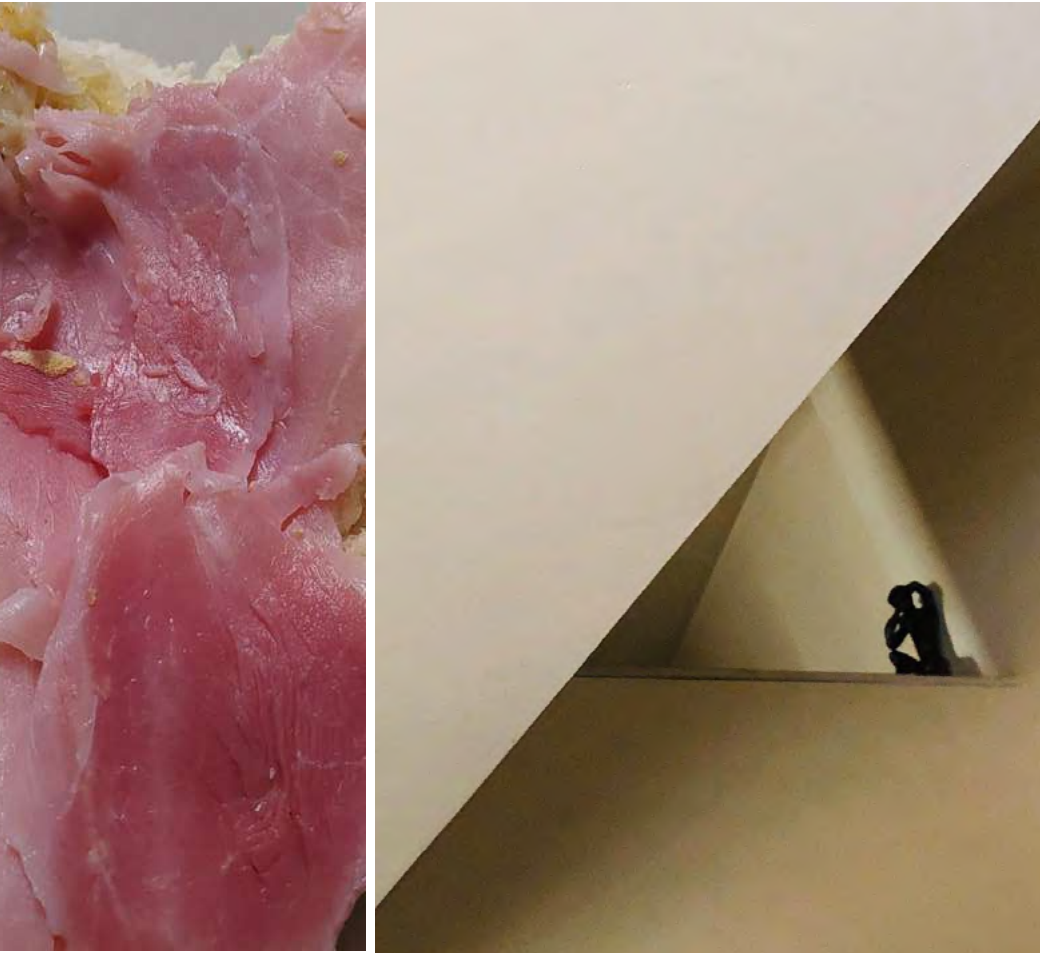
Ensayo visual I. Autora y Genet R. (2020) *Resultados casa/cuerpo/huella*.
Resultado visual X. Autora y Genet R. (2020) *Casa-huella-cuerpo VII*. Tríptico compuesto por tres fotografías de Alumnado UGR (2020)
Perspectiva Cuerpo 35 Huella 4; y, Perspectiva Casa 13.



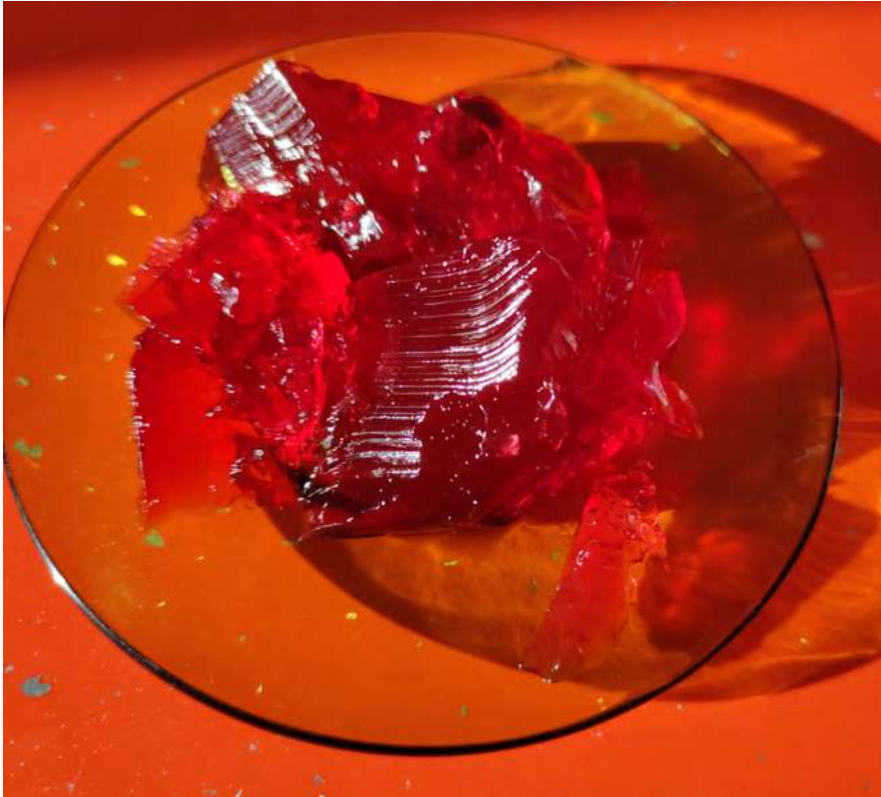


Ensayo visual I. Autora y Genet R. (2020) *Resultados casa/cuerpo/huella*.
Resultado visual XI. Autora y Genet R. (2020) *Casa-huella-cuerpo VIII*. Tríptico compuesto por tres fotografías de Alumnado UGR (2020)
Huella 22, Perspectiva Cuerpo 22;y, Perspectiva Casa 21





Ensayo visual I. Autora y Genet R. (2020) *Resultados casa/cuerpo/huella*.
Resultado visual XII. Autora y Genet R. (2020) *Casa-huella-cuerpo IX*. Tríptico compuesto por tres fotografías de Alumnado UGR (2020)
Perspectiva Cuerpo 2, Huella 13; y, Perspectiva Casa 10.





Ensayo visual I. Autora y Genet R. (2020) *Resultados casa/cuerpo/huella.*
Resultado visual XIII. Autora y Genet R. (2020) *Casa-huella-cuerpo X.* Tríptico compuesto por tres fotografías de Alumnado UGR (2020)
Huella 9, Perspectiva Casa 23; Y, Perspectiva Cuerpo 5





Ensayo visual I. Autora y Genet R. (2020) *Resultados casa/cuerpo/huella.*
Resultado visual XIV. Autora y Genet R. (2020) *Casa-huella-cuerpo XI.* Tríptico compuesto por tres fotografías de Alumnado UGR (2020)
Perspectiva Casa 44, Perspectiva Cuerpo 44; y, Huella 27

6. Imágenes del alumnado en el entorno de las docentes

La proyección fue la herramienta que utilizamos para construir nuestros resultados visuales en forma de fotoensayo y videoensayo. Esta proyección situada la denominamos IPIC: **Imagen proyectada Integrada en Contexto**.

La incorporación de nuestro punto de vista a esta investigación, se produce mediante la creación de nuevas imágenes, proyectando en nuestro entorno las imágenes del alumnado.

La proyección hace posible la incorporación de los resultados visuales obtenidos mediante las **AACC**. La intimidad del alumnado y la de las docente quedan vinculadas. En la recontextualización que las artistas/docentes proponen de las imágenes del alumnado las fotografías sufren una mutación al ser proyectada en un nuevo espacio.

Como la proyección no se realiza sobre una pantalla neutra, al acoplarse las imágenes del alumnado sobre la vivienda de las docentes se articula una nueva imagen que fusiona las vivencias de aislamiento.

La proyección actúa sobre el cuerpo para convertirlo en espacio y humaniza la casa. El resultado enriquece las relaciones de aprendizaje y las vinculaciones de contextos diferentes.

Además, otorga una nueva dimensión en el que dos imágenes coexisten y generan un significado conjunto.

La imagen proyectada nos sirve como recurso discursivo dentro del relato visual y audiovisual. Val del Omar (1955) en su *Teoría de la Visión Táctil* habló de pintar con luz.

Val del Omar, ahora lo sabemos, fue un precursor del *video-mapping* y de la imagen proyectada. En su película *Fuego en Castilla* (1961) proyecta sobre esculturas y graba distintos planos de las mismas.



Resumen Visual III. Autora y Genet R. (2020) *Reflejo en Rostro I y su origen*. Par visual compuesto por dos fotografías, arriba Genet R. y Arias-Camisón A. (2020) *Reflejo en rostro I*. Proyección Integrada con referencia visual directa de Alumnado UGR (2020)[*Perspectiva casa 2*]. Y abajo, Alumnado UGR (2020) *Perspectiva casa 2*. Derecha, cita visual (Val del Omar, 1958-60)

La captura de la imagen proyectada la han utilizado diversos artistas en su proceso creativo. En los casos de Valldosera, Brigitte Jürgenssen y Wonjun Jeong, la imagen proyectada constituye una parte del relato visual fotografiado. Es un elemento creativo pensado *site-specific* para la pieza fotográfica, en el que proyección y contexto funcionan creando un significado conjunto. Es una travesía que sufre la imagen por los distintos espacios y su posterior montaje .

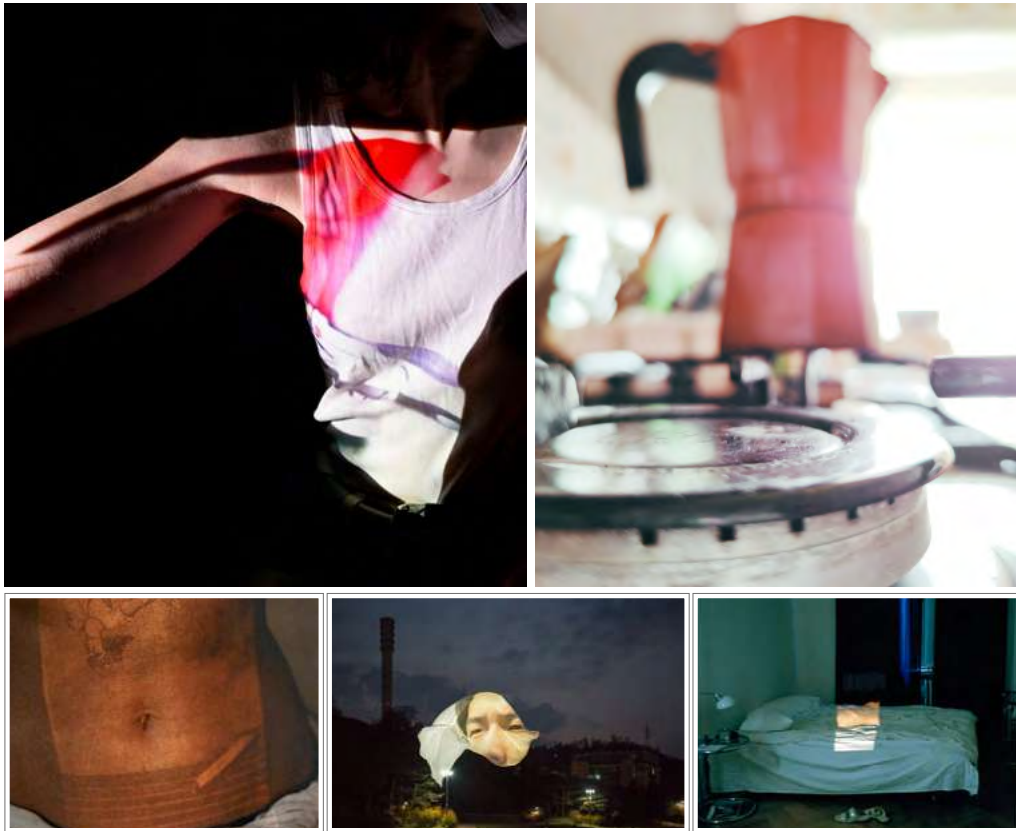
Esta investigación propone un enfoque *a/r/t/ográfico*, que según Irwin (2013) es una indagación de vida, un encuentro personal llevado a cabo mediante comprensiones y experiencias artísticas que lleva a cabo la Artista/Docente/investigadora.

Durante el proceso de indagación, la *a/r/t/ógrafa* procesa los resultados de manera artística hasta transformarlos, enfocando sus esfuerzos en mejorar la práctica de enseñanza, comprendiéndola desde una perspectiva diferente o usándola para influir en otras experiencias.

A su vez, utilizamos el video-ensayo como un género audiovisual que produce argumentos investigacionales empleando recursos propios de esta modalidad artística (Cuello, 2011, p.29) Este formato, nos es útil para poder integrar todas las perspectivas, en diferentes capas de información convirtiéndolo en un aglutinante de ideas en torno al hogar, el cuerpo y el confinamiento.

En las siguientes páginas aparece el ensayo visual titulado "Espacios conectados" compuesto por las imágenes creadas por las autoras con el instrumento visual IPIC (Imagen proyectada integrada en contexto), con referencias visuales directas de las imágenes creadas por el alumnado. Estas parten de las Acciones Artísticas Para el Confinamiento en Casa (A.A.C.C.). Gracias a las imágenes proyectadas construimos un discurso visual que cohesionan las dos realidades vitales durante el periodo del confinamiento .

6.1. Ensayo Visual. Espacios conectados

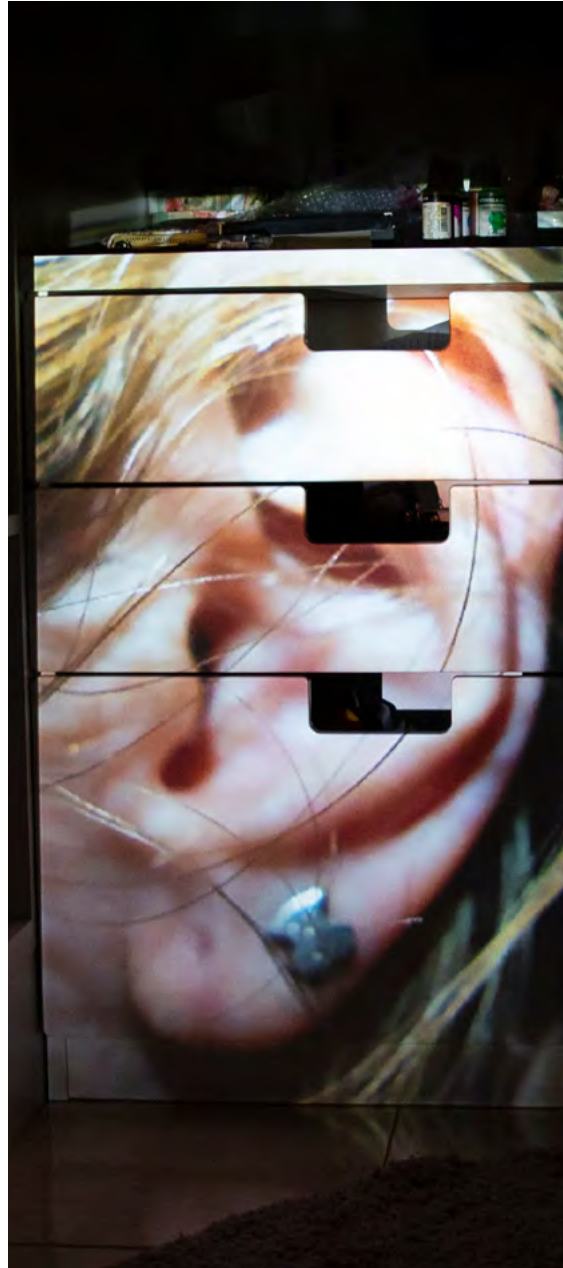


Ensayo visual II. Autora y Genet R. (2020) *Casa habitada por luz*. Fotoensayo compuesto por un resumen visual y cinco resultados visuales:
Resumen Visual IV. Autora y Genet R. (2020) *Reflejo sobre cuerpo y su origen*. Fotoensayo compuesto por dos fotografías, arriba Genet R. y Ariás-Camisión A. (2020) *Reflejo en cuerpo I*. Proyección integrada con referencia visual directa de Alumnado UGR (2020)[*Perspectiva casa 42*]. Y, derecha, fotografía de Alumnado UGR (2020) *Perspectiva casa 42*. Abajo, tres citas visuales (Jürguenssen,1988c), (Jeong, 2016) y (Valldosera, 1999a).

En las páginas siguientes:

Ensayo visual II. Autora y Genet R. (2020) *Casa habitada por luz*. Fotoensayo compuesto por un resumen visual y cinco resultados visuales. **Resultado Visual I.** Autora y Genet R. (2020) *Baño-piel*, Proyección Integrada con referencia directa de Alumnado de UGR (2020) [*Perspectiva Cuerpo 38*].





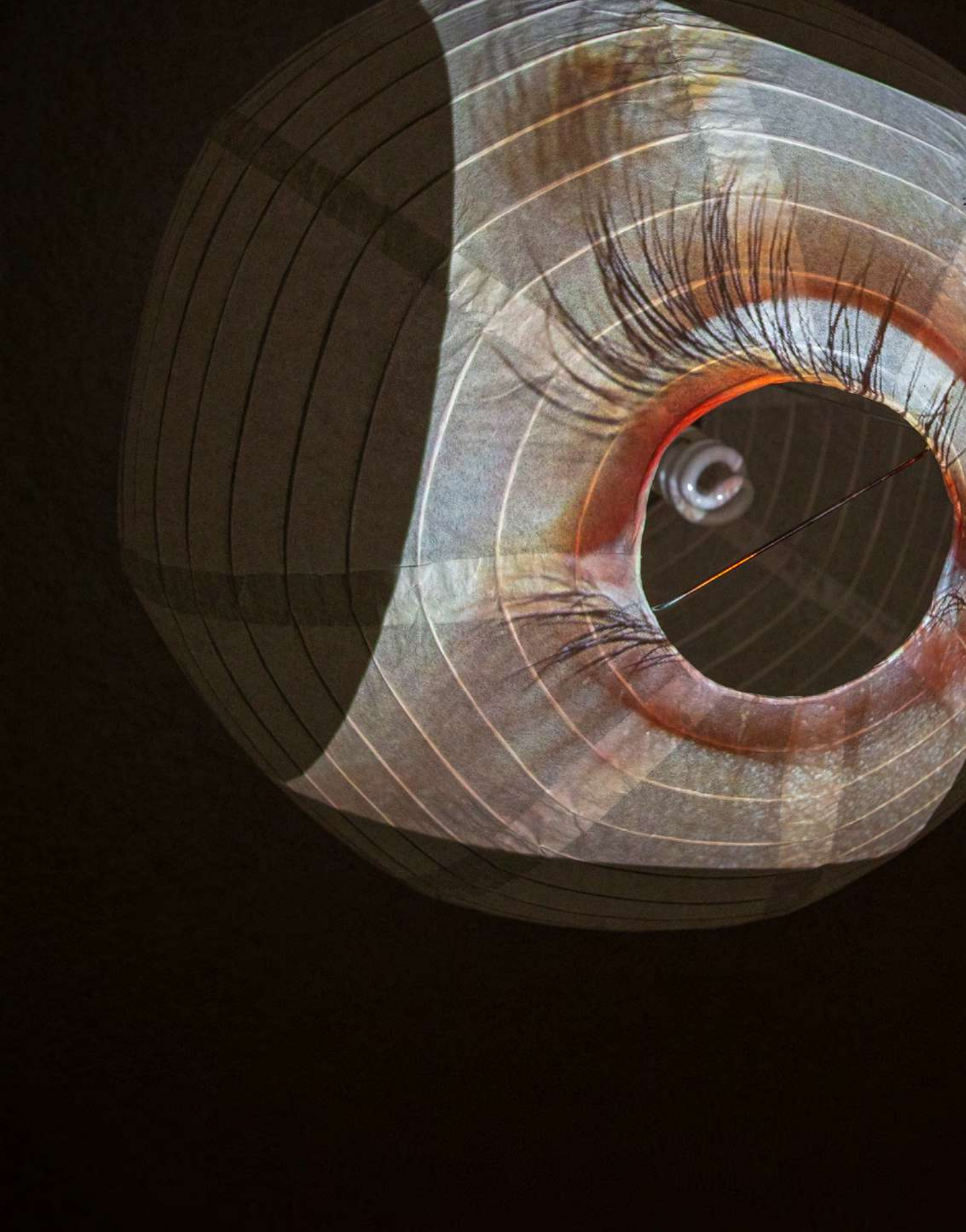


. **Resultado Visual II.** Autora y Genet R. (2020) *Terraza en piel*. Par visual compuesto por dos imágenes de Autora y Genet R. (2020) izquierda, *Manos en pared* y, *Mesillas de Noche*. Proyecciones Integradas con referencias directas de dos fotografías de Alumnado de UGR (2020) [*Perspectiva Cuerpo 29 y 37*]





Resultado Visual III. Autora y Genet R. (2020) *Ventana vista*. Proyección Integrada con referencia directa de Alumnado de UGR (2020) [*Perspectiva Cuerpo 9*].

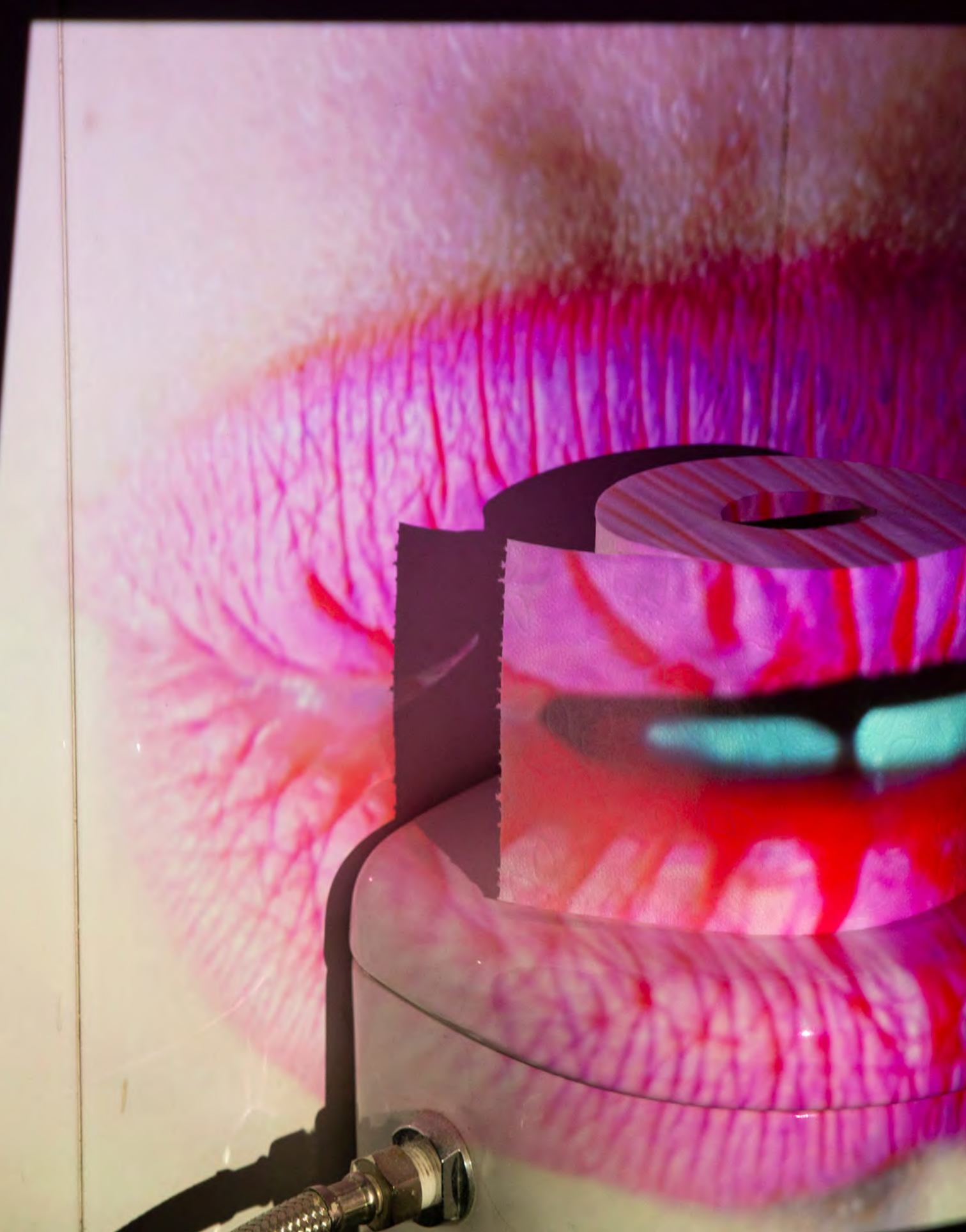




Resultado Visual IV. Autora y Genet R. (2020) *Ojo atravesada*. Proyección Integrada con referencia directa de Alumnado de UGR (2020) [*Perspectiva Cuerpo 9*].



