

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



Rutinas

Un documental etnográfico desde un espacio de formación artística

Tesis para optar el grado de Magíster en Antropología Visual

AUTORA

Paola Yamile Vela Vargas

ASESOR

Alonso Quinteros

JURADO

Patricia Ames

Giuliana Borea

LIMA - PERÚ

2016

ÍNDICE

*Rutinas**Un documental etnográfico desde un espacio de formación artística*

Introducción

CAPÍTULO 1

1. PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

1.1.	Problemática	1
1.2.	Propósitos	13
1.3.	Objetivos	14
1.4.	Metodología	16

CAPÍTULO 2

2. ANÁLISIS DE RUTINAS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DESDE LA ANTROPOLOGÍA VISUAL

2.1.	Conceptos teóricos desarrollados alrededor de la rutina	20
	2.1.1. <i>Habitus</i>	21
	2.1.2. Disciplina	27
	2.1.3. Tecnología	30
2.2.	<i>Corpus</i> de producciones audiovisuales	33

CAPÍTULO 3

3. PROCESO DE DESARROLLO DEL DOCUMENTAL

3.1.	Procesos y hallazgos en el campo	43
3.2.	Proyecto documental: Rutinas	53
	3.2.1. Sinopsis	53
	3.2.2. Ficha técnica	53
	3.2.3. Locación	54
	3.2.4. Modo y estilo de representación	54
	3.2.5. Estructura narrativa y secuencial	59
	3.2.6. Importancia del documental	62
	Conclusiones	65
	Bibliografía	68
	Anexos	72

INTRODUCCIÓN

Los antecedentes para la realización de esta investigación en Antropología Visual se inician un tiempo después de haber concluido nuestra tesis de Licenciatura en la Facultad de Arte PUCP hacia finales del año 2011. La temática de aquella investigación artística desarrollaba un análisis sobre la producción de obras en video a partir de la revisión y uso de material fílmico familiar (película Súper 8), con el objetivo de preguntar si era posible que desde un universo cerrado y privado, se pudiera reflexionar sobre asuntos más amplios y públicos. Deseábamos saber si el visionado, apropiación e intervención de una película de archivo que mostraba un viaje de vacaciones bucólico al Cusco en los años setentas podía develar aspectos de una memoria colectiva durante la primera década del siglo veintiuno.

Tal registro había sido hecho durante una época de crisis política y social en un tiempo que anunciaba el ocaso de la Dictadura Militar comandada por Morales Bermúdez y el surgimiento de Sendero Luminoso; ante esto nos preguntábamos si era viable reutilizar un material que venía de tiempos pasados para sacar a la luz un inconsciente colectivo que todavía pudiera ser rector del presente. Dicho proyecto se elaboró a través de una pieza de metraje encontrado o *found footage*, y nos llevó a pensar sobre cómo una obra hecha en un soporte de video podía conectarse de algún modo con la práctica antropológica.

Pero no solo la temática de la investigación ocasionó interés por realizar un proyecto desde la Antropología Visual, sino también haber obtenido un nuevo estatus en la Facultad de Arte y Diseño: dejar de ser Jefe de práctica para pasar a ser Profesora. Entonces iniciamos la observación de aquellas personas a quienes antes habíamos visto como “los otros”. Así, dentro de un grupo de profesores de la Facultad, aparecieron los sujetos de estudio que impulsaron a realizar esta investigación. En este proceso de indagación sobre determinados colegas, nos interesamos por las posibilidades que ofrecía la Antropología como una disciplina que podía enriquecer nuestra investigación artística a través del aprendizaje de discursos y metodologías que no manejábamos desde las artes visuales. Como consecuencia de ello, nos pareció pertinente realizar un proyecto que suscitaba un diálogo entre tres áreas: Arte, Educación y Antropología.

Precisamente *Rutinas* es una tesis documental fruto del proceso antes descrito y su motor es producto de una reflexión que parte de la cotidianidad dentro de una experiencia profesional. A través de la observación de espacios, prolongación del tiempo y repeticiones dentro de un ámbito académico, *Rutinas* pretende hacer un análisis etnográfico desde la visualidad de los códigos, reglas y maneras tácitas que aparecen como producto de hábitos muy internalizados y enraizados dentro del campo de estudio. El documental analiza qué y cómo enseñan arte tres profesores de la Facultad de Arte y Diseño en el presente, quienes utilizan un método que han aprendido de manera empírica, mirando a sus profesores cuando estos les enseñaron en el pasado. La curiosidad por analizar el recorrido de los profesores en su tiempo de trabajo apareció al encontrar cierta insatisfacción y tensión, pero sobretodo cuestionamiento producto del tipo de metodología que se utiliza para enseñar en determinados cursos-talleres prácticos dentro de dicha Facultad.