Resultado Visual V. Autora y Genet R. (2020) *Baño en boca*. Par visual compuesto por dos imágenes de Autora y Genet R. (2020) izquierda, *Baño rojo I* y *Baño rojo II*. Proyecciones Integradas con referencia directa de una fotografía de Alumnado de UGR (2020 [*Perspectiva Cuerpo 28*]).



6.2. Videoensayo. Espacios cruzados

El presente videoensayo titulado **“Espacios Cruzados: la proyección como herramienta de conexión artística entre las creaciones del alumnado y del docente en tiempo de confinamiento”** creado por Rafa Genet y Alicia Arias-Camisón formó parte de la muestra audiovisual enmarcada en el congreso internacional ‘INSEA BAEZA 2021’.


Este videoensayo es el resultado de una investigación educativa basada en las artes visuales que trata de reubicar el proceso de aprendizaje, desde el flujo de imágenes entre el alumnado/profesor para construir un discurso visual que conecta y metaforiza lo aprendido y lo vivido en época de coronavirus.

La narrativa audiovisual que presentamos está construida en base a un proyecto de educación artística desarrollado durante el periodo de confinamiento.

La imagen proyectada fue el instrumento metodológico de investigación utilizado como guión para crear este videoensayo que narra una rutina compartida entre el alumnado y las docentes desde la perspectiva del cuerpo y del hogar. En él se diluyen los límites entre contexto y proyección, cuyo interés principal es la inclusión de ambos espacios polisémicos: el lugar de la proyección y la imagen proyectada. La coexistencia formal y simbólica de imágenes a priori inconexas da lugar a atmósferas imprevistas donde espacio y cuerpo quedan fundidos en un solo plano.



¡ATENCIÓN!

1. Mantenga el archivo en doble página
 2. Utilice las flechas de su teclado, para avanzar por el archivo de manera progresiva, y poder observar el efecto óptico de movimiento que se produce al pasar rápidamente las páginas.
- 

En las páginas siguientes:

Ensayo visual III. Autora y Genet R. (2020) *Fotogramas conviventes*. Fotoensayo compuesto ciento once fotogramas del vídeo "Espacios Cruzados". Con referencias directas de Alumnado de UGR (2020). Derecha) [*Perspectiva Cuerpo 38,9, 31, 29, 1, 37, 3 y 28;* Izquierda,] [*Perspectiva Casa 37, 22, 12, 6 y 33*].

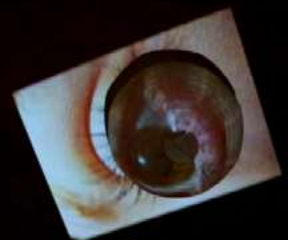




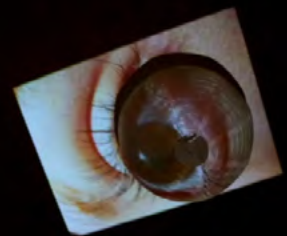




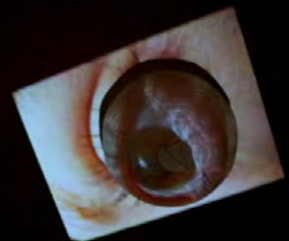






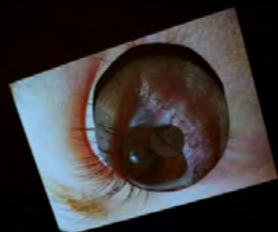








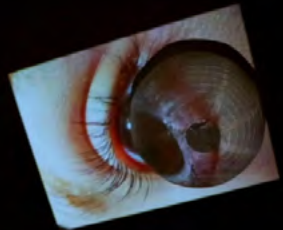












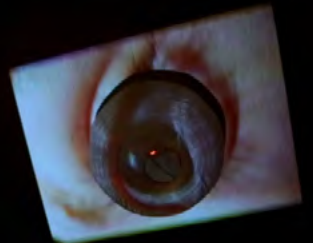




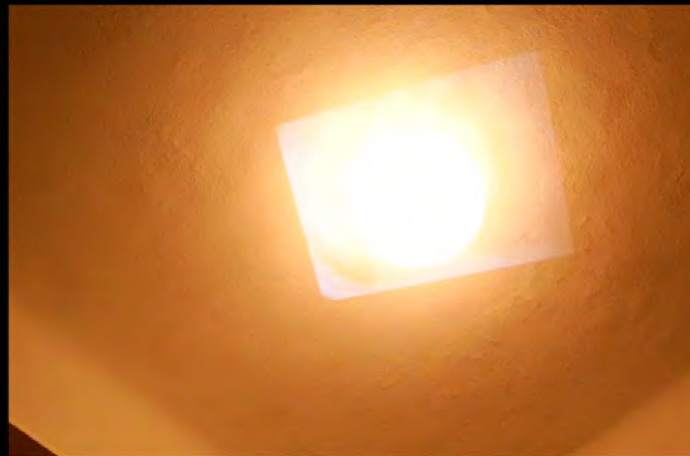
























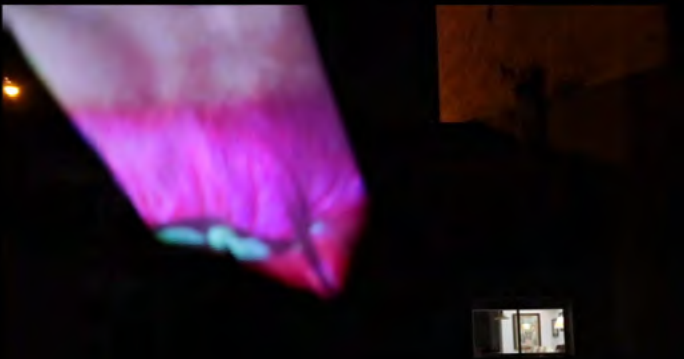
















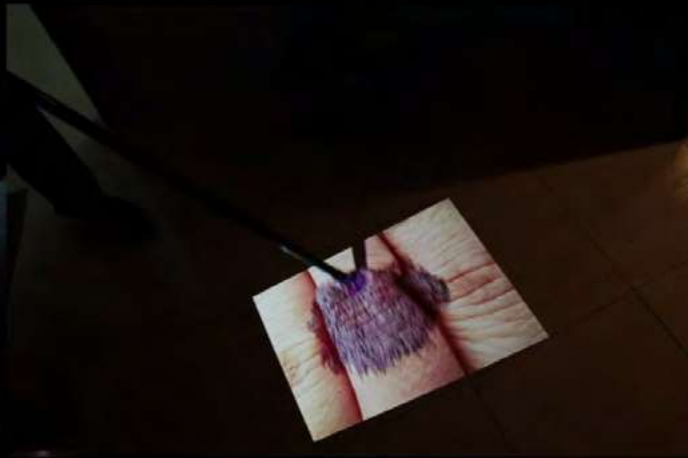
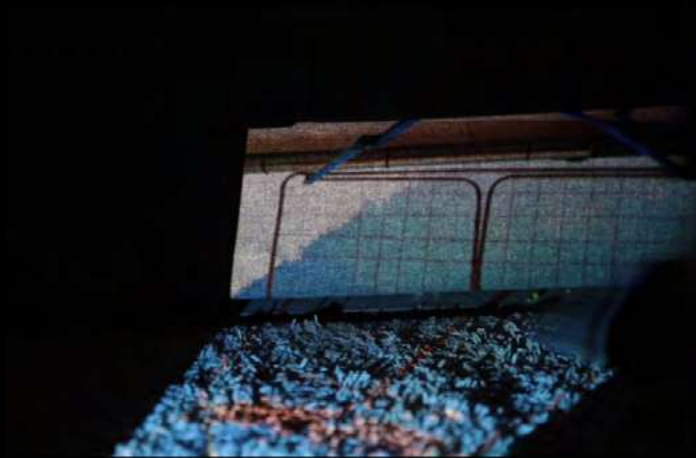




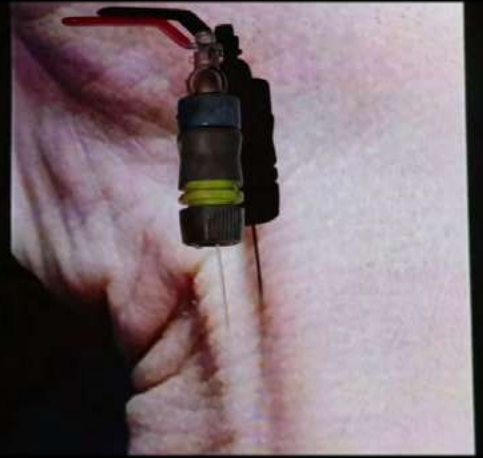
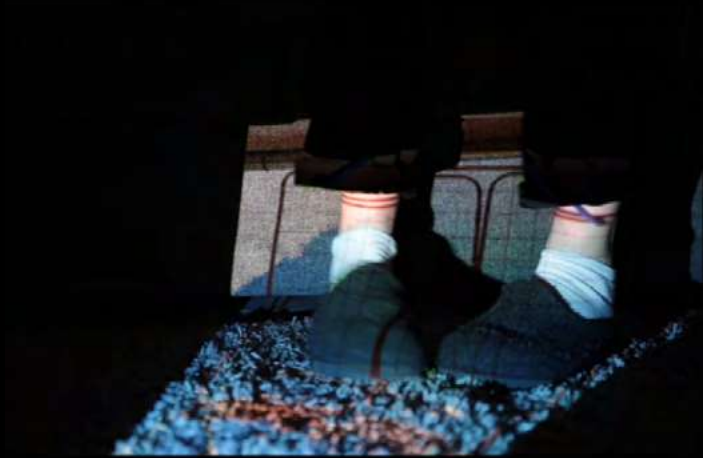








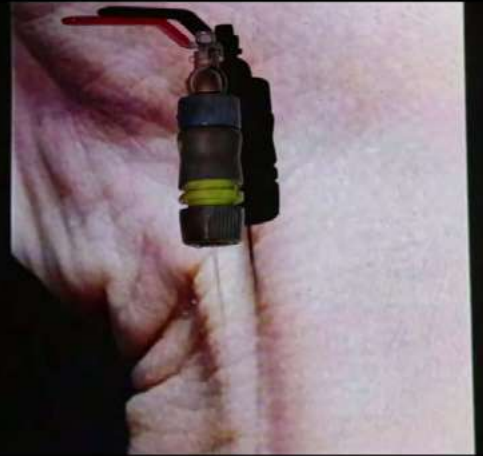




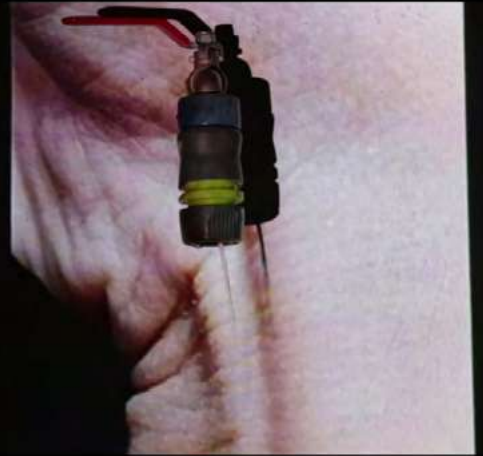




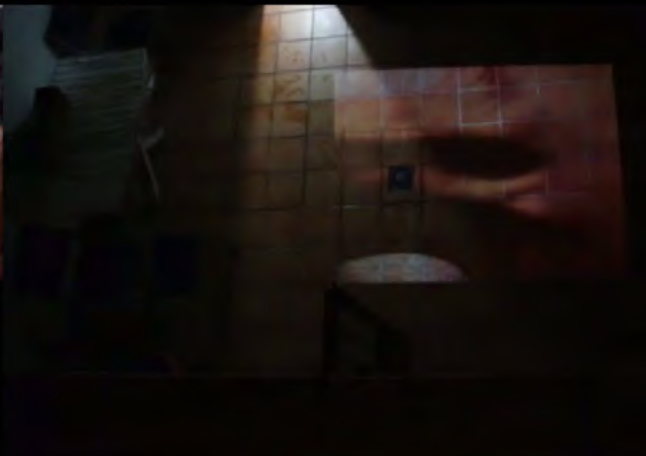
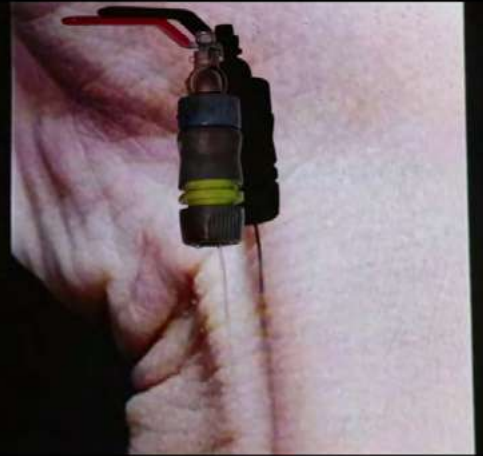




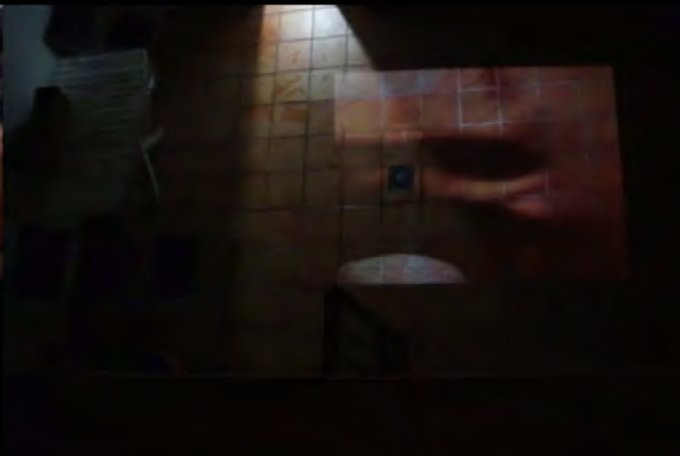




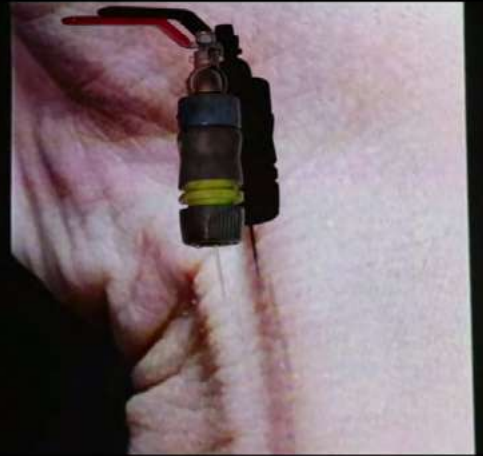




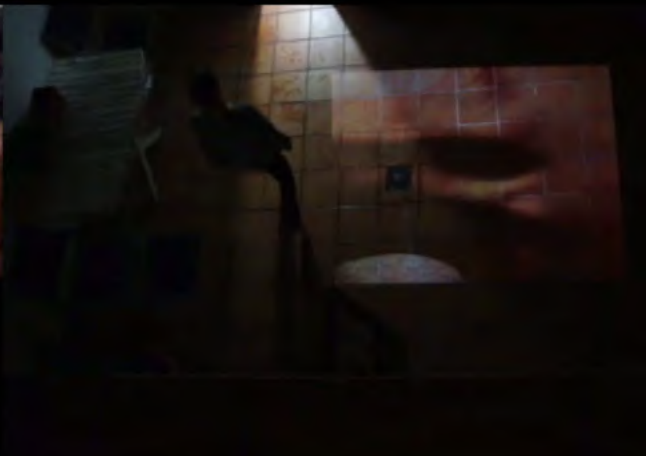
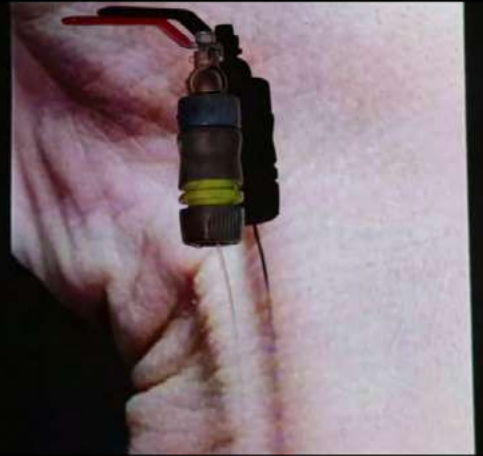




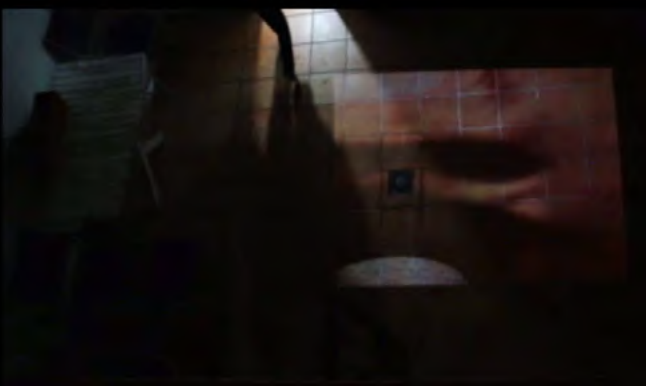
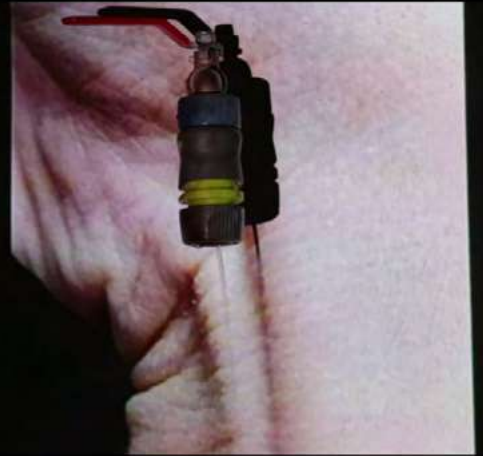




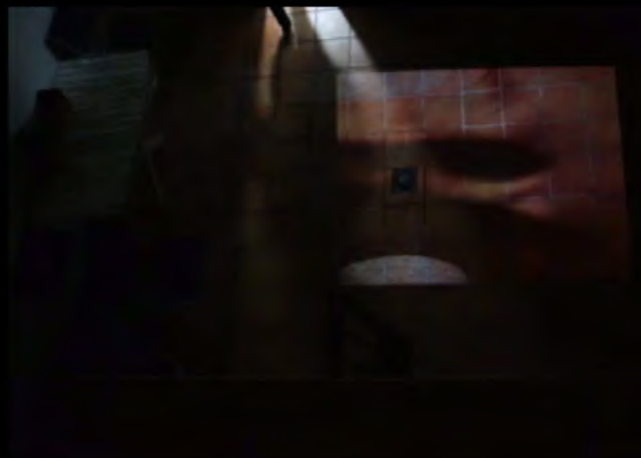




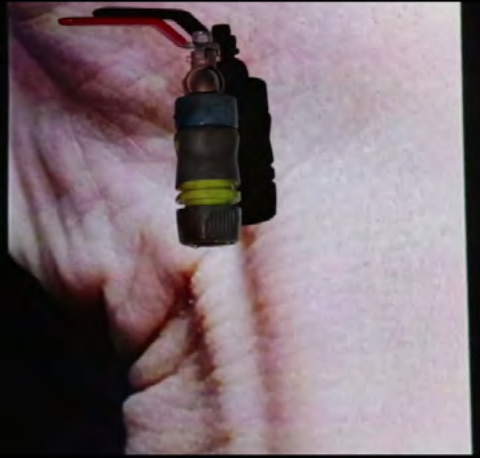




















6. Conclusiones

Nuestra mirada ha sido reeducada con los nuevos medios en redes sociales. La velocidad a la que consumimos la realidad audiovisual ha cambiado. Nuestro entorno está ahora sometido a nuevos modos de ver mediatizado por *apps* como *TikTok*. En esta época de hipervisualidad e hiperconsumo de imágenes audiovisuales encontramos un nuevo sujeto observador sobreestimulado (Steyerl, 2014 p.30).

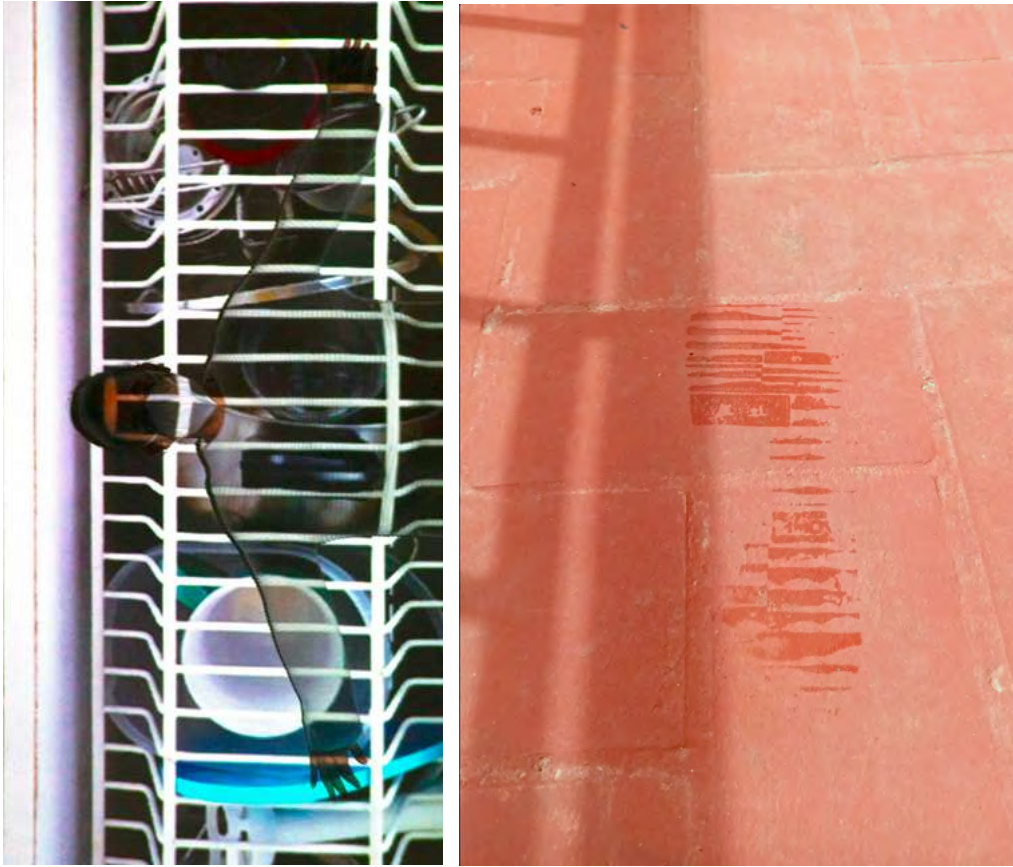
“El cambio de paradigma pasa de una sociedad escrita a una sociedad ciberoral; de una orgánica a una digital, donde el sujeto confinado se comunica mediante mensaje de voz, y biomodifica su cuerpo a través de efectos de aplicaciones. El sujeto convive con su máscara que son sus *alter egos* digitales, los cuales pueden ser a su vez una herramienta emancipadora” (Preciado, 2020, p. 171).

Para Steyerl (2014) el cine ha estallado en una infinitud de dispositivos que no pueden contener un único punto de vista. Según la investigadora no existe “el cuadro completo” sino que se disemina y se expande. “Una imaginería multifocal y multilínea donde el espacio cinematográfico se produce de todas las maneras imaginables en torno a un *collage* de perspectivas curvas heterogéneas. Disgregación de puntos de vistas; nuevas visualidades que nos invitan a un espacio de libertad representacional; contradicciones de la cotidianidad en lo excepcional; lo particular en lo colectivo; multiplicidad de visiones; todo esto en una sola imagen y de manera simultánea. (Steyerl, 2014, p.77)

El videoensayo **Espacios cruzados** muestra acciones cotidianas, como fregar el suelo o descalzarse, con imágenes proyectadas para acceder a lo más íntimo de las vivencias del hogar.

Estas indagaciones nos acercan a nuevos modos de mirar dentro de un contexto hipermediatizado por el uso de pantallas (Brea, 2010, p. 92) mirando hacia nosotras mismas.

El hogar y el cuerpo, pasan a ser los lugares donde los agentes activos de la educación vuelcan sus experiencias y los transforman en espacios de aprendizaje e investigación.



Conclusión Visual. Genet R. y Autora (2020) *Proyección y huella en patio*. Par visual compuesto por fotografía de Genet R. y Arias-Camisón A. (2020) *vajilla sobre cuerpo*. Proyección Integrada con referencia visual directa de Alumnado UGR (2020) [*Perspectiva Casa 22*]. Y, derecha, fotografía del Alumnado UGR (2020) *Huella 3*



Resumen Visual. Autora (2022) *Procesos*. Compuesto por una cita visual (Veiel, 1967) y una Proyección Incorporada de Alumnado de Sta. Teresa (2015) *Andrea volteando*

- 4.1. Adecuación de las propuestas al currículo de E.S.O.
- 4.2. Conclusiones generales
- 4.3. Referencias bibliográficas



Parte 4

Aspectos finales

4.1. Adecuación de las propuestas al currículo de la E.S.O.

La mayoría de las propuestas empíricas, se desarrollan en contextos no formales o experimentales. Estos ambientes permiten flexibilidad y adaptabilidad del contenido, de la temporalización y de los materiales.

Para promover las posibilidades creativas y educativas de las propuestas, y facilitar su divulgación más allá de contextos experimentales; adaptaré alguna de las propuestas al modelo educativo actual en la etapa de la E.S.O. Considero de vital importancia la transferencia de conocimiento desde el ámbito académico universitario a la comunidad educativa.

Propongo tres 'Situaciones de Aprendizaje' en base los capítulos empíricos de la Parte 3 de este informe de investigación, adecuando este contenido al ámbito reglado de curso 3º de E.S.O. en el que la asignatura es obligatoria.

En base a la ley actual de educación en su Decreto 111/2016, de 14 de junio, *por el que se establece la ordenación y el currículo de la Educación Secundaria Obligatoria en la Comunidad Autónoma de Andalucía*, se plantean los 'Objetivos de Etapa' :

a) Asumir responsablemente sus deberes, conocer y ejercer sus derechos en el respeto a los demás, practicar la tolerancia, la cooperación y la solidaridad entre las personas y grupos, ejercitarse en el diálogo afianzando los derechos humanos y la igualdad de trato y de oportunidades entre mujeres y hombres, como valores comunes de una sociedad plural y prepararse para el ejercicio de la ciudadanía democrática.

b) Desarrollar y consolidar hábitos de disciplina, estudio y trabajo individual y en equipo como condición necesaria para una realización eficaz de las tareas del aprendizaje y como medio de desarrollo personal.

c) Valorar y respetar la diferencia de sexos y la igualdad de derechos y oportunidades entre ellos. Rechazar la discriminación de las personas por razón de sexo o por cualquier otra condición o circunstancia personal o social. Rechazar los estereotipos que supongan discriminación entre hombres y mujeres, así como cualquier manifestación de violencia contra la mujer.

- d)** Fortalecer sus capacidades afectivas en todos los ámbitos de la personalidad y en sus relaciones con los demás, así como rechazar la violencia, los prejuicios de cualquier tipo, los comportamientos sexistas y resolver pacíficamente los conflictos.
- e)** Desarrollar destrezas básicas en la utilización de las fuentes de información para, con sentido crítico, adquirir nuevos conocimientos. Adquirir una preparación básica en el campo de las tecnologías, especialmente las de la información y la comunicación.
- f)** Concebir el conocimiento científico como un saber integrado, que se estructura en distintas disciplinas, así como conocer y aplicar los métodos para identificar los problemas en los diversos campos del conocimiento y de la experiencia.
- g)** Desarrollar el espíritu emprendedor y la confianza en sí mismo, la participación, el sentido crítico, la iniciativa personal y la capacidad para aprender a aprender, planificar, tomar decisiones y asumir responsabilidades.
- h)** Comprender y expresar con corrección, oralmente y por escrito, en la lengua castellana, textos y mensajes complejos, e iniciarse en el conocimiento, la lectura y el estudio de la literatura.
- i)** Comprender y expresarse en una o más lenguas extranjeras de manera apropiada.
- j)** Conocer, valorar y respetar los aspectos básicos de la cultura y la historia propias y de los demás, así como el patrimonio artístico y cultural.
- k)** Conocer y aceptar el funcionamiento del propio cuerpo y el de los otros, respetar las diferencias, afianzar los hábitos de cuidado y salud corporales e incorporar la educación física y la práctica del deporte para favorecer el desarrollo personal y social. Conocer y valorar la dimensión humana de la sexualidad en toda su diversidad. Valorar críticamente los hábitos sociales relacionados con la salud, el consumo, el cuidado de los seres vivos y el medio ambiente, contribuyendo a su conservación y mejora.

l) Apreciar la creación artística y comprender el lenguaje de las distintas manifestaciones artísticas, utilizando diversos medios de expresión y representación.”

En Andalucía se plantean los siguientes:

“a) Conocer y apreciar las peculiaridades de la modalidad lingüística andaluza en todas sus variedades.

b) Conocer y apreciar los elementos específicos de la historia y la cultura andaluza, así como su medio físico y natural y otros hechos diferenciadores de nuestra Comunidad, para que sea valorada y respetada como patrimonio propio y en el marco de la cultura española y universal.”

Además, la Orden de 15 de enero de 2021, *por la que se desarrolla el currículo correspondiente a la etapa de Educación Secundaria Obligatoria en la Comunidad Autónoma de Andalucía*. Propone los ‘Objetivos de Área’, relativos a la asignatura de Educación Plástica, Visual y Audiovisual para toda la etapa de la ESO:

“1. Contemplar, interpretar, reflexionar y analizar las imágenes que nos rodean interpretándolas de forma crítica, siendo sensibles a sus cualidades plásticas, estéticas y funcionales.

2. Participar en la vida cultural, apreciando el hecho artístico, identificando, interpretando y valorando sus contenidos y entendiéndolos como parte integrante de la diversidad, contribuyendo al respeto, conservación y mejora del patrimonio.

3. Emplear el lenguaje plástico, visual y audiovisual para representar emociones y sentimientos, vivencias e ideas, contribuyendo a la comunicación y a la convivencia.

4. Expresarse con creatividad y descubrir el carácter instrumental del lenguaje plástico, visual y audiovisual como medio de expresión, sus relaciones con otros lenguajes y materias, desarrollando la capacidad de pensamiento divergente y la cultura emprendedora.

5. Conocer, comprender y aplicar correctamente el lenguaje técnico-gráfico y su terminología, adquiriendo hábitos de

observación, precisión, rigor y pulcritud, valorando positivamente el interés y la superación de las dificultades.

6. Utilizar las diversas técnicas plásticas, visuales y audiovisuales y las tecnologías de la información y la comunicación para aplicarlas en las propias creaciones, analizando su presencia en la sociedad de consumo actual, así como utilizar sus recursos para adquirir nuevos aprendizajes.

7. Superar los estereotipos y convencionalismos presentes en la sociedad, adoptando criterios personales que permitan actuar con autonomía e iniciativa y potencien la autoestima.

8. Representar la realidad de manera objetiva, conociendo las normas establecidas y valorando su aplicación en el mundo del arte y del diseño.

9. Planificar y reflexionar de forma individual y cooperativa el proceso de realización de objetos y obras gráfico-plásticas partiendo de unos objetivos prefijados, revisando y valorando durante cada fase el estado de su consecución.

10. Cooperar con otras personas en actividades de creación colectiva de manera flexible y responsable, favoreciendo el diálogo, la colaboración, la comunicación, la solidaridad y la tolerancia.”

Particularmente, en estas propuestas educativas elaboradas en formato de ‘Situaciones de Aprendizaje’ establezco objetivos específicos para el curso concreto de 3º de ESO.

Además, la Instrucción 1/2022, de 23 de junio, *por la que se establecen aspectos de organización y funcionamiento para los centros que impartan Educación Secundaria Obligatoria para el curso 2022/2023* y el Real Decreto 217/2022, del 29 de marzo, considera como conocimientos mínimos, el desarrollo de las ‘Competencias Clave’ a lo largo de la etapa educativa obligatoria, pero también a lo largo de la vida de cada individuo.

Las 'Competencias Clave' se establecen desde la LOE. Se consideran un aprendizaje continuo para toda la vida, son transversales a cualquier disciplina y contribuyen al desarrollo personal, social y profesional de los seres humanos. Estas son las siguientes:

- a) Competencia en comunicación lingüística. **(CCL)**
- b) Competencia plurilingüe. **(CP)**
- c) Competencia matemática y competencia en ciencia, tecnología e ingeniería. **(STEM)**
- d) Competencia digital. **(CD)**
- e) Competencia personal, social y de aprender a aprender. **(CPSAA)**
- f) Competencia ciudadana. **(CC)**
- g) Competencia emprendedora. **(CE)**
- h) Competencia en conciencia y expresiones culturales. **(CCEC)**

Según lo recogido en el RD 217/2022 cada una de ellas plantea Descriptores Operativos Específicos. Hacen alusión a características particulares de cada una de las competencias. Estos descriptores definen el nivel de desempeño esperado (Perfil de Salida) al finalizar la etapa educativa de ESO. Estos descriptores están asociados a su vez a 'Criterios de Evaluación' específicos de la materia.

Se plantean también 'Saberes Básicos Mínimos'. Constituyen conocimientos, destrezas y actitudes vinculados al conocimiento específico de cada materia necesarios para la adquisición de 'Competencias Específicas' de la materia. Los saberes básicos son contenidos mínimos que se repiten a lo largo del desarrollo de cada competencia y vinculados a los 'Criterios de Evaluación'. Cada competencia específica está asociada a varios criterios de evaluación que permiten valorar la adquisición de conocimiento.

Las 'Competencias Específicas' según la normativa mencionada anteriormente son:

"1. Comprender la importancia que algunos ejemplos seleccionados de las distintas manifestaciones culturales y artísticas han tenido en el desarrollo del ser humano, mostrando interés por el patrimonio como parte de la propia cultura, para entender cómo se convierten en el testimonio de los valores y convicciones de cada persona y de la sociedad en su conjunto,

y para reconocer la necesidad de su protección y conservación, teniendo especial consideración con el patrimonio andaluz.

- 2.** Explicar las producciones plásticas, visuales y audiovisuales propias, comparándolas con las de sus iguales y con algunas de las que conforman el patrimonio cultural y artístico dentro y fuera de Andalucía, justificando las opiniones y teniendo en cuenta el progreso desde la intención hasta la realización, para valorar el intercambio, las experiencias compartidas y el diálogo intercultural, así como para superar estereotipos.
- 3.** Analizar diferentes propuestas plásticas, visuales y audiovisuales, mostrando respeto y desarrollando la capacidad de observación e interiorización de la experiencia y del disfrute estético, para enriquecer la cultura artística individual y alimentar el imaginario.
- 4.** Explorar las técnicas, los lenguajes y las intenciones de diferentes producciones culturales y artísticas, analizando, de forma abierta y respetuosa, tanto el proceso como el producto final, su recepción y su contexto, para descubrir las diversas posibilidades que ofrecen como fuente generadora de ideas y respuestas.
- 5.** Realizar producciones artísticas individuales o colectivas con creatividad e imaginación, seleccionando y aplicando herramientas, técnicas y soportes en función de la intencionalidad, para expresar la visión del mundo, las emociones y los sentimientos propios, así como para mejorar la capacidad de comunicación y desarrollar la reflexión crítica y la autoconfianza.
- 6.** Apropiarse de las referencias culturales y artísticas del entorno, identificando sus singularidades, para enriquecer las creaciones propias y desarrollar la identidad personal, cultural y social.
- 7.** Aplicar las principales técnicas, recursos y convenciones de los lenguajes artísticos, incorporando, de forma creativa, las posibilidades que ofrecen las diversas tecnologías, para integrarlos y enriquecer el diseño y la realización de un proyecto artístico.

8. Compartir producciones y manifestaciones artísticas, adaptando el proyecto a la intención y a las características del público destinatario, para valorar distintas oportunidades de desarrollo personal."

A continuación, se exponen, en base a la Instrucción 1/2022, de 23 de junio, los 'Saberes Básicos Mínimos' de la materia. Se consideran Saberes Básicos, aquellos contenidos indispensables que el alumnado tiene que conocer profundamente para poder adquirir el conocimiento de manera satisfactoria. Estos se organizan por bloques de conocimiento:

"A. Patrimonio artístico y cultural. Patrimonio en Andalucía

EPV.3.A.1. Los géneros artísticos a lo largo de la historia del arte.

EPV.3.A.2. Manifestaciones culturales y artísticas más importantes, incluidas las contemporáneas y las pertenecientes al patrimonio local: sus aspectos formales y su relación con el contexto histórico.

EPV.3.A.3. El patrimonio cultural y artístico en relación con su contexto histórico y natural, conocimiento, estudio y valoración de las responsabilidades que supone su conservación, sostenibilidad y mejora.

B. Elementos formales de la imagen y del lenguaje visual. La expresión gráfica.

EPV.3.B.1. El lenguaje visual como forma de comunicación.

EPV.3.B.2. Elementos básicos del lenguaje visual: el punto, la línea y el plano. Posibilidades expresivas y comunicativas.

EPV.3.B.3. Elementos visuales, conceptos y posibilidades expresivas: forma, color y textura.

EPV.3.B.4. La percepción visual. Introducción a los principios perceptivos, elementos y factores.

EPV.3.B.5. La composición. Conceptos de equilibrio, proporción y ritmo aplicados a la organización de formas en el plano y en el espacio.

C. Expresión artística y gráfico-plástica: técnicas y procedimientos

EPV.3.C.1. El proceso creativo a través de operaciones plásticas: reproducir, aislar, transformar y asociar.

EPV.3.C.2. Factores y etapas del proceso creativo: elección de materiales y técnicas, realización de bocetos.

EPV.3.C.3. Técnicas básicas de expresión gráfico-plástica en dos dimensiones. Técnicas secas y húmedas. Su uso en el arte y sus características expresivas

EPV.3.C.4. Técnicas básicas de expresión gráfico-plástica en tres dimensiones. Su uso en el arte y sus características expresivas.

D. Imagen y comunicación visual y audiovisual

EPV.3.D.1. El lenguaje y la comunicación visual. Finalidades: informativa, comunicativa, expresiva y estética. Contextos y funciones.

EPV.3.D.2. Imágenes visuales y audiovisuales: lectura y análisis.

EPV.3.D.3. Imagen fija y en movimiento, origen y evolución.

Introducción a las diferentes características del cómic, la fotografía, el cine, la animación y los formatos digitales.

EPV.3.D.4. Técnicas básicas para la realización de producciones audiovisuales sencillas, de forma individual o en grupo.

Experimentación en entornos virtuales de aprendizaje de proyectos de vídeo-arte.

E. Geometría, repercusión en el arte y la arquitectura.

EPV.3.E.1. Análisis y representación de formas. Formas geométricas y formas orgánicas. Formas geométricas en la arquitectura.

EPV.3.E.2. Introducción a la geometría plana y trazados geométricos básicos.

EPV.3.E.3. Redes modulares. Aplicación de diseños con formas geométricas planas, teniendo como ejemplo el legado andalusí y el mosaico romano.

EPV.3.E.4. Los sistemas de representación y su aplicabilidad práctica.”

En las siguientes tablas, muestro -a modo de ejemplificación y resumen-, tres ‘Situaciones de Aprendizaje’ que vinculan algunas de las prácticas artístico-educativas de esta investigación.

Pongo de manifiesto la relación de ‘Objetivos de Etapa, Materia y Específicos’, su vinculación con las ‘Competencias Específicas’, con los ‘Descriptor Operativos de Competencias Clave’, con el modo de evaluar reflejado en los ‘Criterios de Evaluación’ y, a su vez los ‘Saberes Básicos Mínimos’ que son, en resumen, los contenidos indispensables que el alumnado debe saber para superar satisfactoriamente las competencias específicas.

| 3º ESO EPVA | | Título: Biografía Visual | |
|---|--|---|--|
| Justificación | <p>- Nos aproximaremos a la autobiografía mediante un recorrido por la Historia del Arte.</p> <p>- Se propone al alumnado: construir un discurso personal desde sus propias vivencias, representándose mediante diferentes modos, desde el realismo hasta la abstracción y lo simbólico.</p> <p>- Acompañaremos nuestro recorrido visual con un texto poético, apoyándonos en la asignatura de Lengua Castellana y Literatura, donde el Alumnado trabajará textos sobre biografía y la autobiografía</p> | | |
| Descripción | <p>¿Cómo podemos representarnos? ¿Qué rasgos serían característicos de nosotros mismos?</p> <p>- El alumnado aprenderá las diferentes etapas del arte y sus máximos exponentes con artistas que han trabajado el autorretrato de distintos modos hasta la abstracción.</p> <p>El alumnado realizará diferentes imágenes de sí mismos/as, cuya finalidad es explorar diferentes modalidades y géneros artísticos, así como desarrollar el autoconcepto y promover el aprendizaje significativo.</p> | | |
| Concreción curricular | | | |
| Objetivos de Etapa | | Objetivos de Área | |
| <p>d) Fortalecer sus capacidades afectivas en todos los ámbitos de la personalidad y en sus relaciones con los demás, así como rechazar la violencia, los prejuicios de cualquier tipo, los comportamientos sexistas y resolver pacíficamente los conflictos</p> <p>f) Concebir el conocimiento científico como un saber integrado, que se estructura en distintas disciplinas, así como conocer y aplicar los métodos para identificar los problemas en los diversos campos del conocimiento y de la experiencia.</p> <p>j) Conocer, valorar y respetar los aspectos básicos de la cultura y la historia propias y de los demás, así como el patrimonio artístico y cultural.</p> | | <p>1. Contemplar, interpretar, reflexionar y analizar las imágenes que nos rodean interpretándolas de forma crítica, siendo sensibles a sus cualidades plásticas, estéticas y funcionales.</p> <p>2. Participar en la vida cultural, apreciando el hecho artístico, identificando, interpretando y valorando sus contenidos y entendiéndolos como parte integrante de la diversidad, contribuyendo al respeto, conservación y mejora del patrimonio.</p> <p>3. Emplear el lenguaje plástico, visual y audiovisual para representar emociones y sentimientos, vivencias e ideas, contribuyendo a la comunicación y a la convivencia</p> | |
| Objetivos Específicos | <p>OE1. Desarrollar el dibujo de observación del natural. Proporciones del cuerpo humano / OE2. Comprender la imagen abstracta y el proceso de abstracción. / OE3. Desarrollar el autoconcepto desde la expresión artística.</p> | | |
| Competencia específica | Descriptor Comp. Clave | Criterios Evaluación | Saberes Básicos |
| <p>1. Comprender la importancia que algunos ejemplos seleccionados de las distintas manifestaciones culturales y artísticas han tenido en el desarrollo del ser humano, mostrando interés por el patrimonio como parte de la propia cultura, para entender cómo se convierten en el testimonio de los valores y convicciones de cada persona y de la sociedad en su conjunto, y para reconocer la necesidad de su protección y conservación, teniendo especial consideración con el patrimonio andaluz.</p> | <ul style="list-style-type: none"> • CCL1 • CPSAA3 • CC1 • CC2 • CCEC1 | <p>1.1. Reconocer los factores históricos y sociales que rodean las producciones plásticas, visuales y audiovisuales más relevantes, así como su función y finalidad, describiendo sus particularidades y su papel como transmisoras de valores y convicciones, con interés y respeto, desde una perspectiva de género.</p> | <p>EPV.3.A.1. EPV.3.A.2. EPV.3.A.3.</p> |
| | | <p>1.2. Valorar la importancia de la conservación, preservación y difusión del patrimonio cultural y artístico a través del conocimiento y el análisis guiado de obras de arte.</p> | <p>EPV.3.A.3.</p> |

Temporalización: 3 sesiones

Situación de aprendizaje 1

Competencia específica

5. Realizar producciones artísticas individuales o colectivas con creatividad e imaginación, seleccionando y aplicando herramientas, técnicas y soportes en función de la intencionalidad, para expresar la visión del mundo, las emociones y los sentimientos propios, así como para mejorar la capacidad de comunicación y desarrollar la reflexión crítica y la autoconfianza.

Descriptores Comp. Clave

- CPSAA3
- CPSAA4
- CC3
- CCEC3
- CCEC4

Criterios Evaluación

- 5.1. Expresar ideas y sentimientos en diferentes producciones plásticas, visuales y audiovisuales, a través de la experimentación con diversas herramientas, técnicas y soportes, desarrollando la capacidad de comunicación y la reflexión crítica.
- 5.2. Realizar diferentes tipos de producciones artísticas individuales o colectivas, justificando el proceso creativo, mostrando iniciativa y autoconfianza, integrando racionalidad, empatía y sensibilidad, y seleccionando las técnicas y los soportes adecuados al propósito.

Saberes Básicos

- EPV.3.C.1.
EPV.3.C.2.
EPV.3.C.3.
EPV.3.C.4.
EPV.3.D.4.
- EPV.3.B.5.
EPV.3.C.1.
EPV.3.C.2.
EPV.3.C.3.
EPV.3.C.4.
EPV.3.D.2.

Actividades

Sesión 1.

Recorrido visual sobre retratos famosos de la historia del Arte. Hincapié en personajes locales (Lorca, Sergio García) y en diferentes modos de retratarse. Autorretrato ideal: Cómo soy y como creo que soy sin mirarme. Autorretrato en espejo: intento representar todos los aspectos en detalle de mi imagen haciendo hincapié en los aspectos formales de mi rostro. Ev.: Observación y diario de clase.