El título del documental va en clara alusión a las rutinas de los protagonistas dentro su espacio de trabajo. Como se verá en el curso de la investigación, el documental pretende analizar cómo los hábitos van generando performances construidas y cuán fuertes pueden ser en un espacio institucional con una tradición que al parecer muchas veces se resiste a los cambios rápidos. Así, a través de la cámara se ha intentado develar las diversas tensiones en la interrelación de los sujetos de estudio dentro de un espacio de trabajo que utiliza una metodología sistematizada y al parecer un único discurso de enseñanza, por ello la investigación revisará discursos que desarrollan nociones tales como *habitus*, disciplina y tecnología.

La estructura del presente documento escrito es la siguiente: en una primera parte haremos la presentación de la investigación, empezando por explicar su problemática, propósitos, objetivos y la metodología utilizada para su desarrollo. Nuestro objetivo es dar a entender la naturaleza y el sentido del proyecto, esclareciendo hacia dónde se dirige, cuál sería su relevancia en el medio local partiendo desde el ámbito del documental etnográfico. Dentro de la investigación hemos tomado como referentes a: Adolfo Winteritz, Paul Connerton, John Berger y Stuart Hall para que el lector pueda entender de manera más clara las problemáticas que aparecían en el campo.

En una segunda parte, revisaremos un *corpus* de investigaciones que se han desarrollado principalmente dentro del debate en la Antropología, estudiaremos algunos discursos teóricos que giran alrededor del tema que abarca el documental. Para ello hemos recurrido a De Certeau, Bourdieu, Ravaissón, Ranciere, Foucault, Thierry De Duve, entre otros autores, quienes han elaborado discursos a partir del problema del *habitus*, los recorridos y rutinas, la educación, etc. Por otro lado, también presentaremos una recopilación de piezas con discursos audiovisuales que hemos tomado como referentes para la elaboración del proyecto documental. Estas piezas pertenecen a distintos géneros o los enlazan y cruzan, pasando por el cine etnográfico, el video experimental y el videoarte.

Finalmente, en una tercera parte explicaremos el proceso de desarrollo del documental, empezando por contar los procesos y hallazgos en el campo: qué sucedió al principio, durante y hacia el final del proceso de construcción de la pieza, qué pasó con las fuentes, cómo se desarrolló la relación con los sujetos de estudio, cómo fueron las experiencias dentro del campo abordados, es decir, qué problemas, tensiones, dudas, frustraciones y soluciones surgieron en el devenir de esta investigación. Además, explicaremos las características técnicas de *Rutinas*; así como también su modo y estilo de representación, estructura narrativa e importancia.

CAPÍTULO 1

1. PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

Este capítulo se enfocará en explicarle al lector en qué consiste la investigación documental. Brindará información sobre cómo apareció el interés por analizar hábitos y rutinas de trabajo desde la experiencia de tres profesores dentro de un espacio de formación artística perteneciente al ámbito académico universitario. Primeramente, se explicará la problemática, los propósitos y los objetivos de la investigación, con el fin de dar a entender el sentido del proyecto y el tipo de discusiones que plantea; también se definirá su ubicación en el campo de la Antropología visual y cuál es su relevancia en el medio local desde el ámbito del documental etnográfico. Finalmente, se pasará a revisar cuál fue la metodología de trabajo utilizada durante las distintas entradas al campo para la realización del producto audiovisual.

1.1. Problemática

La problemática que aborda la investigación *Rutinas* se ubica dentro de un espacio educativo: edificios de diseño arquitectónico contemporáneo en el campus de la Pontificia Universidad Católica del Perú. El documental se enfoca en hacer un seguimiento a las rutinas de trabajo de tres docentes en una institución fundada en 1939 como Academia de Arte Católico, luego convertida en Facultad de Arte en 1984, y nombrada como Facultad de Arte y Diseño desde el año 2015.