Sesión 2

Autorretrato de mi mano cómo es mi mano y sus detalles en barro. El alumno explorará a tamaño real la representación de su mano atendiendo a una posición expresiva de la misma y sus volúmenes tridimensionales. Ev: entrega de la pieza

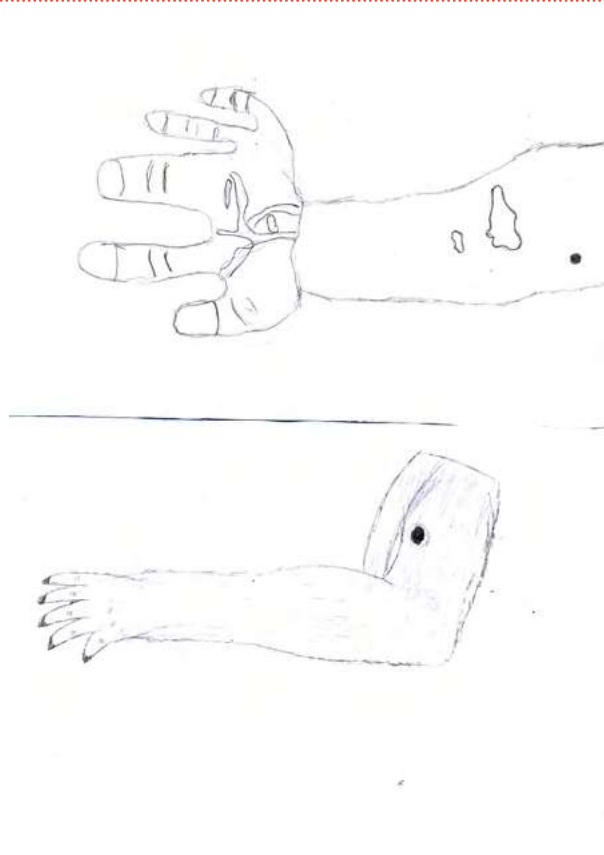
Sesión 3:

El autorretrato simbólico y abstracto, ejemplos. Se propone al alumnado construir una autorrepresentación partiendo de una marca de su piel o un fragmento que lo represente, contando algún aspecto de su vida textualmente. Esas marcas pueden ser desde lunares a cicatrices, los ojos, sus propias manos... Se trata de trasladar el aspecto simbólico al general y reforzar positivamente al alumnado. Ev. Observación y diario de clase.

Sesión 3.

Puesta en común y organización de imágenes por categorías analizando las diferente recorrido personal en cada una de las autorrepresentaciones del alumnado. Ev. Exposición

**Ejemplificación en el Capítulo 2 (Bloque 3).*



| 3º ESO EPVA | | Título: Las esquinas de mi casa | |
|---|--|---|--|
| Justificación | Planteamos cómo es y cómo se diseña una casa, y cómo podemos comunicar sus cualidades desde el rol de diferentes especialistas. Se parte desde la casa de cada una de nosotras como punto de referencia principal, para construir posteriormente un habitáculo diseñado por el alumnado donde se incorpora conocimiento técnico y patrimonial. | | |
| Descripción | El alumnado parte de el análisis técnico y visual de su habitación desde diferentes técnicas fotográficas, sistemas de representación y artísticas así como su calle para construir posteriormente una habitación "ideal" diseñada por ellas y ellos mismos partiendo de los conocimientos aprendidos en el cual incorporarán diseño por ordenador y patrones geométricos. | | |
| Concreción curricular | | | |
| Objetivos de Etapa | | Objetivos de Área | |
| <p>e) Desarrollar destrezas básicas en la utilización de las fuentes de información para, con sentido crítico, adquirir nuevos conocimientos. Adquirir una preparación básica en el campo de las tecnologías, especialmente las de la información y la comunicación.</p> <p>f) Concebir el conocimiento científico como un saber integrado, que se estructura en distintas disciplinas, así como conocer y aplicar los métodos para identificar los problemas en los diversos campos del conocimiento y de la experiencia.</p> <p>g) Desarrollar el espíritu emprendedor y la confianza en sí mismo, la participación, el sentido crítico, la iniciativa personal y la capacidad para aprender a aprender, planificar, tomar decisiones y asumir responsabilidades</p> | | <p>5. Conocer, comprender y aplicar correctamente el lenguaje técnico-gráfico y su terminología, adquiriendo hábitos de observación, precisión, rigor y pulcritud, valorando positivamente el interés y la superación de las dificultades.</p> <p>6. Utilizar las diversas técnicas plásticas, visuales y audiovisuales y las tecnologías de la información y la comunicación para aplicarlas en las propias creaciones, analizando su presencia en la sociedad de consumo actual, así como utilizar sus recursos para adquirir nuevos aprendizajes.</p> <p>8. Representar la realidad de manera objetiva, conociendo las normas establecidas y valorando su aplicación en el mundo del arte y del diseño.</p> | |
| Objetivos Específicos | <p>OE1. Potenciar la aplicación del dibujo técnico en el ámbito de la vida cotidiana / OE2. Representar una misma realidad espacial desde distintas técnicas y puntos de vista. / OE3. Aplicar los sistemas de representación y utilizar diferentes técnicas artísticas para construir un discurso conjunto</p> | | |
| Competencia específica | Descriptores Comp. Clave | Criterios Evaluación | Saberes Básicos |
| <p>4. Explorar las técnicas, los lenguajes y las intenciones de diferentes producciones culturales y artísticas, analizando, de forma abierta y respetuosa, tanto el proceso como el producto final, su recepción y su contexto, para descubrir las diversas posibilidades que ofrecen como fuente generadora de ideas y respuestas.</p> | <ul style="list-style-type: none"> • CCL2 • CD1 • CD2 • CPSAA3 • CC3 • CCEC2 | <p>4.1. Reconocer los rasgos particulares de diversas técnicas y lenguajes artísticos, así como sus distintos procesos y resultados en función de los contextos sociales, históricos, geográficos y tecnológicos, buscando y analizando la información con interés y eficacia.</p> | <p>EPV.3.C.1. EPV.3.C.2. EPV.3.C.3. EPV.3.C.4. EPV.3.D.1.</p> |
| | | <p>4.2. Analizar de forma guiada las especificidades de los lenguajes de diferentes producciones culturales y artísticas, estableciendo conexiones entre ellas e incorporándolas creativamente en las producciones propias.</p> | <p>EPV.3.C.3. EPV.3.C.4. EPV.3.D.3. EPV.3.D.4.</p> |

Temporalización: 9 sesiones

Situación de aprendizaje 2

Competencia específica

6. Apropiarse de las referencias culturales y artísticas del entorno, identificando sus singularidades, para enriquecer las creaciones propias y desarrollar la identidad personal, cultural y social.

Descriptores Comp. Clave

- CCL2
- CD1
- CPSAA3
- CC1
- CCEC3

Criterios Evaluación

6.1. Explicar su pertenencia a un contexto cultural concreto, de manera específica el andaluz, a través del análisis de los aspectos formales y de los factores sociales que determinan diversas producciones culturales y artísticas actuales.

6.2. Utilizar creativamente referencias culturales y artísticas del entorno en la elaboración de producciones propias, mostrando una visión personal.

Saberes Básicos

EPV.3.A.1.
EPV.3.A.2.
EPV.3.A.3.

EPV.3.B.5.
EPV.3.E.1.
EPV.3.E.2.
EPV.3.E.3.
EPV.3.E.4

Actividades

Sesión 1

El alumnado realiza un plano de su habitación a escala, con intención de entender las proporciones.

Sesión 2

Perspectivas cónicas frontales. El alumnado realiza un dibujo en cónica de su calle partiendo de una fotografía.

Sesión 3

Aplicación de técnica húmeda sobre la imagen técnica. La acuarela

Sesión 4-5

El alumnado realiza tres fotografías creativas sobre: - una esquina de su casa insólito con intención de entender el entorno que le rodea desde otro punto de vista/ - un detalle de sí mismos (ojo, nariz, boca) que guarde similitudes formales con la imagen anterior (para entender las figuras retóricas de la imagen publicitaria y las metáforas visuales) / la huella que deja el ser humano sobre la casa (para entender el efecto de la ergonomía y las decisiones de habitabilidad de un hogar)

Sesión 6-7

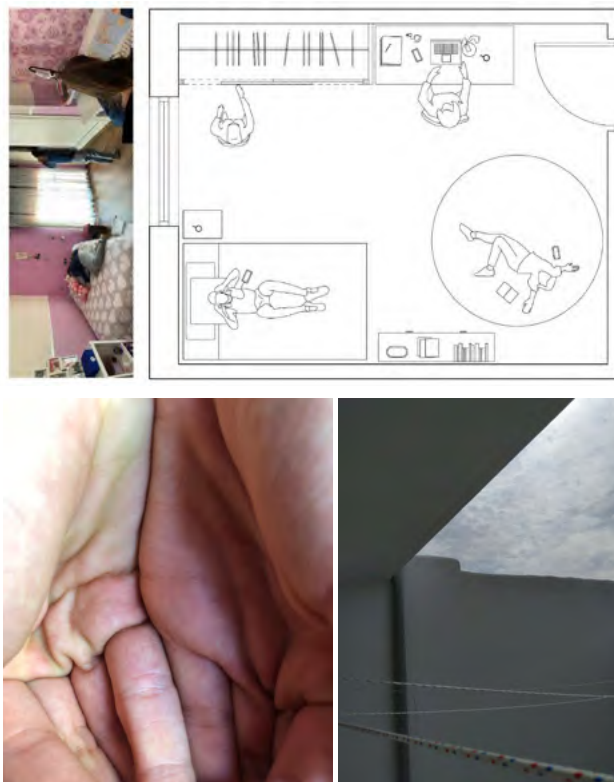
El alumno realiza con un programa de diseño 3d una maqueta de su habitación "ideal" basada en las casas futurísticas de Alison y Peter Smithson.

Sesión 8-9

Diseño un suelo tipo mosaico inspirado en la arquitectura y la imaginaria andalusí. Creación de patrones

Ev.: Observación, diario de clase, entrega de proyecto completo.

Ejemplificación en el Capítulo 7 (Bloque 3).



| 3º ESO EPVA | | Título: Selfi deformado | |
|--|--|--|---|
| Justificación | Nos preguntamos qué es un selfi y cómo se toma. Reflexionamos sobre los cambios ha provocado en nuestra manera de relacionarnos en redes sociales, y cómo la fotografía se utiliza como modo de comunicación. A su vez, planteamos cómo sería un anti-selfi articulando un discurso visual sobre los estereotipos de belleza. El alumnado creará imágenes basadas en la deformación como estrategia visual . | | |
| Descripción | El alumnado aprenderá sobre lenguaje fotográfico, animación y narrativa audiovisual. Se trabajará la fotografía y en particular el autorretrato comprendiendo los tipos de plano, angulación, iluminación, color y composición. Posteriormente creará imágenes fotográficas mezclado con diferentes disciplinas como el collage. Realizará animación de stopmotion interviniendo mediante dibujo sobre las fotografías de retrato creadas generando deformaciones y nuevas imágenes sobre el rostro. | | |
| Concreción curricular | | | |
| Objetivos de Etapa | | Objetivos de Área | |
| <p>d) Fortalecer sus capacidades afectivas en todos los ámbitos de la personalidad y en sus relaciones con los demás, así como rechazar la violencia, los prejuicios de cualquier tipo, los comportamientos sexistas y resolver pacíficamente los conflictos.</p> <p>e) Desarrollar destrezas básicas en la utilización de las fuentes de información para, con sentido crítico, adquirir nuevos conocimientos. Adquirir una preparación básica en el campo de las tecnologías, especialmente las de la información y la comunicación.</p> <p>l) Apreciar la creación artística y comprender el lenguaje de las distintas manifestaciones artísticas, utilizando diversos medios de expresión y representación.</p> | | <p>3. Emplear el lenguaje plástico, visual y audiovisual para representar emociones y sentimientos, vivencias e ideas, contribuyendo a la comunicación y a la convivencia.</p> <p>7. Superar los estereotipos y convencionalismos presentes en la sociedad, adoptando criterios personales que permitan actuar con autonomía e iniciativa y potencien la autoestima.</p> <p>9. Planificar y reflexionar de forma individual y cooperativa el proceso de realización de objetos y obras gráfico-plásticas partiendo de unos objetivos prefijados, revisando y valorando durante cada fase el estado de su consecución.</p> | |
| Objetivos Específicos | <p>OE1. Explorar la fotografía panorámica para construir retratos deformados. OE2. Utilizar el collage y el medio impreso para construir imágenes cubistas. / OE3. Crear narrativas audiovisuales mediante dibujo directo y stop-motion basadas en la animación tradicional.</p> | | |
| Competencia específica | Descriptores Comp. Clave | Criterios Evaluación | Saberes Básicos |
| <p>5. Realizar producciones artísticas individuales o colectivas con creatividad e imaginación, seleccionando y aplicando herramientas, técnicas y soportes en función de la intencionalidad, para expresar la visión del mundo, las emociones y los sentimientos propios, así como para mejorar la capacidad de comunicación y desarrollar la reflexión crítica y la autoconfianza.</p> | <ul style="list-style-type: none"> • CCL2 • CPSAA1 • CPSAA3 • CPSAA4 • CC3 • CCEC • CCEC4 | <p>5.2. Realizar diferentes tipos de producciones artísticas individuales o colectivas, justificando el proceso creativo, mostrando iniciativa y autoconfianza, integrando racionalidad, empatía y sensibilidad, y seleccionando las técnicas y los soportes adecuados al propósito.</p> | <p>EPV.3.B.5.</p> <p>EPV.3.C.1.</p> <p>EPV.3.C.2.</p> <p>EPV.3.C.3.</p> <p>EPV.3.C.4.</p> <p>EPV.3.D.2.</p> |
| | | <p>5.3. Descubrir, seleccionar aquellos procedimientos y técnicas más idóneos en relación con los fines de presentación y representación perseguidos.</p> | <p>EPV.3.C.1.</p> <p>EPV.3.C.2.</p> <p>EPV.3.C.3.</p> <p>EPV.3.C.4.</p> |

Temporalización: 9 sesiones

Situación de aprendizaje 3

Competencia específica

7. Aplicar las principales técnicas, recursos y convenciones de los lenguajes artísticos, incorporando, de forma creativa, las posibilidades que ofrecen las diversas tecnologías, para integrarlos y enriquecer el diseño y la realización de un proyecto artístico.

Descriptores Comp. Clave

- CCL2
- CCL3
- STEM3
- CD1
- CD5
- CC1
- CC3
- CCEC4

Criterios Evaluación

- 7.1. Realizar un proyecto artístico, con creatividad y de forma consciente, ajustándose al objetivo propuesto, experimentando con distintas técnicas visuales o audiovisuales en la generación de mensajes propios, y mostrando iniciativa en el empleo de lenguajes, materiales, soportes y herramientas
- 7.2. Elaborar producciones artísticas ajustadas al objetivo propuesto, individuales o colectivas, a partir del análisis de las posibilidades expresivas y plásticas utilizadas por creadores dentro de este ámbito, esforzándose en superarse y demostrando un criterio propio.

Saberes Básicos

- EPV.3.C.1.
EPV.3.C.3.
EPV.3.C.4.
EPV.3.D.3.
- EPV.3.C.2.
EPV.3.C.3.
EPV.3.C.4.
EPV.3.E.4.

Actividades

Sesión 1

Trabajo de investigación: El alumnado busca información selfi, un retrato, un autorretrato, un reflectograma y cómo aparece el primer selfi y la aparición de la cámara frontal y la panorámica en los smarphone.

Sesión 2

¿Cómo se toma una fotografía? El alumnado aprende sobre lenguaje y técnica fotográfica mediante un set de fotografía modificando iluminación, color, plano y angulación de los objetos fotografiados.

Sesión 3-6

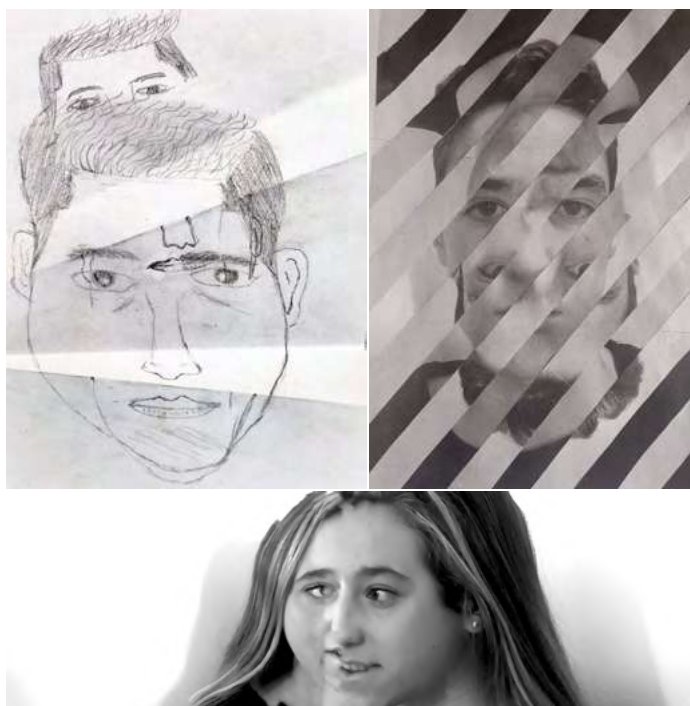
El antiselfi: Realización de imágenes deformadas.
Deformación 1. Dibujos de retrato deformado, para comprender la estructura del rostro mediante la observación.
Deformación 2: Retrato cubista. Fotografía de retrato neutra y deformación mediante collage. Basados en David Hockney
Deformación 3: Retrato panorámico, el alumnado modificará el rostro del compañero utilizando la panorámica, teniendo en cuenta los aspectos formales.

Sesión 7-9

Proyecto de deformación visual mediante animación: El alumnado basándose en las imágenes de Ouka Leele creará un stopmotion en grupo interviniendo imágenes mediante dibujo sobre acetato con las fotografías de fondo. El storyboard y la narrativa audiovisual.

Ev.: Observación, diario de clase, entrega de proyecto completo.

Ejemplificación en el Capítulo 5 (Bloque 3).



4.2. Conclusiones generales

Esta investigación explora el espacio intersticial entre la creación artística, la educación y la autorrepresentación. Genero un recorrido visual sobre la imagen propia, y reviso los proyectos artísticos vinculados a la autorrepresentación que se han considerado más relevantes. Como cada propuesta contiene sus respectivas conclusiones, en este apartado haré un pequeño resumen de los aspectos más significativos.

La autorrepresentación, es un acto de creación simbólico de inquietudes y necesidades personales, pero también es una indagación vital (*living-inquiry*). Poner(se) en el centro de la investigación, es un acto de reafirmación de una indagación subjetivada. Como hemos visto, numerosos enfoques metodológicos como la Autoetnografía Visual y las Biografías Situadas, promueven el desarrollo de este tipo de posicionamientos como estrategias conscientes de investigación.

Hemos definido la autorrepresentación como un “lugar” intersticial entre la creación artística e historia vital, que parte del sujeto y se ramifica en lo visual para explorar infinitud de posibilidades -como hemos podido observar a lo largo de los siete capítulos empíricos-. Cada persona, explora aspectos de sí misma, desde puntos de vista muy dispares. Crear imágenes desde la autorrepresentación es catártico, facilita el desarrollo personal y permite construir biografías simbólicas.

Las investigaciones Basadas en Artes, como investigaciones cualitativas son multi-(re)presentacionales, periféricas, plurales y huyen de axiomas absolutos e invitan a observar lo colectivo desde una multitud de respuestas equivalentes.

Considero la importancia de las investigaciones académicas visuales -las basadas en imágenes-, como lecturas activas, creativas y constructivas. Para ello, he ido proponiendo ejercicios de activación visual, para hacer así que las personas lectoras del documento sean agentes activos y participen de su propio conocimiento.

Esta investigación invita a una lectura orgánica, que permite moverse de arriba a abajo o de izquierda a derecha; a diferentes velocidades, para apreciar el movimiento de las imágenes; o detenerse pausadamente en alguna de ellas.. Se ofrecen diferentes perspectivas -visuales y/o textuales- sobre un mismo tema.

Entiendo la investigación como un viaje de ida y vuelta. Una retroalimentación necesaria para poder ampliar y compartir conocimiento entre todas las personas. Desearía que las personas que se encuentren con este documento puedan explorarlo desde un enfoque lúdico y activo, desarrollando su mirada atenta.

La necesidad de sistematizar u organizar en unidades cognoscitivas -instrumentos de investigación- la manera en la que investigamos con imágenes, proporciona al ámbito académico una gran variedad de instrumentos y estructuras conceptuales. Estas son útiles para construir conocimiento desde lo visual, lo cual rompe la hegemonía textual y propone la investigación desde los “lugares menores” del conocimiento.

La educación artística es un aprendizaje vital para entender y producir imágenes de un modo consciente. Promueve el desarrollo del pensamiento simbólico, útil para la construcción de ideas no lineales. Además, facilita el acceso al juego y al enriquecimiento desde lo más íntimo y personal, y propicia la apertura a nuevas posibilidades, donde el error se contempla como una exploración.

La educación artística es el espacio idóneo para la autorrepresentación. Permite la puesta en común de diferentes experiencias personales y grupales, en continua retroalimentación desde cada persona hacia el grupo y viceversa. Es el lugar donde suceden hallazgos visuales que nos invitan a imaginar otras realidades más allá de la propia. Es una puerta a otras posibilidades. Considero que cualquier disciplina artística es susceptible de ser trabajada desde la persona misma. Esto facilita abrir(se) hacia lugares no tradicionales de la mirada hacia los cuerpos.

La actualidad visual y social nos implica y nos exige proyectos educativos y artísticos actualizados, críticos, conscientes y constructivos. Se trata de conseguir que las personas creadoras, las personas docentes, las personas investigadoras, el alumnado, las participantes y todos los agentes educativos, tomen conciencia de su realidad visual, conozcan sus técnicas y sus modos de hacer y puedan construir(se) desde el paradigma visual de la autorrepresentación.

Mi indagación invita a explorar(nos) desde diversos modos de hacer, individuales y colectivos y presenta la información desde una variedad de lugares visuales y textuales con el propósito de que el conocimiento no sea unidireccional y se ramifique hacia la pluralidad de visiones no estancas.

Para finalizar, la **Conclusión Visual** titulada “Táctil”, muestra imágenes de manos. Estas manos son las de personas que, a lo largo de la investigación han compartido sus hallazgos, sus errores, sus aciertos y, sobre todo, sus vivencias personales en forma de autorrepresentaciones visuales.

Las manos, según García Cortés son la prolongación del cerebro y del ojo y una de las primeras manifestaciones artísticas del ser humano. Son pensamiento físico. Como afirma el autor:

“El ser humano establece con sus propias manos una relaciones privilegiadas, llegando a dirigirse a ellas como a un personaje. Personificación que, llevada al extremo, convierte a este órgano en un elemento totalmente Independiente, como si se convirtiera en un desdoblamiento de la persona. “Reconozco mi propia mano extendida, los dedos recogidos, que se mueven solos, casi como una bestia acuática que palpa el fondo. La miro hacer, parece que conozca las cosas que nunca le he enseñado(. . .), con movimientos que nunca le he observado.” (García Cortés, 1996, p. 119)

La mano es epítome de la autorrepresentación, a caballo entre el retrato figurativo y el simbolismo, es personal y reconocible, es expresiva y comunica emociones. Pero, sobre todo, las manos tocan, acarician, palpan, tientan, sienten y dan forma a nuestras ideas.



Conclusión Visual. Autora (2022) *Táctil*. Ensayo Visual compuesto por dos pares visuales y un tríptico.
Par visual I. Autora (2022) *La mano y su sombra*. Compuesto por una fotografía de la Autora (2018) *Detalle sticker*, y una fotografía de Genet y Autora (2020) *Suelo táctil*





Conclusión Visual. Autora (2022) *Táctil*. Ensayo Visual compuesto por dos pares visuales y un tríptico.
Par visual II. Autora (2022) *La mano imaginada*. Compuesto por una fotografía de la Autora (2015) *Mano agarrando dibujo*, y una fotografía de Autora (2020) *Mano sobre escombros digitales*





Conclusión Visual. Autora (2022) *Táctil*. Ensayo Visual compuesto por tres pares visuales y una imagen independiente.
Par Visual III. Autora (2022) *Una mano sobre otra*. Compuesto por un dibujo de Alumnado de St. Teresa (2015) *Mano en detalle* y una imagen escaneada de Autora (2022) *Manos digitales*.





Conclusión Visual. Autora (2022) *Táctil*. Ensayo Visual compuesto por tres pares visuales y una imagen independiente.
Imagen Independiente. Proyección Integrada de la Autora (2022) *Mano dibujada sobre mi palma*

4.3. Referencias bibliográficas

- Abbott B.** (1950) *Portrait of the Artist as a Young Woman*. Distorsión de negativo. Museum of Modern Art (MoMA) <https://www.moma.org/magazine/articles/256>
- Abramovic, M.** (1973) *Rhythm 0*. Performance. <https://www.moma.org/collection/works/126441>
- (2008) *Me and Me*. Fotografía impresa en gelatina de plata, 101,6 x 101,6 cm. Lisson Gallery <https://bit.ly/3xJiJ9L>
- Abramovic, M. Y Ulay** (1977) *Relation in time*. Performance. Museum of Modern Art (MoMA). <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3121>
- (1978) AAA-AAA. Fotograma de la performance grabada 9'25". Fotografía 79 x 117,5 cm. Museo Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/aaa-aaa>
- (1980) *Rest Energy*. Performance. Museum of Modern Art (MoMA). <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3120>
- Acaso, M., & Megías, C.** (2017). *Art thinking: Cómo el arte puede transformar la educación*. Paidós Educación.
- Albardonedo Freire, A.** (2010) *La creación artística en la cartografía en Posada Simeón*. En: E. Peñalver Gómez (coord.) *Cartografía histórica en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla*. (pp. 104-119). Universidad de Sevilla, Biblioteca Universitaria
- Albarracín, P.** (1997) *Porque sientes dolor. Serie Pañuelos para llorar*. Bordado de seda sobre hilo, 21 x 21 cm. <http://www.pilaralbarracin.com/bordados/bordados1.html>
- (2004a) *Bailaré sobre tu tumba*. Fotogramas de la Video-performance, 7'04". <http://www.pilaralbarracin.com/videos/videos12.html>
- (2004b) *Lunares*. Performance, documentación fotográfica. <http://conchamayordomo.com/2017/12/12/pilar-albarracin/y>, <http://www.pilaralbarracin.com/videos/videos13.html>
- (2018) *No Comment*. Fotografía color, 195 x 127 cm. <http://www.pilaralbarracin.com/bordados/bordados1.html>
- Almeida, H.** (1974) *Tela habitada*. Foto-performance. <https://mutante.pt/2020/04/tela-habitada-o-olhar-helena-almeida/>
- (1975) *Pintura habitada*. Acrílico sobre fotografía impresa de la autora, 42 x 47,5 cm. Museo de Arte Contemporáneo de Oporto. <https://awarewomenartists.com/en/magazine/helena-almeida-corpus/>
- (1977) *Sente-me - Siénteme*. Serie fotográfica impresa en gelatina de plata, 39,4 x 48,6 cm. <http://www.artnet.com/artists/helena-almeida/sente-me-feel-me-tetraptych-alb8zOb2hHHrIEcx-RVP3A2>
- (1979) *The house*. Fotografía intervenida con pintura, técnica mixta, 40 x 29 cm. Centro de Arte e Comunicação Visual. <https://artsandculture.google.com/asset/the-house-helena-almeida/pgE3nNx32vFJHA>
- (2000) *Sin título*. Fotografía de la performance *Dentro de Mim*. <https://fascinio-dafotografia.wordpress.com/2020/03/26/helena-almeida-ph-03-2019/>
- Alsina, P.** (2010) Lo más profundo es la piel. Cuerpo, tecnología y Neo-materialismo en el Media Art. En: Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Sociedad Digital (Ed.), *Universos y metaversos: aplicaciones Artísticas y Nuevos Medios [Conferencia]*. Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona.(1-12)

- Andersson, H.** (2018, March 30). *Social media apps are 'deliberately' addictive to users* (Entrevista a Aza Raskin). BBC News. Disponible en: <https://www.bbc.com/news/technology-44640959>
- Anónimo** (9300 aC) *Cueva de las Manos, río Pinturas, en Santa Cruz* (Patagonia argentina). <https://www.cuevadelasmanos.org/investigacion.html>
- Anónimo** (1000-200 a. C.) *Tratado General Arqueoiconográfico del Mapa de Bedolina*. Calco arqueológico de los petroglifos del Parque Arqueológico Seradina-Bedolina, 900 x 400 cm (1996) publicado en EuroPreArt (base de datos en línea sobre arte prehistórico europeo), <http://www.europreart.net>
- Anónimo** (1300 d.C. aprox.) *Mapamundi de Ebstorf*. Monasterio de Ebstorf. Mapa mural en pergamino, 357 cm diámetro. <https://warnke.web.leuphana.de/hyperimage/EbsKart/index.html#O9999/>
- Anónimo** (último cuarto del siglo XV) *Mano Guidoniana*. Manuscrito de Mantua, (Oxford University MS Canon. Liturg. 216. f.168 recto) (Bodleian Library) (NB: La imagen en color no tiene fuente -- la imagen en blanco y negro en el historial de archivos es del MS Canon Liturg. 216).
- Archizoom** (1971a) *Planta de la No-Stop City*. Plano. Fuente: <https://www.architecturayempresas.es/noticia/laciedad-sinarquitectura-no-stop-city-de-archizoom>. — (1971b) *No-Stop City. Residential Parkings. Climatic Universal system*.
- Ascencio, C.** (2021) *Sin título*. Del proyecto: Las flores mueren dos veces. Fotografía escaneada e intervenida mediante Inteligencia Artificial. <https://www.cristobalascencio.com>
- Baden, K.** (1980) *Untitled [Contact Sheet Self Portrait]*. Fotografía impresa en gelatina de plata. 162,56 x 106,68 http://www.luminous-lint.com/app/vexhibit/_PHOTOGRAPHER_Karl_Baden_01/6/43/25153196786912583877/
- Bachelard, G.** (1957). *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France. Disponible en: https://monoskop.org/images/1/16/Bachelard_Gaston_La_poetica_del_espacio.pdf
- Bacon, F.** (1988) *Second Version of Triptych 1944*. Óleo y acrílico sobre tres lienzos. 198 x 147,5 cm c/u. Tate Modern. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/bacon-second-version-of-triptych-1944-t05858>
- Barad, K.** (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822388128>
- Barthes, R.** (1990). *La cámara lucida*. Notas sobre la fotografía. Paidós.
- Barone, T. y Eisner E.W.** (2008). Arts based educational research. En J.L. Given, G. Camilli y P.B. Elmore (eds). *Handbook of complementary methods in educational research* (pp. 95-106). Routledge.
- (2012). *Arts based research*. SAGE.
- Basquiat, J.** (1981) *Sin título (Peso Neto)*. Ceras de color sobre cuaderno, 76.2 x 56.5 cm. <https://www.ticolattamura.com/exhibitions/8/works/image44/>

- Baudrillard, J.** (2009). *La sociedad del consumo, Sus mitos, sus estructuras*. SIGLO XXI
- Becher, B. y Becher, H.** (1983-1992) *Gas tank*. Fotografía impresa en gelatina de plata. <https://www.wikiart.org/es/bernd-y-hilla-becher/gas-tanks-1992>
- Benlloch, M.** (1999) *Ibn Farum*. Performance, documentación fotográfica. <https://ivam.es/wp-content/uploads/BENLLOCH-LI-BRO-EN.pdf>
- (2005). *51 géneros*. Fotogramas del vídeo de Gonzalo Sáenz de Santa María Poulet. <https://archivomiguelbenlloch.net>
- Berger, C.** (1981). The Hand and the Art of Memory. *Musica Disciplina*, 35, 87–120. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/20532236>
- Berger, J.** (2000) *Modos de Ver*. Gustavo Gili
- Bing, I.** (1931) *Self-Portrait in Mirrors*. Fotografía impresa en gelatina de plata. <https://www.holdenluntz.com/magazine/new-arrivals/ilse-bing-self-portrait-in-mirrors/>
- Blumenfeld, E.** (1945) *Sin título (Autorretrato)*. Fotografía. <https://artblart.com/tag/erwin-blumenfeld-self-portrait/>
- (1946) *Tedi Thurman, New York*. Fotografía impresa en gelatina de plata, 33.5 x 26.2 cm. <https://www.mutualart.com/Artwork/Tedi-Thurman--New-York/CA-4C7114211202B3>
- (1958) *Self portrait with a paper mask, New York*. Fotografía. <https://francishodgson.com/2012/10/19/shamanism-and-shaving-foam/blumenfeld/>
- Boltanski, C.** (2005) *Être à nouveau*. Videoinstalación, 2' 3". <https://www.magasin3.com/artwork/etre-a-nouveau/>
- Bourgeois, L.** (1996) *Eyes 1996*. Grabado, punta seca, 10.1 x 22.3 cm. Museum of Modern Art (MoMA). https://www.moma.org/collection/works/84293?classifications=any&date_begin=1963&date_end=2022&q=eye&utf8=&with_images=1
- (2002) *Hands*. Punta seca, 30.3 x 25.2 cm. Museum of Modern Art (MoMA). <https://www.moma.org/collection/works/119627>
- (2003) *Hands*. Punta seca, 30.3 x 25.2 cm. Museum of Modern Art (MoMA). <https://www.moma.org/collection/works/119628>
- (2008) *Manos*. Fotograbado con Chine collé sobre papel tejido, 38.7 x 41.6 cm. <https://www.artsy.net/artwork/louise-bourgeois-hands>
- Brandt B.** (1957) *Desnudo en East Sussex*. Fotografía impresa, 29 x 26 cm. <https://www.billbrandt.com/bill-brandt-archi-ve-print-shop?tag=nude>
- (1959a) *East Sussex Coast*. Fotografía impresa en gelatina de plata, 50.2 x 40.3 cm. <https://www.mutualart.com/Artwork/East-Sussex-Coast/D4A7DB2C7561E745>
- (1959b) *Desnudo, Baie de Anges, Francia*. Fotografía. Edwynn Houk Gallery. <https://www.phe.es/exposiciones/bill-brandt/>
- Brea, J. L.** (2002). *La era postmedia: Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Consorcio Salamanca.
- (2010) *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image*. Akal

- Breslauer, M.** (1933) *Fotógrafa (autorretrato)*, Berlín. Portada catálogo digital [Exposición]. Museu Nacional D'Art de Catalunya. <https://www.museunacional.cat/es/marianne-breslauer-fotografias-1927-1938>
- Breuer, F.** (2003). Subjectivity and Reflexivity in the Social Sciences: Epistemic Windows and Methodical Consequences. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 4(2) 1-13. <https://doi.org/10.17169/fqs-4.2.698>
- Brodovitch, A.** (1936) *The consensus of opinion*. Artículo de la revista Harper's Bazaar de marzo, 1936. Fotografía de (Man Ray, 1936). <http://www.iconofgraphics.com/Alexey-Brodovitch/>
- Bystrom, A.** (2018) *Sin título, de la serie "Still Lives"*. Captura de pantalla de la web de la autora. <https://www.arvidabystrom.se/work/still-lives>
- Cabello/Carceller** (1993) *Bollos*. Fotogramas del video, 3". <http://cabellocarceller.info/eng/index.php?/projects/bollos/>
- (1996) *Prototipo #1: Relojes (Herramienta para artistas que trabajan en colaboración)*. Fotografía, 68 x 90 cm. <https://www.artsy.net/artwork/cabello-slash-carceller-prototipo-number-1-relojes-herramienta-para-artistas-que-trabajan-en-colaboracion>
- (2015) *"Info"* Disponible en: <http://cabellocarceller.info/eng/index.php?/projects/unexpected-subjects/>
- Cage J.** (1971) *IX from Mushroom Book*. Litografía, (56.8 x 15.1 cm. <https://www.moma.org/collection/works/16578>
- Cahnmann-Taylor, M., y Siegesmund, R.** (2008). *Arts-based research in education: foundations for practice*. Routledge.
- Cahun, C.** (1921-22) *Sin título*. Fotografía impresa en gelatina de plata, 23,7 x 15 cm. Thomas Walther Collection / Museum of Modern Art (MoMA). <https://www.moma.org/collection/works/83692>
- (1925) *Self-portrait*. Fotografía impresa en gelatina de plata, 31.8 x 24.1 cm. <https://www.artsy.net/artwork/claude-cahun-je-tends-les-bas-1931>
- (1927) *Self portrait with cat*. impresión vintage en plata sobre papel Velox, 10,7 x 7,5 cm. <https://www.mutualart.com/Artwork/SELFPORTRAIT-WITH-CAT/55F-948D161983AFC>
- (1929) *Sin título (Claude Cahun en Le Mystère D'Adam)*. <https://www.wikiart.org/es/claude-cahun/untitled-claude-cahun-in-le-mystere-d-adam-1929>
- (1931) *Je tends les bas*. East Gallery (NUA). <https://www.artsy.net/artwork/claude-cahun-je-tends-les-bas-1931>
- Cahun, C. Y Moore, M.** (1927-1929) *Sin título (I)*. Fotografía impresa en gelatina de plata, 14 x 8.9 cm. <https://www.artsy.net/artwork/claude-cahun-untitled>
- (1929) *Sin título (I)*. Fotografía impresa en gelatina de plata, 11.4 x 8.3 cm. <https://www.artsy.net/artwork/claude-cahun-untitled-5>
- Calle, S.** (1990) *Les Tombes "Mother, Father"*. Impresión en gelatina de plata montada sobre aluminio, en marco del artista, en 2 partes, ambos 58,6 x 39,2 cm. <https://www.artsy.net/artwork/sophie-calle-les-tombes-mother-father>

- Calvo, C.** (2006) *Soledad final*. Fotografía, 48 x 50 cm. <https://catalogo.artium.eus/dossieres/1/carmen-calvo/obra-en-artium>
- (2008) *La poesía está en otro sitio*. Técnica mixta, collage, fotografía, 100 x 80 cm. http://www.carmencalvo.es/obra/la_poesia_esta_en_otro_sitio
- (2010) *Cuando el bosque tiembla y sangra*. Técnica mixta, collage, fotografía, 45 x 22 cm http://www.carmencalvo.es/obra/cuando_el_bosque_tiembla_y_sangra
- Canogar, D.** (2012a) *Quadratura*. Instalación, técnica mixta. <http://www.danielcanogar.com/es/obra/quadratura>
- (2012b) *Quadratura* (detalle). Instalación, técnica mixta. <http://www.danielcanogar.com/es/obra/quadratura>
- Capitán C.** (s.f.) *Sin título*. De la serie Fashion without the Fashion. Fotografía digital. <https://cococapitan.co.uk/projects/fashion-without-the-fashion/>
- Caravaggio** (1607-1608) *Decapitación de San Juan Bautista*. Óleo sobre lienzo, 361 x 520 cm. Museo de San Juan de la Valetta.
- Careri, F.** (2009) *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Editorial GG.
- Cartier-Bresson, H.** (1933) *Livorno, Toscana*. Gelatina de plata, copia realizada en los años 80 Centre Pompidou <https://www.hoyesarte.com/evento/los-otros-cartier-bresson/attachment/9-10/>
- Castellary, Alfonso** (2013). *Los impactos de la imagen tecnológica en el Arte Moderno*. Catalogação na fonte Sindicato Nacional dos Editores .
- Chéroux, C.** (2009). *Breve historia del error fotográfico*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Chilton, G., & Leavy, P.** (2014). Arts-based research practice: Merging social research and the creative arts. En Leavy P. (Ed.) *The Oxford handbook of qualitative research*, (pp. 403-422). Oxford University press
- Cid Priego, C.** (1985). Algunas reflexiones sobre el autorretrato. Liño. *Revista anual de historia del arte*, 5, 177-204. Recuperado de <https://reunido.uniovi.es/index.php/RAHA/article/view/2034>
- Clair, J.** (2003). *Self-Portrait in an Absent Mirror*. Les cahiers de médiologie, 15, 163-171. <https://doi.org/10.3917/cdm.015.0163>
- Clang, J.** (2010-2012) *Tye Family (Paris, Tanglin)*. De la serie: Being together. Impresión artística de archivo 67,7 x 101,6 cm. <http://johnclang.com/being-together-2>
- (2010a) *Being Together*. Impresión de archivo, 101,6 X 152,4 cm. <http://johnclang.com/being-together>
- (2010b) *Guilt*. Impresión de archivo. 94,8 X 127 cm. <http://johnclang.com/guilt>
- (2010c) *Joe*, de la serie Guilt. Impresión artística de archivo, 94.8 X 127 cm. <http://johnclang.com/guilt>
- (2010d) *Parents*, de la Being together. Impresión artística de archivo, 101.6 X 152.4 cm. <http://johnclang.com/being-together>
- (2014) *Boon Hock (Dad)*, de la serie Blind Spot - Who am I?. Impresión artística de archivo, 76,2 x 50,8 cm. <http://johnclang.com/blind-spot-who-am-i>

- Clark, L.** (1973) *Baba Antropofágica*. Performance. <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/234/baba-antropofagica>
- Constant** (1961-1962) *New Babylon*. Dibujo sobre papel. MACBA. <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/constant/new-babylon>
- Coplans, J.** (1984) *Self-Portrait (Feet Frontal)*. Fotografía en blanco y negro sobre papel. 144,4 X 93,8 cm. Tate Modern. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/coplans-self-portrait-feet-frontal-p11670>
- (1985) *Self portrait, holding feet*. Fotografía sobre gelatina de plata. 50.8 × 61 cm. <https://www.artsy.net/artwork/john-coplans-self-portrait-hands-holding-feet>
- (1999) *Interlocking Fingers No.1*. Fotografía impresa sobre gelatina de plata, 90 × 73 cm. <https://www.artsy.net/artwork/john-coplans-interlocking-fingers-no-1-1>
- (2000) *Interlocking Fingers No. 17*. Fotografía impresa sobre gelatina de plata, 119,38 × 100 cm. <https://www.ashevilleart.org/event/human-condition/>
- Cosson, A., & Irwin, R.** (2004). *A/R/Tography: Rendering self through arts-based living inquiry*. Pacific educational press
- Crane, B.** (1965a) *Human forms*. Fotografía. https://barbaracrane.desordre.net/texts/human_forms.htm
- (1966) *Human forms*. <https://www.artic.edu/artworks/158073/human-form-from-the-series-human-form>
- Crespo-Martin, B.** (2016) Arte participativo en el espacio público. Propositiones metodológicas acerca de algunos de sus preceptos. *On the Waterfront*, 45(2), 7-36. ISSN: 1139-7365
- Cuello-Blanco V.** (2011) Ensayo sobre el ensayo audiovisual. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 6 (2), 13-34. ISSN-e 2215-9959
- Dater J.** (1980) *My Hands, Death Valley*. Fotografía impresa en gelatina de plata, 36,8 × 46.4 cm. <https://www.artsy.net/artwork/judy-dater-my-hands-deathvalley>
- (1981) *Self-Portrait with Sparkler*. Fotografía impresa en gelatina de plata, 38,1 x 48,3 cm. <https://www.artsy.net/artwork/judy-dater-self-portrait-with-steam-vent-self-portrait-with-sparkler>
- (1982) *Self Portrait with Stone*. Fotografía impresa en gelatina de plata, 36,8 x 47,5 cm. <https://www.seagravegallery.com/privateviews/1a778f11f8466e1e14f1b3/1300-judy-dater-self-portrait-with-stone-1982/>
- Davison, J.** (2015) *Sin título*. Fotografía digital. <http://www.thequietfront.com/home/2015/4/8/jack-davison>
- De Lauwe C.** (1952) *Trajets pendant un an d'une jeune fille du XVI arrondissement [El viaje de un año de una joven del distrito 16 de París]*. Fuente: Chombart de Lauwe en "Paris y la aglomeración parisina". *Bibliothèque de Sociologie Contemporaine* (p.1). <https://www.jefklak.org/avant-propos-sur-les-societes-de-ciblage/>
- De Burca, M.** (2021) *Sin título, de la serie Dis-functional landscapes*. Dibujo sobre papel. <https://cristeiaroberts.com/artists/29-miriam-de-burca/>

- Debord G.** (1957) *The Naked City: i Illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogeographique*. Hoja litografiada, 47 x 33 cm. <https://situationnisteblog.wordpress.com/2015/06/07/the-naked-city-illustration-de-lhypothese-des-plaques-tournantes-en-psychogeographique-sic-1957/>
- Deleuze, G. & Guattari, F.** (2008) *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos
- Del Río-Almagro, A.** (2013). LIVE ART: cuerpo, acción y repercusión en el proceso transdisciplinar. *Arte, Individuo y Sociedad*, 25(3), 424-43. https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2013.v25.n3.39524
- Denzin, N., & Lincoln, Y.** (2012). *Manual de investigación cualitativa* (4ª ed.). Gedisa.
- Denzin, N. K.** (1989). Interpretive biography. En N. K. Denzin (Ed.), *Qualitative research methods* (Vol. 17). Sage University Paper.
- (2017). *Critical Qualitative Inquiry: Qualitative Inquiry*. 23. 8-16. Doi: <https://doi.org/10.1177/1077800416681864>
- Derridà, J.** (2006) *Márgenes de la filosofía*. Cátedra
- Derrida, J. & Roudinesco, M.** (2009) *Y mañana, qué...* Fondo cultura económica.
- Dewey, J.** (1934). *Art as experience*. New York: Balch and Company.
- Didi-Huberman, G.** (2010). *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*. [Catálogo de Exposición] Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y TF Editores.
- Dijkstra, R.** (1992-2002) *Beach Portraits*. Serie fotográfica, selección de seis impresiones cromogénicas, 117 x 94 cm cada una. Marian Goodman Gallery. <https://www.mariangoodman.com/exhibitions/164-rinke-dijkstra/>. Compuesta por:
- (1992a) *Hilton Head Island, S.C., USA, June 24, 1992*
- (1992b) *De Panne, Belgium, August 7, 1992*
- (1992c) *Brighton, England, August 21, 1992*
- (1992d) *Hilton Head Island, SC, USA, June 27, 1992*
- (1992e) *Jalta, Ukraine, July 30, 1993*
- (1993) *Odessa, Ukraine, August 7, 1993*
- Dijkstra, R.** (2000-2003) *Olivier*. Serie Olivier. Ocho Fotografías impresión sobre aluminio, 90 x 72 cm. Tate Modern. Compuesto por:
- (2000a) *Olivier, Les Guerdes, France, November 1, 2000 A*. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dijkstra-olivier-les-guerdes-france-november-1-2000-p15478>
- (2000b) *Olivier, Les Guerdes, France, November 1, 2000 B*. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dijkstra-olivier-les-guerdes-france-november-1-2000-p15478>
- (2000c) *Olivier, Quartier Viénot, Marseille, November 30, 2000*. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dijkstra-olivier-quartier-vienot-marseille-november-30-2000-p15479>
- (2001a) *Olivier, Quartier Vienot, Marseille, July 21, 2000 A*. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dijkstra-olivier-silva-the-foreign-legion-164194/6>
- (2001b) *Olivier, Quartier Vienot, Marseille, July 21, 2000 B*. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dijkstra-olivier-silva-the-foreign-legion-164194/7>

- (2001c) *Olivier, Quartier Vienot, Marseille, July 21, 2000 A*. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dijkstra-olivier-silva-the-foreign-legion-164194/6>
- (2001d) *Olivier, Quartier Vienot, Marseille, July 21, 2000 B*. [https://www.tate.org.uk/art/artworks/dijkstra-olivier-silva-the-foreign-legion-164194/7\(2001\) Olivier, Camp Raffalli, Calvi, Corsica, June 18 2001](https://www.tate.org.uk/art/artworks/dijkstra-olivier-silva-the-foreign-legion-164194/7(2001) Olivier, Camp Raffalli, Calvi, Corsica, June 18 2001). <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dijkstra-olivier-camp-raffalli-calvi-corsica-june-18-2001-p15481>
- (2002) *Olivier, Camp Général de Gaulle, Libreville, Gabon, June 2, 2002*. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dijkstra-olivier-camp-general-de-gaulle-libreville-gabon-june-2-2002-p15482>
- (2003) *Olivier, Quartier Monclar, Djibouti, July 13, 2003*. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dijkstra-olivier-quartier-monclar-djibouti-july-13-2003-p15480>
- Dodge, A.** (2003-2009) *New frontiers (Mapa 14)*. Impresiones digitales sobre mylar, 61.3 x 45.7 cm. Museum of Modern Art. https://www.moma.org/collection/works/142729?artist_id=38741&page=1&sov_referrer=artist
- Duper, L.** (2010) *Ben Walker*. Collage de papel impreso. <https://loladupre.com/archive>
- Durand, G., & Rojzman, M.** (1968). *La Imagen Simbólica*. Amorrortu Editores.
- Eco, U.** (2018). *Tratado de semiótica general*. Debolsillo.
- Edgerton, H.** (1937) *Golfier*. Fotografía impresa en gelatina de plata, 18.4 x 20.6 cm. Museum of Modern Art (MoMA). https://www.moma.org/collection/works/44219?artist_id=1681&page=1&sov_referrer=artist
- Efland, A., Freedman, K., & Sturtevant, W.** (2003). *La educación en el arte posmoderno*. Editorial Paidós.
- Eisner, E.** (1998). *El ojo ilustrado: indagación cualitativa y mejora de la práctica educativa*. Paidós Educación.
- (2004). *El arte y la creación de la mente*. Barcelona: Paidós.
- Espaliú, P.** (1992a) *Carrying*. Performance. https://showrooms.itgalleryapp.com/es_ES/1964892156604741c08d7a3/work/2752d2663d7d72b141cf8a3bbea9206c
- (1992b) *The Carrying Society*. Performance (San Sebastián). Arteleku. <https://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A5045>
- (1993a) *Sin título (Muletas)*. Instalación. García Galería. <https://artviewer.org/pepe-espaliu-at-garcia-galeria/>
- (1993b) *Sin título (10 últimos dibujos / D8)*. Lápiz y bolígrafo sobre papel, 32.5 x 25 cm. https://showrooms.itgalleryapp.com/es_ES/6781159945f3e4f2a7ab52/work/44a-de62d572ae79bbc73df8bcbf806ad
- Ewald, W.** (2004) *Reza, de la serie Towards a Promised Land*. Fotografía. <https://wendyewald.com/portfolio/margate-towards-a-promised-land/>
- Ezcurdia Corona, J.** (2017). *¿Tensiones al interior de la teoría del conocimiento de Spinoza?* Universidad Nacional Autónoma de México. Editorial Torres Asociados.