Los protagonistas de la pieza audiovisual se concentran en dar lecciones dirigidas hacia el aprendizaje del dibujo, disciplina considerada como transversal dentro del mundo de las Bellas Artes. A estas clases asisten estudiantes universitarios de pregrado: mujeres y hombres jóvenes, entre dieciséis y veintiún años, que aspiran convertirse en artistas o diseñadores. En el proceso de observación de las rutinas se fue identificando una serie de factores que abrieron posibilidades de reflexión sobre las connotaciones de la rutina misma, y esto ayudó al surgimiento de las preguntas para la investigación que serán expuestas más adelante.

Primero, al empezar a indagar en el espacio social de análisis, reconocimos inmediatamente que las rutinas se iban estructurando como resultado de la organización del tiempo. A la vez, se entendió que esto estaba fuertemente enlazado con el tipo de metodología de enseñanza aplicada en los cursos artísticos por los docentes, dentro de aulas utilizadas a modo de talleres. La disposición del horario de este método tiene como objetivo hacer permanecer al alumno en la facultad todo el día como si estuviera en su propia casa, para armar un diálogo constante y cordial con los profesores, estableciéndose una cooperación mutua (Winternitz 2013: 223).

Nuestro documental se aproxima a cursos que por lo general se imparten una vez al año. Estos abarcan un periodo de catorce semanas de clase durante un semestre, dictándose de dos a cuatro veces por semana y teniendo cada clase una duración de tres horas por día. Dentro de estas el profesor asesora constantemente a los alumnos, acompañándolos y siguiendo el desarrollo del proceso de trabajo de inicio a fin. Los estudiantes van ejecutando diversos ejercicios desde la práctica del dibujo y las catorce clases del semestre están organizadas a partir de un sílabo que contiene un cronograma de cumplimiento estricto, con diferentes temas y/o enfoques de ejercicios que cambian cada semana. De esta manera se produce una sistematización rigurosa del uso del tiempo, tanto para los estudiantes como para los profesores.

Segundo, se encontró que en el transcurso de las rutinas aparecían una serie de hábitos durante el tiempo de dictado de clases. Así se abrió la posibilidad de pensar en cuán arraigados se encontraban estos, cómo y por qué han sobrevivido, y de qué manera se han ido adaptando a través del paso del tiempo legitimando un orden social dentro del campo estudiado. En *How Societies Remember*, Paul Connerton describe la palabra hábito como: “ese tipo de actividad en la que un conjunto de características se recogen para formar una práctica: una actividad que es adquirida en el sentido que está influenciada por otra actividad previa, lista para su manifestación abierta; y permanece operativa, pero de alguna manera controlada, incluso cuando esta no es una actividad obviamente dominante” (1989: 94).

En el caso particular de esta investigación, las imágenes en movimiento que se han registrado son aquellas referidas a las actividades cotidianas de los profesores en el momento de la enseñanza que van constituyendo una manera de desarrollar la práctica artística a través de la sistematización del tiempo.

Se ha observado a los hábitos como automatismos incorporados en el profesor de manera natural, y estos siempre están presentes en el devenir de las clases caracterizándose por ser repetitivos. Los hábitos establecen tipos peculiares de repetición. Tal como señala Connerton, el término hábito transmite el sentido de operatividad de una actividad practicada de manera constante, y se refiere al efecto reforzado de actos o ejercicios repetidos; esta característica se pone en relieve al observar cómo disminuye la atención consciente de los actos realizados al ejercitarse habilidades técnicas (1989: 94).

Tercero, viendo que estos hábitos adquiridos son acciones que pueden entenderse como rituales cotidianos, y teniendo en cuenta que todos los ritos se caracterizan por: “ser repetitivos, y la repetición implica automáticamente una continuidad con el pasado” (Connerton 1989: 45), se puede decir que la identificación y observación de hábitos durante la realización del documental condujo a reflexionar sobre cómo el pasado emergía constantemente a la superficie entre los miembros del grupo social analizado. Dentro del campo se tuvo conocimiento que este pasado estaba estrechamente asociado a una enseñanza tradicional organizada en función a metodologías que parten de un referente específico: la academia artística europea. Además, cabe resaltar que a esto se suma la inclusión de puntos de vista que provienen de las vanguardias artísticas europeas de principios del siglo XX, tales como el expresionismo, el cubismo, el futurismo, etc.