- Feininger, A.** (1955) *The photojournalist*. Hoja de contacto y fotografía definitiva, impresión en gelatina de plata 55.6 x 45.6 cm. Museum of Modern Art (MoMA) <https://www.moma.org/collection/works/82485>
- Fernández Gonzalo, J.** (2011). *La muerte de Acteón*. Hacia una arqueología del cuerpo. Eutelequia.
- Fernández Morillas, A. M.** (2022). *Fotografía, arquitectura y educación. Una investigación basada en las artes visuales para una didáctica de la experiencia arquitectónica* (Tesis doctoral). Universidad de Granada. <http://hdl.handle.net/10481/75612>
- Ferrando, B.** (2009). *El arte de la performance. Elementos de creación*. Ediciones Mahali.
- Ferrando, F.** (2014). The body. En R. Ranisch & S. L. Sorgner (Eds.), *Post- and Transhumanism: An Introduction* (pp. 213-226). Peter Lang.
- Ferrer, E.** (1972 y 1992) *Íntimo y Personal*. Performance, Fotografía, tipografía y gelatinobromuro de plata sobre papel Conjunto formado por una partitura, veintiuna fotografías de la acción de 1977 (Atelier Lerin, París). Fotografía: 18,7 x 12,6 cm. Museo Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/intimo-personal>
- (2007) *Íntimo y Personal*. (Performance) Fotografía de Eric Didym - Metz (France). <https://estherferrer.fr/es/performances>
- Fesser, C.** (2008a) *Modelle 2*. Impresiones de archivo de pigmentos de inyección de tinta enmarcadas, 50 x 40 cm. <https://christianefeser.de/works/modelle/>
- (2008) *Modelle 7*. Impresiones de archivo de pigmentos de inyección de tinta enmarcadas, 50 x 40 cm. <https://christianefeser.de/works/modelle/>
- Fitch, L.** (2011) *Drop*. Instalación, técnica mixta. Zabludowicz Collection. <https://www.zabludowiczcollection.com/collection/artists/view/lizzie-fitch>
- Fitch, L. Y Trecatin, R.** (2013) *CENTER JENNY, 2013 still*. Instalación, técnica mixta. Andrea Rosen Gallery. <https://www.we-heart.com/2014/10/01/lizzie-fitch-ryan-trecatin-priority-innfield-zabludowicz-collection-london/>
- Finley, S.** (2008). Art-based research. En G. Knowles & L. Cole (Eds.), *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues* (pp. 71-82). Sage publicatio
- Fischer, R-L.** (2013) *Overwhelmed*, de la serie the topografy of tears. Macrofotografía. <https://www.rose-lynnfisher.com/tears.html>
- Fontcuberta, J.** (2016). *La furia de las imágenes*. Notas sobre la postfotografía. Galaxia Gutenberg.
- Foucault, M.** (1968). *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI Editore
- Fouquet, J.** (1458) *Maria en kind omringd door serafijnen en cherubijnen (Virgen con Niño)*. Panel derecho en: Díptico de Melun (Fouquet, J., 1458). Óleo sobre lienzo, 94,5 x 85,5 cm. Museo de Bellas Artes de Amberes. <https://historia-arte.com/obras/virgen-con-nino>

- Fraizer-Ruby, L.** (2001-2004) *Notion of Family*. Fotografía digital. <https://latoyarubyfrazier.com/work/notion-of-family/>
- Friedlander, L.** (1964) *Spain*. Fotografía impresa en gelatina de plata, 19,5 x 28,5 cm. <https://www.mutualart.com/Artwork/-Spain--/E42D96351A3C3FE81D-0CEE15E4880718>
- (1966a) *Maria, Minneapolis, Minnesota*. Fotografía impresa en gelatina de plata, 27.9 x 35.6 cm. Fraenkel Gallery. <https://www.artsy.net/artwork/lee-friedlander-maria-minneapolis-minnesota>
- (1966b) *New Orleans, Louisiana*. Fotografía impresa en gelatina de plata, 16.4 x 24.6 cm. Museum of Modern Art (MoMA) <https://www.moma.org/collection/works/55908>
- (1968) *Provincetown, Massachusetts*. Fotografía impresa en gelatina de plata, 27.9 x 35.6 cm. Fraenkel Gallery. https://fraenkelgallery.com/portfolios/artist/friedlander-lee#friedlander-lee_Self-Portraits-4
- (1969a) *Tallahassee, Florida*. Fotografía impresa en gelatina de plata, 27.9 x 35.6 cm. Fraenkel Gallery. https://fraenkelgallery.com/portfolios/artist/friedlander-lee#friedlander-lee_TheStreet-9
- (1969b) *New York City*. Fotografía impresa en gelatina de plata, 27.9 x 35.6 cm. Fraenkel Gallery. https://fraenkelgallery.com/portfolios/artist/friedlander-lee#friedlander-lee_Self-Portraits-2
- (1983) *Canyon de Chelly*. Fotografía impresa en gelatina de plata, 57,8 x 73 cm. <https://www.mutualart.com/Artwork/Canyon-de-Chelly/0F8D17000406AAF82D-492497428F2F49>
- Galera Mendoza, E., & Cruz, P.** (2011). Documentos y noticias sobre la antigua ermita de San Miguel de Granada y su entorno. *REVISTA DEL CEHGR*, 23, (67-85).
- Galindo M.** (2020) Desobediencia, por tu culpa voy a sobrevivir (pp.119-128). En Borri, N. (2020) *Sopa de Wuhan, Pensamiento contemporáneo en tiempos de Pandemias*, Giorgio Agamben, Slavoj Zizek, Jean Luc Nancy, Franco "Bifo" Berardi, Santiago Lopez Petit, Judith Butler, Alain Badiou, David Harvey, Byung-Chul Han, Raul Zibechi, Maria Galindo, Markus Gabriel, Gustavo Yanez Gonzalez, Patricia Manrique y Paul B. Preciado. ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio). Disponible en: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/10038>
- Gallis Pereira Baraona, M. I.** (2011). *Autorretrato y autorrepresentación: territorio de experimentación y cambio de paradigma en el siglo XX* (Tesis Doctoral). Universitat Politècnica de València. <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/11231>
- Garcés, M.** (2009). *Encarnar la crítica. Algunas tesis, algunos ejemplos*. GR Gerald Raunig. Art and Contemporary Critical Practice. Instituto Europeo de Políticas Culturales Progresivas
- García Cortés, J.M.** (1996) *El cuerpo mutilado: la angustia de muerte en el arte*. Dirección General de Museus i Belles Arts
- García Selgas F.** (2001) Donna Haraway: una epistemología feminista y postmoderna. En: E. Perez y P. Alcalá. *Ciencia y género*. (Pp. 357-372). Complutense

- Genet, R. y Arias-Camison, A.** (2021). Huellas cotidianas: una investigación educativa basada en las artes sobre la apropiación del cuerpo y el espacio habitado durante el confinamiento. *Tercio Creciente* (20) 7-24. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.20.6115>
- Gilbert and George** (1994) *Naked Eye*. 27 fotografías a color, sobre papel montado sobre cartón, 253 x 639 cm. Tate Modern. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gilbert-george-naked-eye-t07493>
- (1999). 1999. *Fotomontaje*. <http://www.gilbertandgeorge.co.uk/work/pictures/1999/nineteen-ninety-nine/nineteen-ninety-nine>
- Gleber, C.** (1976) *Raising a family*. Flipbook. Recuperado de: <http://www.flipbook.info/videos/raisingfamily.htm>
- Gober, R.** (1990) *Untitled leg*. Escultura de cera de abeja, algodón, madera, cuero y pelo humano, 28,9 x 19,7 x 50,8 cm. Museum of Modern Art (MoMA) <https://www.moma.org/collection/works/81067>
- Goldin N.** (2016) *Diving for pearls*. Steidl Publishers (Libro). (Pp. 160-161). ISBN 978-3-95829-094-5
- Gómez Molina J.** (s.f.) *Despliegues de la piel. Laura*. <https://gomez-molina.art/despliegues>
- Gómez Molina M.** (2020) *Mi piel virtual, cansada*. Universidad de Granada
- González-Torres, F.** (1987-1990) "Untitled" (*Perfect Lovers*). Relojes de Pared. Wadsworth Atheneum Museum of Art, MACBA <https://img.macba.cat/public/document/2021-03/l1listat-obres-def.pdf>
- (1991) *Sin título*. 1 de 24 marquesinas exteriores colocadas en el área de Nueva York. <https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/works/untitled57>
- (1992). *Untitled*. Fotografía. <https://historia-arte.com/artistas/felix-gonzalez-torres>
- Goodman, F.** (1978) *House #3, Providence, Rhode Island*. Fotografía impresa en gelatina de plata, 25.5 x 20.4 cm. National Gallery of Art <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.157359.html>
- Goodman, N., & Thiebaut, C.** (2013). *Maneras de hacer mundos*. Visor
- González García, C.** (2013). La casa arquetípica y su representación en el arte contemporáneo. Estudio de obras de pintura y escultura. *Res Mobilis, Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, 2, 2, 106-119. doi: <https://doi.org/10.17811/rm.2.2013>
- Greiman A.** (1986) *Does it Make sense?*. Poster digital impreso en papel y color offset para la revista Design Quarterly, n. 133 (150 x60 cm aprox.) . <https://go.distance.ncsu.edu/gd203/?p=27858>
- Gris, J.** (1912); *Espanyol*. Dibujo sobre papel .Exposición de Arte Cubista, Galeries Dalmau. Catalogue (pp. 21) <https://bit.ly/3dDdx0d>
- Groys, B.** (2014). *Volverse público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. (Futuros Próximos).Caja Negra
- Guasch, A.** (2000) *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Forma

- Guattari, F.** (Ed.) (2003). Para acabar con la masacre del cuerpo. *Fractal*, 69, 59-68. Recuperado de <http://www.mxfractal.org> RevistaFractal69FelixGuattari.htm
- Guerrero, J.** (1966-1969) *Pelegrinaje*. Cartel original exposición en el Centro José Guerrero de Granada y Museo de Arte Abstracto de Cuenca, 98x68 cms. <https://www.elmarcoverde.com/shop/26637/>
- Guston, P.** (1980) *Aegan*. Litografía, 82,7 × 108 cm. Tate Modern. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/guston-agean-p11408>
- Hadid, Z.** (1998). The Photography of Lucien Hervé. en *Hervé, L.: The Soul of an Architect*. Londres: Michel Hoppen Photography. Disponible en: <http://arquetipos.arquia.es/articulo/lucien-herve-fotografo-pesar/>
- Hakihiiwe, S.** (2018) *Sin título*. Dibujo sobre papel. <https://mmaracuja.wordpress.com/2014/10/22/sheroanawe-hakihiiwe/>
- (2019) *Konopo hena*. Dibujo sobre papel. <https://artishockrevista.com/2021/05/05/sheroanawe-hakihiiwe-kunsthalle-lissabon/>
- Haraway, D.** (1988). *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*. Routledge.
- (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra ediciones
- Hartung, H.** (1960) *P 1960-712*. Pastel sobre papel, 48,5 x 72 cm. Centro Pompidou. <https://www.centrepompidou.fr/es/resources/oeuvre/c7pEK9b>
- Hashmi, Z.** (2004) *Letters from home II*, De la serie Letters from home. 8 xilografías y grabados sobre papel, 57 × 38 cm c/u. Tate Modern. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hashmi-letters-from-home-p80181>
- Hausmann, R.** (1954) *Le Matelot ivre*. Fotografía impresa en gelatina de plata, 26 x 24,5 cm. https://www.artnet.com/artists/raoul-hausmann/le-matelot-ivre-1954-OR1chs8obqwk_vF97WR-PHQ2
- Hernández, F.** (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, 26, 85–118. Recuperado a partir de <https://revistas.um.es/educatio/article/view/46641>
- Hesse, H.** (1919/ 2011). *Demian Historia De La Juventud De Emil Sinclair*. Alianza.
- Hillaire, N.** (2006) El arte o las fronteras: arte, comunicación y mediación cultural. *Signo y Pensamiento*. 15,(49) 68-85. ISSN:0120-4823
- Hincapié M.** (1989) *Vitrina*. Documentación fotográfica. Fotografía sobre papel, 40,5 x 60,5 cm. <https://www.1miramadrid.com/es/artists/maria-teresa-hincapie>
- Hine, L.** (19008) *Cotton-Mill Worker, North Carolina*. Fotografía impresa en gelatina de plata, 11.7 × 16.7 cm. Getty Museum. https://www.getty.edu/education/teachers/classroom_resources/curricula/exploring_photographs/downloads/cotton_mill.pdf
- Hockney, D.** (1985) *Mother, I*. Foto-Collage, 47 x 33 cm. http://www.artchive.com/artchive/H/hockney/hockney_mother.jpg.html

- Hoch, H.** (1930) *Indian Dancer: From an Ethnographic Museum*. Papel impreso cortado y pegado y lámina metálica sobre papel, 25,7 x 22,4 cm. <https://www.moma.org/collection/works/37360>
- Horn, R.** (1972) *Pencil Mask*. Fotografía, 25,4 x 31,3 cm. Tate Modern. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-pencil-mask-t07847>
- Huan Z.** (2000a) *Shanghai Family Tree*. Nueve fotografías impresas de 50,8 x 62,5 cm cada una. http://www.zhanghuan.com/index_en.aspx
- (2000) *Family Tree*. Foto-performance, C-Print sobre papel montado en aluminio, 224 x 175 cm. <https://www.artsy.net/artwork/zhang-huan-family-tree-1>
- (2001) *Family Tree*. Serie fotográfica compuesta por nueve impresiones cromogénicas, 53,3 x 49,9 cm cada una. Yale University Art Gallery. <https://www.artsy.net/artwork/zhang-huan-family-tree-jia-pu>
- Hundertwasser** (1998) *The Five Skins of Man*. Tinta sobre papel, 29,7 x 20,9 cm. https://www.researchgate.net/figure/Friedensreich-Hundertwasser-The-Five-Skins-of-Man-1998-Ink-on-paper-297-cm-x-209_fig1_317027716
- Irwin, R. L.** (2004). 'A/r/tography, a metonymic métisaage'. En Rita L. Irwin y Alex De Cooson (eds.) *A/r/tography: Rendering Self Through Arts-Based Living Inquiry*. (pp.27-38). Pacific Educational
- (2013). La práctica de la a/r/tografía. *Revista Educación y Pedagogía*, 25, (65-66), 106-113. ISSN 0121-7593
- Isou, I** (1964) *Hypergraphie, polylogue*. Tinta impresa sobre tela, 108 x 150 cm. MACBA. <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/isou-isdore/hypergraphie-polylogue>
- Jenkins, C.** (2013) *Casting Off My Womb*. Fotografía de la acción. <http://casey-jenkins.com/works/casting-off-my-womb/>
- Jeong, W.** (2016) *Conversations*. Serie fotográfica. <https://www.ignant.com/2017/06/28/wonjun-jeong-captures-conversations-in-the-sky/>. Compuesta por:
- (2016) *Sin título I*. Fotografía digital
- (2016) *Sin título II*. Fotografía digital
- (2016) *Sin título III*. Fotografía digital
- Job, E.** (1974) *Bodymap*. Fotografías de la acción. <http://arquitecturalenguaje1-2007.blogspot.com/2007/03/fisionomia.html?view=classic/> <https://www.mutualart.com/Artwork/Three-works--Body-map/B5B-72F937CC811E4>
- Johnson R.** (1968) *Detach here*. <https://sofiakofodimos.wordpress.com/2015/06/14/the-open-curriculum-of-the-new-york-correspondence-school-ray-johnsons-pedagogical-mail-art/>
- Jung, S.** (s.f.) *Berlín (serie)* Fotografía digital. <http://www.nuncalosabre.com/berlin-stephanie-jung/>
- Junta de Andalucía.** (2016, junio 14). *Decreto 111/2016, de 14 de junio, por el que se establece la ordenación y el currículo de la Educación Secundaria Obligatoria en la Comunidad Autónoma de Andalucía*. Boletín Oficial de la Junta de Andalucía, 122, 28-06-2016. [Decreto].

- (2021, enero 15). *Orden de 15 de enero de 2021, por la que se desarrolla el currículo correspondiente a la etapa de Educación Primaria en la Comunidad Autónoma de Andalucía, se regulan determinados aspectos de la atención a la diversidad, se establece la ordenación de la evaluación del proceso de aprendizaje del alumnado y se determina el proceso de tránsito entre distintas etapas educativas*. Boletín Oficial de la Junta de Andalucía. Boletín Extraordinario, 7, 18-01-2021. [Orden].
- (2022, junio 23). *Instrucción 1/2022, de 23 de junio, por la que se establecen aspectos de organización y funcionamiento para los centros que impartan educación secundaria obligatoria para el curso 2022/2023*. Boletín Oficial de la Junta de Andalucía. [Instrucción].
- Jürgenssen, B.** (1975a) *Demeter*. Rayograma, fotografía en color detrás de tela, tríptico, 38 x 75 cm. Colección privada, Singapur. <https://birgitjuergenssen.com/werke/fotos/ph729>
- (1975b) *Everyone Has His Own Point of View*. Fotografía, impresión en gelatina de plata. Tate Modern. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/jurgenssen-jeder-hat-seine-eigene-ansicht-everyone-has-his-own-point-of-view-p13487>
- (1988a) *Sin título (Proyección del cuerpo)*. Fotografía en color, 50 x 70 cm. Colección del Departamento Cultural de la Ciudad de Viena. <https://birgitjuergenssen.com/werke/>
- (1988b) *Sin título (Proyección del cuerpo II)*, Fotografía en color, 30,4 x 22,1 cm. <https://birgitjuergenssen.com/en/works/#filter=.photos>
- (1988c) *Sin título (Proyección del cuerpo II)*, Fotografía en color, 30,4 x 22,1 cm. <https://birgitjuergenssen.com/en/works/#filter=.photos>
- Kaaden P.** (2014) *Sin título*. Fotografía digital perteneciente a la serie Naaked (2014). <https://peterkaaden.com/naaked/>
- Kambli, P.** (2017) *Sona and Me (Breauxs Studio)*. Impresión de inyección de tinta de archivo. <https://www.catalystinterviews.com/interviews/2020/5/6/priya-kambli>
- (2019) *Eye (Muma and Maushi)*. Impresión de inyección de tinta de archivo. <https://www.catalystinterviews.com/interviews/2020/5/6/priya-kambli>
- (2019) *Eye Studio Portrait (Aajooba, Neela Atya, Sona, Mona and Me)*. Impresión de inyección de tinta de archivo. <https://www.catalystinterviews.com/interviews/2020/5/6/priya-kambli>
- Kaprow, A.** (1961) *Yard*. Performance. <https://masdearte.com/especiales/happenings-acciones-y-fluxus-azar-en-juego/>
- ((1975) *Comfort Zones*. Serie fotográfica de la acción realizada por el autor en 10 y 11 de junio de 1975. [Catálogo de Exposición] Galería Vandrés. Depósito legal: M. 5863-1976. Recuperado de: <http://laberintosvsjardines.blogspot.com/2013/09/allan-kaprow-comfort-zonesmadrid1975.html>
- Kawaguchi H. "Photographer Hal"** (2020) *Flesh Love All — Matsushima Family*. Fotografía digital. <https://www.lensculture.com/solo-exhibition/photographer-hal-flesh-love-all-2>
- Kellner, T.** (1997) *París, Tour Eiffel 02#06*. <http://lenscratch.com/2017/03/thomas-kellner/>
- Kersétz, A** (1933) *Distortion 120*. Fotografía impresa en gelatina de plata, 19,7 x 21,3 cm. <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/photographies-pf1820/>

- lot.44.html
- Khan, I.** (2004a) *Every...Bernd and Hilla Becher Spherical Type Gasholder*. Fotografía impresa en gelatina de plata, 132.08 x 101.44 cm. National Gallery of Art. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.157908.html>
- (2004b) *Every...Bernd And Hilla Becher Prison Type Gasholders*. Fotografía impresa, 208 x 160 cm. Saatchi gallery. https://www.saatchigallery.com/artist/idris_khan
- Kitano, K.** (1999) *78 fishermen of the Kamogawa. Fishermens' Association in Chiba, Japan*. Fotografía en 30 mm. <https://mymodernmet.com/overlapping-faces-around-the-world/>
- Kjrino, N.** (2017) *Sin título*. Fotografía digital escaneada. <https://nicokrijno.com/Selected-Works>
- (s.f.) *Sin título*. Fotografía digital intervenida.
- (s.f.) *Sin título III*. Fotografía digital escaneada.
- (s.f.) *Sin título IV*. Fotografía digital escaneada.
- Koeck, B.** (s.f.) *Sin título, de la serie "Did you make mankind after we made you?"*. Escaneado múltiple, impresión montada sobre soporte de aluminio (dimensiones variables) <https://www.gustavv.com/did-you-make-mankind-bert-koeck>
- Krisch, R.** (1957) *First scanned image*. La primera imagen digital, creada en 1957 con un escáner de tambor giratorio, inventado por el NIST. National Institute of Standards and Technology. <https://www.nist.gov/image/5940462465bca0791f6dojpg>
- Kulp, D.** (1810) *Pelican in its Piety*. Dibujo en papel de estraza de tinta y acuarela. <https://libwww.freelibrary.org/digital/item/6030>
- Kurzweil, R., & Grossman, T.** (2004). *Fantastic Voyage: Live Long Enough to Live forever*. Rodale.
- La Rocca K.** (1971) *Autorretrato*. Técnica mixta, Escritura a mano sobre plexiglás sobre fotografía impresa, 30 x 24 cm. <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/22627/Ketty-La-RoccaAutoritratto-Selfportrait>
- (1971) *Autorretrato*. Técnica mixta, Escritura a mano sobre plexiglás sobre fotografía impresa, 30 x 24 cm. <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/22627/Ketty-La-RoccaAutoritratto-Selfportrait>
- (1973) *Il Mio Lavoro*. Técnica mixta, fotografía y dibujo sobre papel, 26 x 18 cm. <https://www.artsy.net/artwork/ketty-la-rocca-il-mio-lavoro-my-work>
- (1973) *Il Mio Lavoro (My Work)*. 2 partes, fotografía y dibujo sobre papel, 26 x 18 cm. <https://www.artsy.net/artwork/ketty-la-rocca-il-mio-lavoro-my-work>
- (1974a) *Sin título*. Tinta sobre fotografía en blanco y negro aplicada sobre aluminio, 59 x 49 cm. <https://www.martiniarte.it/en/auction36-works-of-art/ketty-la-rocca/lot134-senza-titolo-1974>
- (1974b) *Apollo e Dafne*. Serie de Dibujo sobre papel. La Galleria Nazionale (Roma) <https://artsandculture.google.com/story/zQXxVclzz3eBKw>
- (1975) *You You*. Fotografía intervenida. <http://www.barbarafaessler.com/writing/content/ketty-la-rocca-high-voltage-tightrope-walker/>
- Laddaga, R.** (2006). *Estética de la emergencia La formación de otra cultura de las artes*. Adriana Hidalgo editora
- Lang, T.** (S.f.) *Sin título, de la serie Ges-*

talt. <https://mymodernmet.com/thomas-lang-contact-sheet-photography/>

Leibovitz, A. (1997) *Louise Bourgeois, New York*. Fotografía impresa en gelatina de plata, 29.2 x 40 cm. Irish Museum of Modern Art (IMMA) <https://imma.ie/collection/louise-bourgeois-new-york/>

Liepka A. (2015). *Humano vs. naturaleza*. Fotografías digitales <https://culturainquieta.com/es/foto/item/17616-agnieszka->

Lizarraga, I. (2015). El espacio en el análisis del movimiento de Rudolf Laban. *Diagonal 40. Análisi i crítica*. Disponible en: <http://www.revistadiagonal.com/articles/analisi-critica/espacio-rudolf-laban/>

López Cao (2012) *El hilo de Ariadne: Intervención con migrantes a través del arte*. Eneida

—(2015) *Para qué el arte. Reflexiones en torno al arte y su educación en tiempos de crisis*. Editorial Fundamentos.

—(2017). *La necesidad del arte en la educación*. Conferencia pronunciada con motivo de la inauguración del curso académico 2017/2018 de la Facultad de Educación de la Universidad Complutense de Madrid.

Loriga, S. (2020) El contexto sin borde según Jacques Derrida. *Estudios Sociales*: revista universitaria semestral. Universidad Nacional del Litor 58, 119-139. ISSN: 2250-6950

LSD (1994) *Es-Cultura Lesbiana*. Fotografía sobre papel. <http://archivo-t.net/portfolio/1994---es-cultura-lesbiana/>

Lucas, S. (2010) *Nud cycladic (16)*. Escultura de mallas, relleno y alambre. 30,5 x 50 cm.

<https://www.artforum.com/picks/sarah-lucas-26199>

Luce, H. R. (1936). *A Prospectus for a New Magazine* [Facsímil]. *Time*, August 1936. The New-York Historical Society. Disponible en: <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/136930>

Madrid, M.J. (2018). Símbolos, colores, monstruos y maravillas: el arte de la cartografía medieval. *Revista Círculo Cromático*, 1, 10-29. ISSN 0719-9759

Mae Weems C. (1990) *Sin título, pertenece a la serie The kitchen table*. Impresión en gelatina de plata, 69.2 x 69.2 cm. <http://carrimaeweems.net/galleries/kitchen-table.html>.

Maier, V. (1954a) *Self Portrait, 1954a*. Negativo digitalizado. Maloof Collection. En: <http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/#slide-3>

—(1954b) *Self Portrait, 1954b*. Negativo digitalizado. Maloof Collection.

—(1955a) *Self Portrait, 1955a*. Negativo digitalizado. Maloof Collection.

—(1955b) *Self Portrait, 1955b*. Revelado digital. Maloof Collection.

—(1955c) *Self Portrait, 1955c*. Negativo digitalizado. Maloof Collection. <https://www.sophiaonline.com.ar/post/mirada-de-mujer-vivian-maier-a-traves-del-espejo/>

—(1956) *Self Portrait, 1956*. Negativo digitalizado. Maloof Collection.

—(1961) *Self Portrait, 1961*. Negativo digitalizado. Maloof Collection.

—(s.f. (a)) *Self Portrait, s.f.* Negativo digitalizado. Maloof Collection.

—(s.f. (b)) *Self-portrait*. Negativo digitalizado.

- Maloof Collection.
- Marchetti W.** (1967) *Observación de los movimientos de una mosca sobre el cristal de una ventana desde las 8 de la mañana hasta las 7 de la tarde de un día de mayo de 1967*. En: "Zaj". Exhibition catalogue, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1996, p.133; "Walter Marchetti. Música visible", pp.116-117. <https://radio.museoreinasofia.es/dictadura-contemporaneidad-12>
- Marey, É.** (1890) *Chronophotographie*. Fuente: Étienne-Jules Marey: Films Chronophotographiques 1890-1904
- Margolles, T.** (2004) *Papeles*. Instalación. <https://www.orderofthegooddeath.com/article/teresa-margolles-muerte-sin-fin/#.VO1B0fnF-So>
- (2014) *Boee Chocami (Sendero Negro)*. Tela bordada, 84 x 91.5 cm. <https://www.peterkilchmann.com/artists/teresa-margolles/overview/boee-chocami-black-path-2014>
- (2016) *Berenice, Pista de Baile del Club "Tlaquepaque"*. Fotografía, 180 x 120 cm. <https://www.arteinformado.com/agenda/f/teresa-margolles-en-la-herida-184660>
- Marín Viadel, R.** (2005). La Investigación Educativa basada en las Artes Visuales o ArteInvestigación Educativa. En MARÍN VIADEL, R. (ed.) *Investigación en educación artística: temas, métodos y técnicas de indagación sobre el aprendizaje y la enseñanza de las artes y culturas visuales*. Universidad de Granada
- Marín Viadel, R., Y Roldán, J.** (2017). *Ideas Visuales*. Universidad de Granada.
- (2019). *A/r/tografía e Investigación Educativa Basada en Artes Visuales en el panorama de las metodologías de investigación en Educación Artística. Arte, Individuo y Sociedad*, 31(4), 881-895. <https://doi.org/10.5209/aris.63409>
- (2022). *A/r/tografía social y educación artística para la justicia social: Proyecto BombeArte. Revista Internacional de Educación para la Justicia Social*, 10(2), 91-102. Doi: 10.15366/riejs2021.10.2.006.
- Marmolejo M.** (1981) *11 de marzo, 1981*. Performance realizada en Galería San Diego. 10'. Fotografía documental: Camilo Gómez. <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine/5d64034190cc21cf-7c0a342e/85/maria-evelia-marmolejo-s-political-body>
- Marzo, J.L.** (1989). La ruina o la estética del tiempo. *Universitas*. 2 (3) 49-52. Disponible en: https://soymenos.net/estetica_ruina.pdf
- McBean, A.** (1947) *Marika Rivera*. Fotografía impresa en gelatina de plata, 16,5 x 12 cm. Harvard Theatre Collection. <http://id.lib.harvard.edu/images/olvwork662729/catalog>
- McNiff, S.** (1998). *Art-Based Research*. Jessica Kingsley Publishers.
- Mena de Torres, J.** (2016). *Construcción del concepto visual de la educación. Visiones de la educación a través de la fotografía artística, la fotografía de prensa y los estudiantes*. (Tesis Doctoral) Universidad de Granada. DOI:<http://hdl.handle>.

net/10481/40403

- Mendieta, A.** (1972) *Sin título [Impresiones del cuerpo sobre vidrio]*. Políptico compuesto por seis fotografías, Impresión cromogénica sobre papel. Depósito de Museo Reina Sofía Foundation. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/untitled-glass-body-prints-sin-titulo-impresiones-cuerpo-vidrio>
- (1973) *Untitled (Self-Portrait with Blood)*. Serie fotográfica, 39 x 31 cm cada una. Tate Modern. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-self-portrait-with-blood-t13354>
- (1973-77/1991) *Siluetas Works in Mexico*. Fotografía de las intervenciones de la artista. Impresiones de inyección de tinta pigmentada, ocho partes, 50,8 x 33,7 cm c/u. Institute of Contemporary art Boston. <https://www.icaboston.org/art/ana-mendieta/siluetas-works-mexico>
- (1973) *Sin título (Autorretrato con sangre)*. Fotografía a color sobre papel, 39,8 x 31 cm. Tate Modern. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-self-portrait-with-blood-t13354>
- (1974) *Untitled (Blood Sign #2/Body Tracks)*. Video performance. Película 8 mm transferida a vídeo, 1'20". Museo Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/untitled-blood-sign-2body-tracks-sin-titulo-senal-sangre-no-2huellas-cuerpo>
- Mercury, J. Y.** (2000). *L'expressivité chez Merleau-Ponty: Du corps à la peinture (Ouverture philosophique)* (Edición en francés). Editions L'Harmattan
- Merleau-Ponty, M.** (1994) *Fenomenología de la percepción*. Editorial Planeta-Agostini
- (2013). *El ojo y el espíritu*. Trotta.
- Mesías Lema, J.M.** (2019). *Educación artística sensible. Cartografía contemporánea para arteeducadores*. Editorial Graó
- Mesías Lema, J. M. & Ramon Camps, R.** (2021). La fotografía en la investigación educativa basada en las artes. *IJABER. International Journal of Arts-based Educational Research*, 1(1), 7-22. <https://doi.org/10.17979/ijaber.2021.1.1.7618>
- Michals, D.** (1968) *The illuminated Man*. Fotografía impresa en gelatina de plata, 20,3 × 25,4 cm. <https://www.artsy.net/artwork/duane-michals-the-illuminated-man-1>
- (1973) *Portrait of Andy Warhol*. Fotografía impresa en gelatina de plata y texto escrito a mano, 8 x 12,5 cm. http://www.artnet.fr/artistes/duane-michals/andy-warhol-a-NE-APGx-_JWT7z6--jhUOZW2
- (1986) *The Dream of Flowers*. Serie fotográfica compuesta por cuatro fotografías impresa en gelatina de plata 8.8 × 13.2 cm cada una. The Allan Chasanoff Photographic Collection. <https://emuseum.mfah.org/objects/16563/the-dream-of-flowers>
- (1994) *Who Am I?*. Fotografía impresa en gelatina de plata con texto escrito a mano, 40 x 50,2 cm. https://www.artnet.com/artists/duane-michals/who-am-i-a-YOco-YC8t14sY_1RhCSt0A2
- (1989) *Grandpa Goes to Heaven*. Fotografía nº1 de la serie fotográfica. DC Moore Gallery. <https://www.revistalafundacion.com/grandpa-goes-to-heaven/>
- (1998) *Dr. Heisenberg's Magic Mirror of Uncertainty*. Fotografía impresa en gelatina de plata, 15,9 x 24,1 cm. <https://www.artnet.com/artists/duane-michals/dr-heisenbergs-magic-mirror-of-uncertainty-a-lcykl->

- NkJDf0obTYr_2LhiQ2
- Micó, J.** (2005). *Natura Hominis: Taxonomías*. Serie fotográfica. MUSAC. http://www.geifco.org/actionart/actionart01/nmp/_cuerpolmagen/jesusMico/Index.htm
- Ministerio de Educación y Formación Profesional.** (2022, marzo 29). Real Decreto 217/2022, de 29 de marzo, por el que se establece la ordenación y las enseñanzas mínimas de la Educación Secundaria Obligatoria (BOE, núm. 76, 30/03/2022). [Real Decreto]. Recuperado de <https://www.boe.es/eli/es/rd/2022/03/29/217/con>
- Minjuin, M.** (1965) *Leyendo las noticias*. Fotografía del happening, 21 x 21 cm. <https://www.artsy.net/artwork/marta-minujin-leyendo-las-noticias>
- Minkinen A.** (1973) *Nauvo, Finland*. Fotografía impresa, 29 x 45,8 cm. <https://www.arnorafaelminkinen.com>
- Miralles, F.** (1973) *Traslaciones. Mujer-árbol* [Documentación de la acción realizada en noviembre de 1973 en Sant Llorenç del Munt.]. Fotografías de, 39 x 29 x 3 cm c/u. <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/miralles-fina/translacions-dona-arbre-documentacio-laccio-realitzada>
- (1974) *Relació del cos amb la palla*. Foto-performance, Fotografía de Pep Domènech. <https://www.finamiralles.com/fotoaccions-clt1?lightbox=i5130e>
- Molinet Medina, X.** (2016) *El retrato fotográfico como estrategia para la construcción de identidades visuales: Una investigación educativa basada en las artes visuales*. Universidad de Granada. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10481/44251>.
- Mollison, J.** (s.f.(a) *Playground*. Serie fotográfica compuesta por 59 fotografías. <https://www.jamesmollison.com/playground>. Selección de 9 fotografías digitales compuesta por:
- (a1) *Stonyhurst College Lancashire, UK*
 - (a2) *Seabright Primary School, London*.
 - (a3) *Sacred Heart Catholic Secondary School, London*.
 - (a4) *Gomalandet Skole, Kristiansund, Norway*.
 - (a5) *Shohei Elementary School, Tokyo*.
 - (a6) *School #2013, Moscow*.
 - (a7) *Holtz High School, Tel Aviv, Israel*.
 - (a8) *Aida Boys School, Bethlehem, West Bank*.
 - (a9) *Stonyhurst College Lancashire, UK*.
- Mollison J.** (s.f.(b) *Collections and Collector*. Serie fotográfica. <https://www.jamesmollison.com/collectors-collections>. Selección de 4 fotografías digitales compuesta por:
- (b1) *Perry Margouleff. Collections and Collector*. Fotografía digital.
 - (b2) *Paul Smith. Collections and Collector*. Fotografía digital.
 - (b3) *Cristiano Spille. Collections and Collector*. Fotografía digital.
 - (b4) *Iris Apfel. Collections and Collector*. Fotografía digital.
- Monroy, V.** (s.f.). *Una imagen del Universo* [Texto en línea]. Disponible en: <http://www.cineua.com/wordpress2/?p=236>
- Montijano M.** (2016) *Más allá del arte de acción. Arquitectura formal y conceptual de la performance. Creación y desarrollo del proyecto Metamorfosis (2010-2014)*

. Universidad de Málaga. (Tesis doctoral). Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10630/13117>

Morey, J. (2006/2007) *Postmortem (Projet en Sept Tableaux)*. Estructura de madera, performance con audiencia específica, exposición, varios medios. CASM, Centro de Arte Santa Mònica. <https://joanmorey.tumblr.com/post/81292515112/postmortem-projet-en-sept-tableaux>

Muybridge E. (1987) *Volumen I, Men (nude)*. Serie fotográfica, fotograbado. En: Muybridge E. (1872-85) *Animal Locomotion. An Electro-Photographic Investigation of Consecutive Phases of Animal Movements*. Rogers Fund. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/266429?sortBy=Relevance&ft=Eadweard+Muybridge&offset=0&rpp=40&pos=8>

Panebianco C. (s.f.) *Dashed Divinity*. Fotografía digital. <https://www.lensculture.com/articles/catherine-panebianco-no-memory-is-ever-alone>

Nancy, J-L. (2010). *Corpus*. Arena Libros.

Nauman, B. (1967-1968) *Dance or exercise on the perimeter of a square*. Performance, 10'. https://www.researchgate.net/figure/Dance-or-exercise-on-the-perimeter-of-a-square-1967-1968-10-min_fig3_262476721

Nebreda D. (1997). *He who was born in another body*. Fotografía a color. 84 x 56.5 cm. <https://www.mutualart.com/Artwork/He-who-is-born-in-another-body/F580FA80B2228858>

Neshat S. (1993) *Offered Eyes*. Fotografía intervenida con tinta caligráfica, 131.4 x 85.7 cm. <https://www.artsy.net/artwork/shirin-neshat-offered-eyes-from-unveiling>

— (1993) *Unveiling* (Women of Allah series). Fotografía impresa en gelatina de plata, 151.8 x 101 cm. Whitney Museum of American Art. <https://whitney.org/collection/works/12874>

Nikolaevna, A. (1914) *Sin título* (Autorretrato fotográfico de Anastasia Nikolaevna utilizando un espejo y una cámara Kodak Brownie). <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/take-peep-gallery-historic-selfies-180963726/>

Nitsch, H. (1962) *Blood Picture*. Sangre sobre lienzo, 106,2 x 80,4 cm. Tate Modern. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/nitsch-blood-picture-t03412>

— (1963) *Poured Painting*. Óleo sobre lienzo, 104,8 x 80,6 cm. Tate Modern. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/nitsch-poured-painting-t03334>

— (1991) *O.M. Theater*. Aguafuerte, 39.8 x 29.7 cm. Museum of Modern Art (MoMA). <https://www.moma.org/collection/works/73104>

Nochlin, L. (1994). *The body in pieces. The fragment as a metaphor of modernity*. Thames and Hudson.

Nota Bene Visual (2022) *In order to control*. Instalación tipográfica interactiva mediante led (imágenes de documentación). <http://www.notabenevisual.com/works/in-order-to-control/>

Opie, C. (1993) *Self portrait/cutting*. Fotografía, impresión cromogénica, 101,6 X 74,8 cm. Museo Guggenheim. <https://www.guggen->

- heim.org/artwork/30354
- (1994) *Self-Portrait/Pervert*. Fotografía impresa, 101.6 x 75.9 cm. <https://www.christies.com/en/lot/lot-5495776>
- Orlan** (1974) *Strip-tease occasionnel à l'aide des draps du trousseau*. Foto-performance compuesta por 18 fotografías en blanco y negro, 39 x 26 cm c/u. <https://www.artsy.net/artwork/orlan-strip-tease-occasionnel-a-laide-des-draps-du-trousseau>
- (1980) *El drapeado Barroco nº36, o Virgen con paloma en la cabeza*. Fotografía en blanco y negro, 100 x 100 cm. <https://www.orlan.eu/works/photo-2/>
- Ortega, A.** (2002) *Sin título (Pizarnik)*. De la serie: Pensadores (2000- 2006) Inyección de tinta sobre metacrilato, 150 x 95 x 7 cm. <https://anateresaortega.com/proyectos/pensadores-2000-2004/>
- (2006) *Sin título (W. Benjamin)*. De la serie: Pensadores (2000- 2006) Inyección de tinta sobre metacrilato, 150 x 95 x 7 cm. <https://anateresaortega.com/proyectos/pensadores-2000-2004/>
- P-Orridge G.** (1975) *It's That Time Of The Month (from Tampax Romana)*. Madera, plexiglás, caja de reloj y tampones. Objeto: 30,5 x 30,5 x 13,5 cm. Tate Modern. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/p-orridge-its-that-time-of-the-month-from-tampax-romana-t13864>
- Palanisamy, M.** (2019) *untitled_01*. Fotografía digital intervenida. <https://www.lens-culture.com/articles/madhavan-palanisamy-appa-and-other-animals>
- Pane, G.** (1974) *Action Psyché (essai)*. Parte central de un tríptico. Impresión tipográfica y digital sobre papel. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA). <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/pane-gina/action-psyche-essai-24-1-1974-triptyque>
- (1976a) *Sin título, de la serie Lo mescolo tutto*. Serie compuesta por 20 imágenes. Impresión fotográfica en color. 18,5 x 11,7 c/u. Museo de Arte Moderno de Bolonia (MAMbo)
- (1976b) *Sin título, de la serie Lo mescolo tutto*. Serie compuesta por 20 imágenes. Impresión fotográfica en color. 18,5 x 11,7 c/u. Museo de Arte Moderno de Bolonia (MAMbo) https://bbcc.ibr.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=74190
- Parks, G.** (1967) *A Harlem Family*. Foto-ensayo para "The Cycle of Despair" publicada en Life magazine, March 8 1968. The studio Museum de Harlem. <https://www.gordonparksfoundation.org/exhibitions/museum-exhibitions/a-harlem-family-1967>. Compuesta por siete fotografías:
- (1967a) *Bessie and Little Richard the Morning After She Scalded Her Husband, Harlem, New York, 1967.*
- (1967b) *The Fontenelles at the Poverty Board, Harlem, New York, 1967.*
- (1967c) *Untitled, Harlem, New York, 1967*
- (1967d) *Rosie Fontenelle Cleans the Bath-tub, Harlem, New York, 1967.*
- Parks, G. (1967) *Norman Fontenelle, Sr., Harlem, New York, 1967*
- (1967e) *Little Richard, Harlem, New York, 1967.*
- (1967f) *The Only Picture Hanging in the Fontenelle Home, Harlem, New York, 1967.*
- (1967g) *Untitled, Harlem, New York, 1967.*

- Peng, Y. Y Yuan, S.** (2016) *Can't Help Myself*. Instalación. Museo Guggenheim. <https://www.guggenheim.org/audio/track/cant-help-myself-by-sun-yuan-peng-yu>
- Penn, I.** (1986) *In A Cracked Mirror (Self-Portrait)* Impresión en platino-paladio, 63.1 × 55.9 cm. Fuente: The Art Institute of Chicago. <https://www.artic.edu/artworks/144817/irving-penn-in-a-cracked-mirror-self-portrait-a-new-york>
- (1993) *Self-portrait, New York*. Fotografía impresa en gelatina de plata, 25.4 x 20.3 cm. <https://www.mutualart.com/Artwork/Self-Portrait--New-York/659AF62E95B50E-BB>
- (1993) *Turning head (Self-portrait)*. Fotografía impresa en gelatina de plata, 8.9 x 11.4 cm. <https://www.artnet.com/artists/irving-penn/turning-head-self-portrait-bg0oaRKnK7SnryDR3MLzkg2>
- (1993) *Self-Portrait, New York*. Impresión en gelatina de plata con tono de selenio, 25.4 x 20.3 cm. <https://www.mutualart.com/Artwork/Self-Portrait--New-York/659A-F62E95B50EBB>
- Penone, G.** (1970) *Reverse Your Eyes*. Autorretrato con lentillas de espejo (Detalle). Fotografía 24 x 30 cm. Marian Goodman Gallery. <https://www.mariangoodman.com/artists/58-giuseppe-penone/works/39271/>
- Pentassuglia, M.** (2017). "The Art(ist) is present": Arts-based research perspective in educational research. *Cogent Education*, 4(1) 1-12. doi:10.1080/2331186X.2017.1301011
- Perry, G.** (2008) *Map of Nowhere*. Agua fuerte de 5 planchas en 1 hoja, 153 x 112,5 cm. <https://paragonpress.co.uk/works/map-of-nowhere-colourversions>
- Picasso, P.** (1910) *Daniel-Henry Kahnweiler*. Óleo sobre lienzo, 100,4 x 72,4 cm. The Art Institute of Chicago. <http://www.bcn.cat/museupicasso/es/exposiciones/picasso-retratos/personatge/daniel-henry-kahnweiler/>
- Pierce, S. Y Coates, A.** (2013) *American Reflexx*. Performance, Verano 2013 (Myrtle Beach, South Carolina). <http://www.digiart21.org/art/american-reflexx>
- Pinola, S. y Roldán, J.** (2012) *La comparación visual como estrategia metodológica en los informes de investigación educativa*. Universidad de Granada
- Pirila, M.** (1999) *Camera obscura / Eetu's Room, Tervo, Finland*. Fotografía digitalizada. <https://www.lensculture.com/articles/marja-pirila-interior-exterior-camera-obscura-dreams#slideshow>
- Preciado P.** (2020) Aprendiendo del virus (pp.163-185). En: Borri, N. (2020) *Sopa de Wuhan, Pensamiento contemporáneo en tiempos de Pandemias*, Giorgio Agamben, Slavoj Žizek, Jean Luc Nancy, Franco "Bifo" Berardi, Santiago Lopez Petit, Judith Butler, Alain Badiou, David Harvey, Byung-Chul Han, Raul Zibechi, Maria Galindo, Markus Gabriel, Gustavo Yanez Gonzalez, Patricia Manrique y Paul B. Preciado. ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio), Disponible en: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/10038>
- Qi, S.** (2000) *Memories (Me)*. Impresión cromogénica, 80.3 × 54.1 cm. Museum of Contemporary Art (MoMA). <https://www.moma.org/collection/works/117246>

- Rafman J.** (2020). *You are Standing in an Open Field (Pandemonium)*. Fotografía digital. <https://jonrafman.com/> / <https://www.monopol-magazin.de/interview-jon-rafman-kathleen-rahm>
- (2022) *Sin título*. Fotograma de la video instalación Counterfeit Poast.. <https://www.stirworld.com/see-features-canadian-artist-jon-rafmans-nightmarish-worldbuilding-machine>
- Rauschenberg R.** (1967) *Booster*. Obra de técnica mixta de la serie Booster. 181.7 x 89.3 cm. <https://www.moma.org/collection/works/78248>
- Ray, M.** (1932) *Self-Portrait with Camera*. Gelatina de plata solarizada 29.2 × 22.9 cm. Getty Museum. <https://www.getty.edu/art/collection/object/104AKV>
- Renobell, Víctor** (2005). «Hipervisualidad. La imagen fotográfica en la sociedad del conocimiento y de la comunicación digital». *UOC Paper* (1). Recuperado de: <http://www.uoc.edu/uocpapers/1/dt/esp/renobell.pdf>. ISSN 1885-1541
- Restany, P.** (2001). *Hundertwasser: El poder del arte, el pintor rey de las cinco pieles*. Taschen.
- Richardson, L.** (1991). Writing: A method of inquiry. En N. Denzin & Y. Lincoln (Eds.), *Handbook of qualitative research* (pp. 923-948). Sage
- Roldán, J., & Marín Viadel, R.** (2012). *Metodologías artísticas de investigación en educación*. Aljibe.
- Roldán, J., Cáliz L. & Marín-Viadel, R.** (2021). *La enseñanza de las Artes Visuales en contextos de riesgo de exclusión social*. Universidad Nacional Autónoma de Honduras
- Rosler, M.** (1975) *Semiotic of the kitchen*. Video-Performance 6' 09". Museo Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/semiotics-kitchen-semiotics-cocina>
- Rothko, M.** (1957) *Light Red Over Black*. Óleo sobre lienzo. 230,6 × 152,7 cm. Tate Modern. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/rothko-light-red-over-black-t00275>
- Rubio Fernández, A.** (2014) *La metáfora educativa a través de la escultura: Una Metodología Artística de Enseñanza*. (Trabajo Fin de Máster) Universidad de Granada. DOI:<http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2015.1223>
- Ruhm, C.** (2010) *Landmark/Fernshturm*. Revelado cromogénico, varios formatos. <https://www.christian-ruhm.com/portfolio/photographic-work/>
- Ruff, T.** (1980-83). *Interiors*. <https://www.calcego.com/category/artistas-y-obras/ruff-thomas/>
- Salavon, J.** (1998) *Class of 1988*. Fotografía impresa en gelatina de plata, 57.2 × 43.2 cm. <https://www.artsy.net/artwork/jason-salavon-the-class-of-1988>
- Salcedo, D.** (2007) *Sibboleth*. Intervención en el suelo de la Tate Modern de Londres el 8 de octubre de 2007. Fotografía de Curry, S. (2007). <https://www.gettyimages>.

es/detail/fotograf%C3%ADa-de-noticias/work-of-art-entitled-shibboleth-by-colombian-fotograf%C3%ADa-de-noticias/77225454?adppopup=true

- Samper Arbeláez, A.** (2011). El arte en la escuela: poiesis, cotidianidad y cuidado. *Encuentros*, 9, 2, julio-diciembre, 61-72, Universidad Autónoma del Caribe. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476655976005>
- San Pablo, M.** (2020) Capítulo I: Fenomenología de la autorrepresentación en la era del selfie. En: VV..AA. (Coord.) San Pablo M. (2020) *Autorrepresentación en la era digital: Implicaciones éticas y estéticas* (pp.15-40) Egregius.
- Sánchez Moreno, I.** (2003). Una mirada a los procesos creativos en arte-terapia: Louise Bourgeois. *Arte, Individuo y Sociedad*, 15, 117-134. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS0303110117B>
- Sawada T.** (2004) *School Days (H)*. Impresión digital, 19x24 cm. <https://quod.lib.umich.edu/t/tap/7977573.0002.103/-elusive-japanese-portrait-repetition-difference?rgn=main;-view=fulltext>
- Schiele, E.** (1914) *Retrato a Arthur Roessler*. Grabado, punta seca, 39,5 29,7. The Museum of Fine Arts, Houston. <https://artsandculture.google.com/asset/portrait-of-arthur-roessler-egon-schiele/VgHeB-CxTOSHfiA?hl=es>
- Schneemann, C.** (1973-76) *Up to and Including Her Limits-Blue*. Impresión glicée, 100.3 x 132.1 cm. [https://www.artsy.net/artwork/carolee-schneemann-up-to-and-](https://www.artsy.net/artwork/carolee-schneemann-up-to-and-including-her-limits-blue-1)

[including-her-limits-blue-1](https://www.artsy.net/artwork/carolee-schneemann-up-to-and-including-her-limits-blue-1)

- Segarra M.** (2014) *Teoría de los cuerpos agujereados*. Sta. Cruz de Tenerife: Melusina
- Serrano A.** (1987) *Blood Stream*. Fotografía, 101.5 x 152.5 cm. <http://adresserrano.org/series/bodily-fluids>
- (1990) *Blood and semen*. Fotografía, 52 x 72 cm. <https://www.caviar20.com/products/andres-serrano-bloodandsemen-1990>
- (1990) *Bodily Fluids : Semen & Blood II*. Fotografía. Collection Lambert. <https://collectionlambert.com/avoir-20-ans/>—(1992) *Knifed to Death II*. Fotografía, de la serie Morgue. <https://adresserrano.org/series/the-morgue>
- (1992) *Red River #10 from 10: Artist as Catalyst*. Serigrafía sobre papel. 35.8 x 24 cm. Museum of Modern Art (MoMA). <https://www.moma.org/collection/works/60367>
- Sherman** (1978) *Untitled Film Still #13*. Impresión en gelatina de plata, 24 x 19.1 cm**. Museum of Modern Art (MoMA). <https://www.moma.org/collection/works/56576>
- (1989) *Untitled #216*. Revelado cromogénico, 221,3 x 142,5 cm. Museum of Modern Art (MoMA). <https://www.moma.org/collection/works/50744>
- Shigara, K.** (1964) *Sin título*. Óleo sobre lienzo, 130.8 x 194 cm. Museum of Modern Art (MoMA). https://www.moma.org/collection/works/215351?artist_id=38972&page=1&sov_referrer=artist
- Sibilia, P.** (2008). *La intimidación como espectáculo*. Fondo de Cultura Económico.

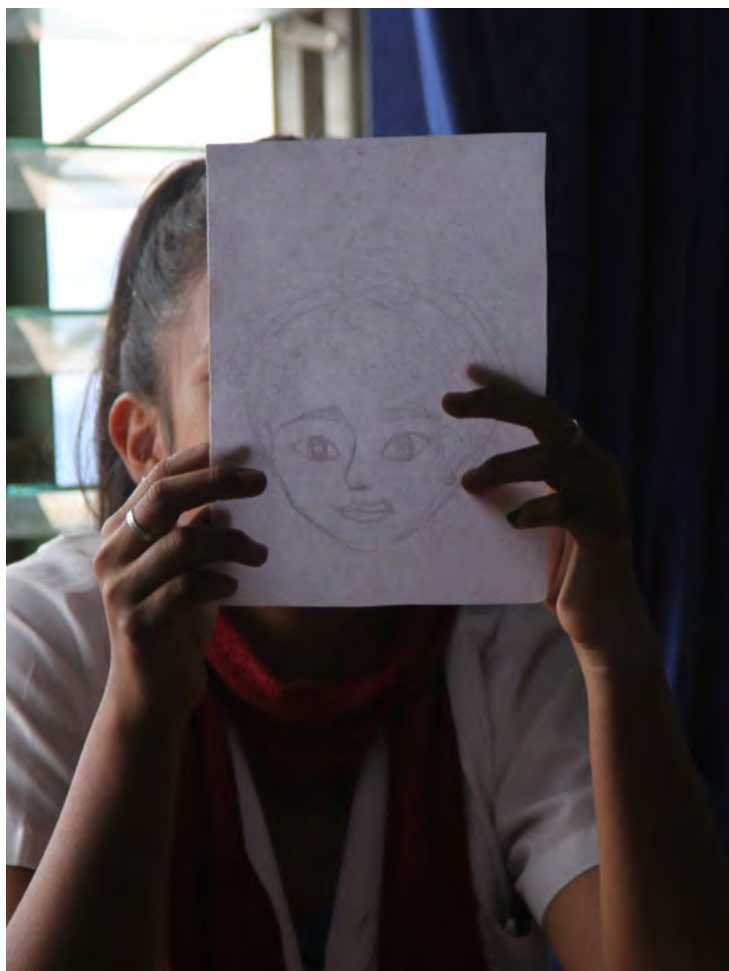
- Simpson L.** (1994) *Wigs*. Litografía sin agua sobre fieltro. Museum of Modern Art (MoMA). https://www.moma.org/learn/moma_learning/lorna-simpson-wigs-1994/
- Skarbakka** (2005) *Shower, 2005, from the Struggle to Right Oneself series*. Fotografía, impresión digital cromogénica, 83,8 x 91,4 cm. https://www.artnet.com/artists/kerry-skarbakka/shower-2005-from-the-struggle-to-right-oneself-DmE5C-0kuU144wyPSux_npg2
- Slobodad, M.** (S.F.) *Sin título*. Par visual de la serie Stranger things. <https://slobodda.de/projekte/stranger-things>
- Smith, K.** (1995) *Procession*. Portada de libro, Procession Giloy-Hirtz (ed.). Penguin Random House. <https://prestelpublishing.penguinrandomhouse.de/Buch/Kiki-Smith/Petra-Giloy-Hirtz/Prestel/e519217.rhd#biblios>
- (1995) *Avebury Drawing (Big Hand and Small Hand)*. Dibujo de lápiz y tiza sobre papel, 50 x 63 cm. Galerie Lelong. <https://www.galerie-lelong.com/en/oeuvre/2167/avebury-drawing-big-hand-and-small-hand/>
- (2013) *Starry, Starry Night*. Dibujo, técnica mixta. <https://www.theguardian.com/artanddesign/picture/2013/dec/18/kiki-smith-art-christmas-card>
- Soda M.** (2022) *Molly Soda Exposed*. Captura de pantalla de la página web de la autora. <https://mollysoda.exposed>
- Solomon-Godeau, A.** (1991) *Photography at the dock: essay on photographic History, Institutions and Practices (Media & Society)* University of Minnesota Press
- Soltau, A.** (1975). *Self #1*. Foto-performance compuesta por 12 imágenes, 250 x 100 cm. <https://backend.annegret-soltau.de/uploads/2020/05/8-Fotoperformance.jpg>
- (1976) *Demostración permanente en 19.1.1976*. Fotografía Impresa, 50 x 60 cm. <https://www.annegret-soltau.de>
- (2004) *Birth certificate, 70*. Imágenes cosidas, 26.7 x 17.7 cm. <https://www.annegret-soltau.de/cycle/personal-identity/>
- Spinoza, B.** (2000) *Ética Demostrada Según El Orden Geométrico*. Trotta.
- Spirn, A. W.** (1998). *The language of landscape*. Yale University Press.
- (1999) Saguaro National Park. Tucson, Arizona. En: Spirn A. (2014) *The eye is a door. Landscape, Photography, and The Art of Discovery* (pp. 19). Wolf Tree Press
- (2002) Nahant, Massachusetts. En: Spirn A. (2014) *The eye is a door. Landscape, Photography, and The Art of Discovery* (p. 19). Wolf Tree Press
- (2014). *The Eye is a Door. Photography and the Art of Visual Thinking*. Wolf Tree Press. Disponible en: <http://www.theeyeisadoor.com>.
- (2017). Ideas visuales: Investigación basada en artes e investigación artística. En R. Marín Viadel & J. Roldán Ramírez (Eds.), *Ideas Visuales* (pp. 86-119). Universidad de Granada.
- Springgay, S., Irwin, R., & Kind, S.** (2005). *A/r/tography as living inquiry through art and text. Qualitative Inquiry*, 11, 897-912. doi:10.1177/1077800405280696
- Springgay, S., Irwin, R. L., Leggo, C., & Gouzouasis, P.** (2008). *Being with A/r/tography*. Sense Publishers

- Springgay, S., & Truman, S. E.** (2018). *Walking methodologies in a more- than human world: WalkingLab*. Routledge.
- Stefdiés** (2021) *F#ck Brexit*, del proyecto Antiselfies. Fotografía digital. Del post en Instagram de la autora. <https://www.instagram.com/p/CLCYATpI53M/>
- Steyerl, H.** (2013) *How Not Be Seen A Fucking Didactic Educational*. Vídeo, 14". Committee on Media and Performance Art Fund. Museum of Modern Art (MoMA). <https://www.moma.org/collection/works/181784>
- (2014). *Los condenados a la pantalla*. (Caja Negra
- Stezaker, J.**(2006) *Mask XIII*.Postal sobre fotografía, blanco y negro, en papel, 24 x 19 cm. Tate Modern. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/stezaker-mask-xiii-t12346>
- Sugimoto H.** (1978) *Radio City Music Hall*, New York. Fotografía impresa en gelatina de plata, 42,4 x 54,1 cm. Metmuseum. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/26730>
- Suominen A. & Pusa T.** (2018) *Re/de/gendered arts-based research and art education collaboration*. Disponible en: https://docs.wixstatic.com/ugd/62cb70_75f5bc33540b4cf-98c50a56c08276425.pdf
- Szulc-Krzyzanowski, M.** (1980) *Baja California, México*. Tríptico impreso en gelatina de plata, 29.8 x 61 cm. <https://www.mutualart.com/Artist/Michel-Szulc-Krzyzanowski/D6210DF5457779BE/Artworks>
- (1980) *Untitled, 1980c*. Par fotográfico impreso en gelatina de plata, 50.2 x 70.3 cm. Museum of Modern Art (MoMA). <https://www.artsy.net/artwork/michel-szulc-krzyzanowski-untitled>
- Tabard, M.** (1929)*The dancer Pomiès*. Fotografía impresa en gelatina de plata, 24 x 17.9 cm. Fuente: MOMA <https://mo.ma/3Lx-65QQ>
- The Invisible Committe** (2012) *Preliminary materials for a theory of the young-girl*. Semiotext(e)
- Tillmans, W.** (1999) *Rose*. Fotografía, impresión cromogénica, 35,5 x 30,5 cm. Museum of Modern Art (MoMA). <https://www.moma.org/collection/works/216985>
- Toguo, B.** (2020) *Bilongue 6*. Tinta, acuarela y collage sobre papel 38 x 27 cm. Galería Lelong. <https://www.galerie-lelong.com/en/oeuvre/2257/bilongue-6/>
- Toledo, M.** (2008, 2 de Octubre) *Doris Salcedo: canto contra el racismo*. BBC News. (cita de Vicente Todolí) Recuperado de: http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_7035000/7035694.stm.
- Traceloops** (2021) *Sin título, (autorretrato) de la serie Cut*. Collage digitalizado. <https://www.traceloops.com/cut/>
- Triggs, V., Irwin, R. L., & Leggo, C.** (2014). Walking art: Sustaining ourselves as arts educators. *Visual Inquiry: Learning and Teaching Art* 3(1), 21-34. DOI:10.1386/vi.3.1.21_1

- Turvey, M., Foster, H., et al.** (2003). *Round Table: The Projected Image in Contemporary Art*. October, 104, 71-96. <https://doi.org/10.1162/016228703322031712>
- Twombly, C.** (2000) *La coronación de Sesostris, Parte III*. Pinault Collection. Serie de diez piezas, lápiz de cera y lápiz sobre lienzo. Pinault Collection. <https://lesoeuvres.pinaultcollection.com/en/artwork/coronation-sesostris>
- Umbrico, P.** (2009-presente) *TV from Craigslist*. Instalación, Impresión cromogénica, dimensiones variables. Instalación de Pace Gallery, NY, 2011. <http://www.penelopeumbrico.net/index.php/tvs-from-craigslist/>
— (2011) *Sunset Portraits*. 1058 imágenes de atardeceres vistas en Flickr el 22/08/11, impresión cromogénica, 10 x 15,2 cm cada una. Instalación de Pace Gallery, NY, 2011. <http://www.penelopeumbrico.net/index.php/project/sunset-portraits/>
- Val del Omar, J.** (1958-60) *Fuego en Castilla*. Vídeo 17' 51". Museo Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/fuego-castilla-tactilvision-paramo-espanto>
— (2012) *Tientos de erótica celeste (PLAT)*. Val del Omar, María José & Sáenz de Buruaga, Gonzalo (selección y adaptación). Diputación de Granada
- Valldosera E.** (1991a) *Columna, II*. Fotografía de la serie (Quemaduras), Fotografía 125 x 125 cm. <https://eulialivalldosera.com/obras-voces-y-visiones/fotografias/quemaduras-apariencias-still-life-1991-99/>
— (1991b) *El yacente: sombras vacías, I; El yacente: sombras llenas (Apariencias #1)*. Díptico 115 x 146 cm cada uno.
— (1991c) *Vela I (serie Quemaduras #5)*. fotografía 70 x 70 cm.
— (1994) *Mujer-botella (Apariencias #3)*. fotografía 170 x 176 cm.
— (1999a) *La espera (Still Life series #8)*. fotografía 127 x 170 cm.
— (1999b) *Noticia II, (Still Life series #4)*. fotografía 127 x 170 cm.
— (2020). *Escritos, actos y dibujos: mensajes y códigos de luz*. Recuperado de: <https://eulialivalldosera.com>.
- Valle-Corpas, I., Cabello, G. Y Didi-Huberman, G.** (2020) Pensar las imágenes, pensar por imágenes, pensar con las manos. Conversación con Georges Didi-Huberman. *Theory Now. Journal of Literature, Critique and Thought*. (3,2) (PP. 190-206) ISSN-e 2605-2822
- Vallés, E.** (2013). *Autorretrato y autorrepresentación*. En *Yo Picasso*. Autoretrats (pp. 31) (Exposición en Museu Picasso de Barcelona, 2013). Recuperado de <http://www.bcn.cat/museupicasso/es/exposiciones/temporals/yo-picasso/cataleg/cataleg.html?keepThis=true&>
- Varea Morcillo, A. P.** (2021). *Espacios heredados. Una investigación autoetnográfica basada en las artes visuales en contextos rurales de Castilla La-Mancha: La instalación artística como instrumento de investigación*. (Tesis doctoral) Universidad de Granada. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10481/68581>
- Varejão, A.** (2003) *Folds 2*. Óleo sobre lienzo y aluminio, 240.7 x 230.2 x 40 cm. Museo Guggenheim. <https://www.guggenheim.org/artwork/12735>

- Varto J.** (2013). Artistic Research in a Nordic Context. *Practice as Research in the Arts*, (pp. 152-162). https://doi.org/10.1057/9781137282910_9
- Vega-Mora, B.** (2017) La performance fotográfica digital y su condición repetitiva. *Communication Papers (Media Literacy & Gender Studies)*. 6(12), 213-223. http://dx.doi.org/10.33115/udg_bib/cp.v6i12.22017
- Veiel, A.** (1967) *Joseph Beuys*. Fotografía del documental Joseph Beuys con sus alumnos en el aula de la Kunstakademie Düsseldorf. 1h 47" <https://www.neo2.com/joseph-beuys-en-la-berlinale-2017/>
- Verburg, J.** (1982) *With Michael and John in Minnesota*. Tríptico impreso en gelatina de plata, 35.6 x 27.9 cm cada una. Museum of Modern Art (MoMA). <https://www.moma.org/artists/6134>
- Wachowski, L. y Wachowski, L.** (Directoras). (1999). *Matrix* [Película]. Warner Bros.
- Warhol, A.** (1962) *Díptico de Marilyn*. Tinta serigráfica y pintura acrílica sobre 2 lienzos 205,4 x 144,8 cm c/u. Tate Modern. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-marilyn-diptych-t03093>
- (1986) *The Last Supper*. Pintura polímera sintética sobre lienzo. 302.9 x 668.7 cm. MOMA. <https://www.moma.org/collection/works/79072>
- Wearing G.** (2003) *Self portrait as my sister Jean Wearing*. Fotografía digital impresa sobre papel. 13,07 x 10,52 cm. Tate Modern. <https://www.tate.org.uk/artists/gillian-wearing-cbe-2648>
- (2003) *Self Portrait as My Mother Jean Gregory*. Fotografía, 150 x 131 cm. <https://www.artsy.net/artwork/gillian-wearing-self-portrait-as-my-mother-jean-gregory>
- Weston, E.** (1930) *Pepper No. 30*. Fotografía impresa en gelatina de plata, 24,3 x 18,1 cm. Museo Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/pepper-no-30>
- Wilke, H.** (1992) *Brushstrokes. No. 6*. Cabello de la artista sobre papel. 76.2 x 56.5 cm. <https://gallery.98bowery.com/2018/ronald-feldman-finearts-hannah-wilke-intra-venus-card-1994/>
- (1992b) *Brushstrokes*. Cabello de la artista sobre papel. 76.2 x 56.5 cm. <http://www.hannahwilke.com/id3.html>
- (1994) *Venus card*. Postal enviada en su exposición póstuma. <https://gallery.98bowery.com/2018/ronald-feldman-finearts-hannah-wilke-intra-venus-card-1994/>
- Wodiczko, K.** (1989) *Whitney Museum of American Art*. Videoinstalación sobre la fachada del museo Whitney, Nueva York. <https://www.krzysztofwodiczko.com/public-projections#/new-gallery-33/>
- Wols, O.** (1948) *No title*. Aguafuerte y punta seca sobre papel, 14 x 9 cm. Tate Modern. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/wols-no-title-p07958>
- Wojnarowicz, D.** (1980) *Silence = Death*. Poster de ACT UP. <https://delart.org/silence-death/>

- (1991) *Sin título (Face in dirt)* Fotografía impresa. 40.6 × 50.8 cm. <https://www.artsy.net/artwork/david-wojnarowicz-untitled-face-in-dirt>
- Yeguas del Apocalipsis** (1989) *La conquista de América*. Acción realizada el 12 de octubre de 1989. <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-la-conquista-de-america/>
- (1989) *La conquista de América*. Performance realizada el 12 de octubre de 1989 en la Comisión Chilena de Derechos Humanos. <https://artishockrevista.com/2019/12/05/proa-21-yeguas-del-apocalipsis/>
- Yuyi, J.** (2019a) *Face Post*. Fotografía digital para la revista Dazed China. <https://www.instagram.com/p/BoKHk0gh8qk/?igshid=YmMyMTA2M2Y%3D>
- (2019b) *NARCISSISM*. Intervención digital para Self Service Magazine. Del post en Instagram de la autora. <https://www.instagram.com/p/B-YfK9LgW1x/>
- (2019c) *People on the beach 4*. Fotografía digital. https://www.1stdibs.com/art/photography/figurative-photography/john-yuyi-people-on-beach-3-john-yuyi-nude-human-figure-photography-abstract/id-a_10637882/
- (2019d) *Yuyi on Lipsticks*. Fotografía digital. Del post en Instagram de la autora. https://www.instagram.com/p/B4_komH-gfg8/?igshid=YmMyMTA2M2Y%3D
- (2020a) *All you see is me*. Fotografía digital. <https://www.lensculture.com/articles/john-yuyi-skin-on-skin>
- (2020b) *I Knife You*. De la exposición "Eyes Sees No Lashes". Tao Art. <http://www.somewhere-magazine.com/john-yuyis-eye-sees-no-lashes-solo-exhibition-at-tao-art/>
- (2020c) *Sin título (Vestido)*. De la exposición "Eyes Sees No Lashes". Tao Art. <http://www.somewhere-magazine.com/john-yuyis-eye-sees-no-lashes-solo-exhibition-at-tao-art/>
- (2020d) *Sin título (rostro)*. De la exposición "Eyes Sees No Lashes". Tao Art. <http://www.somewhere-magazine.com/john-yuyis-eye-sees-no-lashes-solo-exhibition-at-tao-art/>
- Zafra, R.** (2010). *Un cuarto propio conectado: (Ciber)espacio y (auto)gestión del yo*. Fórcola Ediciones.



Conclusión Visual. Autora (2016) *Retrato sobre rostro*. Fotografía independiente



**CUERPO E
HIPERVISUALIDAD**

Una investigación a/r/tográfica de la era digital
en contextos educativos

Tesis doctoral

Doctoranda

Alicia Arias-Camisón Coello

Director de tesis

Ricardo Marín Viaddel

Programa de doctorado

Artes y Educación

Granada, enero 2023