Este pasado asociado a los profesores constituía una tradición que se convertía en el punto de partida para transmitir maneras de ver, maneras de producir y maneras de crear dentro de la Facultad. A pesar que los sujetos de estudio presentaban una mirada crítica sobre esa tradición y en muchas ocasiones estaban de acuerdo con la apertura a otros discursos o métodos de enseñanza, se observó que ellos, por más que no se veían como agentes portadores del pasado, terminaban constituyéndose en piezas fundamentales para mantener la tradición al mostrar un convencimiento absoluto que los conocimientos tradicionales terminaban por establecer una base sólida en la formación de los estudiantes. Asimismo, cabe anotar que se detectó cómo la función del profesor no solo se limitaba a impartir una serie de conocimientos técnicos o teóricos, sino también se percibió que los sujetos de estudio hacían la transferencia de todo un método de trabajo para desarrollar la creatividad de los estudiantes a través de hábitos que estaban totalmente impregnados por la tradición.

Los estudiantes van adquiriendo hábitos que los disciplina dentro de la práctica artística, tal como dejó sentado el fundador de la Facultad, el profesor, pintor y vitralista vienés Adolfo Winternitz, quien sostenía que lo más importante del paso de un estudiante por esta casa de estudios era aprender una forma de vida como artista, más allá de los títulos y grados. Es decir, el mayor anhelo para un ser humano debería ser realizarse plenamente como persona, y esto solo podía ser posible cuando el alumno siguiera plenamente su vocación (2015: 28). El maestro tomaba como referente al poeta Rainer Maria Rilke, quien señalaba que hacer arte era una manera de vivir, pero el profesor vienés iba más allá diciendo que para los miembros de la facultad no debería ser solo “una” manera, sino más bien debería ser la “única” manera de vivir (2013: 215). En el pasado, esta era la forma cómo se entendía el perfil de los miembros de la Facultad.

Esta transferencia del pasado abrió la reflexión sobre cómo la actual Facultad de Arte y Diseño había construido su memoria a través de la suma de una serie de “maneras de ver y hacer” provenientes desde su creación. Paul Connerton señala que dentro de las prácticas sociales aparecen procesos de memoria que son transferidos desde el pasado, así las memorias de un grupo social se comparten y se mantienen a través del paso del tiempo porque se sustentan en prácticas que se trasladan desde la tradición (1989: 2). Como consecuencia de esto, se pudo deducir que la memoria del espacio social analizado es producto directo del proyecto ideado por su fundador, quien hizo posible la incorporación de carreras de Bellas Artes al mundo universitario peruano¹.

Adolfo Winternitz fue la cabeza que sentó las bases sobre cómo debería ser la relación entre profesores y estudiantes en una institución perteneciente a una universidad de carácter humanista. Así, señalaba que un maestro tendría que comportarse como un antiguo y anónimo artesano medieval enfocado en guiar al aspirante a artista durante el desarrollo de su proceso creativo a través de la enseñanza de los valores y las leyes del arte; y frente a esto el alumno debía asumir la actitud de convertirse en un ser primitivo que nunca había tenido contacto con el arte, y si este había estudiado antes en otra escuela, debería olvidarse totalmente de los conocimientos aprendidos en ella (2013: 224).

¹ La Pontificia Universidad Católica del Perú es hasta el día de hoy la única universidad a nivel nacional que ofrece carreras de Bellas Artes como Pintura, Escultura y Grabado dentro de su Facultad de Arte y Diseño.

Según esta visión, la institución se sostiene sobre una manera particular de enseñanza generadora de un tipo de artista que debería egresar de ella, y por ende de una clase de profesor que podría incorporársele. Ahora, es importante destacar que en los sujetos de estudio analizados, la relación profesor-estudiante que promovía Winternitz no aparece con esa rigidez porque la Facultad ha cambiado mucho en las últimas décadas debido al aumento del alumnado. Esto impide a los profesores tener un control absoluto en el seguimiento de los procesos creativos de sus alumnos; sin embargo, se ha percibido rezagos de este tipo de relación en sus acciones cotidianas.

Cuarto, ante lo expuesto en los párrafos anteriores, cabe acotar que esta manera de enseñar no ha sido solo idea de Adolfo Winternitz. Esto va más allá del pasado y la memoria de la Facultad porque se remonta a la tradición del arte mismo. Así por ejemplo, desde la Historia del Arte se ha documentado cómo los profesores artistas transmitían a sus pupilos los conocimientos y hábitos para que estos llegaran también a alcanzar al estatus de artista. Un caso de ello se puede encontrar en el texto clásico de Vasari titulado *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. En el texto encontramos, por ejemplo, el relato del inicio de la relación entre el pintor consagrado Cimabue y su joven discípulo Giotto:

Y sucedió que un día el muy celebrado Cimabue, de viaje por los alrededores de Florencia (ciudad donde era muy apreciado), vio en Vespignano a Giotto, que, mientras sus ovejas pastaban, retrataba a una de ellas sobre una piedra plana y pulida con otra apuntada, sin otro conocimiento para hacerlo que su instinto natural. Cimabue se maravilló hasta tal punto que le propuso que se fuese con él. El muchacho le respondió que, si su padre estaba de acuerdo, él, por su parte, aceptaría con mucho gusto. Se apresuró Cimabue a consultar a Bondone, que accedió a sus deseos. Juntos se dirigieron a Florencia, donde Giotto en poco tiempo no solo alcanzó el estilo de Cimabue, sino que, aún más, imitando la Naturaleza desterró el estilo griego grosero de su época y resucitó el buen arte de la pintura moderna, e introdujo el retrato humano del natural que no se realizaba desde hacía siglos (2004: 158).

En esta anécdota se entiende la manera en que un maestro consagrado introduce al pupilo en la práctica artística, a tal punto que este dejaba su hogar con la venia del padre. Esta relación que narra Vasari aparece luego como tema en varias pinturas durante distintas épocas de la historia del arte. En ellas se relata visualmente la relación entre el maestro Cimabue y su pupilo Giotto con distintos tratamientos y puntos de vista que terminan universalizando la relación entre el que enseña y el que aprende: las tensiones, las relaciones de poder, la mitificación o idea romántica de la relación, etc. (Figs. 1 - 5).



Fig. 1. José María Obregón, *Giotto y Cimabue*, 1857, Museo Nacional de Arte, México.



Fig. 2. Gaetano Sabatelli, *Cimabue observando al joven Giotto dibujando una cabra en una roca*, 1847, Galleria d'Arte Moderna, Florencia.



Fig. 3. Theodile Augustine Ribot, *Cimabue enseñándole a dibujar Giotto (s/f)*, Colección privada.



Fig. 4. Jules Claude Ziegler, *Un joven Giotto en el taller de Cimabue*, circa 1847, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux.



Fig. 5. Rafaello Sorbi, *Giotto e Cimabue*, 1919, Colección privada.

Quinto, el análisis de las rutinas también abrió la posibilidad de reflexión sobre cómo los hábitos pueden trasladarse a manera de *performances* en una Facultad donde la memoria institucional termina siendo resultado de una memoria histórica universal construida desde Occidente.

En este punto es importante recordar los tres tipos de memoria que distingue Connerton. Una es la memoria personal, compuesta por actos de remembranza que toman como objeto las propias historias de vida personal provenientes del pasado y a las propias identidades que no tienen relación con las de otras personas u objetos, son aquellas descripciones que hacemos de nosotros mismos y que nos pueden causar hasta culpas o remordimientos (1989: 22). Por ejemplo, nosotros podemos decir que cuando sentimos el olor de la clásica tinta para grabado de metal *Charbonnel*, inmediatamente recordamos nuestros días de estudiante sin preocupaciones en la Facultad, y esto nos ocasiona cierta nostalgia.

Otro tipo de memoria mencionada por el autor es la memoria cognitiva. Esta consiste en aquellos actos de remembranza que están asociados a un pasado cognitivo o sensorial y que no requieren un objeto de memoria del pasado. Esto se produce cuando una persona recuerda una cosa que debe haber cumplido, experimentado o aprendido de ello en el pasado; un ejemplo de esto es la acción de recordar el significado de las palabras, las ecuaciones matemáticas, las líneas de un poema, etc. (Connerton 1989: 22). En otras palabras, aquí se está hablando de la memoria aprendida. En el caso del campo estudiado, se puede poner como ejemplos: recordar el tipo de proporciones que se deben respetar para dibujar un cuerpo humano, la combinación entre la apertura, la velocidad y el ISO para tomar una fotografía, la mezcla de los colores para obtener temperaturas frías, neutras o cálidas dentro de la lógica de una paleta pictórica, etc.

Por último, Connerton nos habla de la memoria de hábito. Esta alude a la capacidad de reproducir una *performance*. No es posible saber cómo, cuándo o dónde se ha adquirido, solo se puede reconocer a través de la *performance* o la acción; esta memoria está relacionada con hábitos que sirven para demostrar a los otros que efectivamente estamos recordando algo (1989: 23). Este tipo de memoria es necesaria para nuestro desempeño dentro del grupo social al que pertenecemos. Ejemplos de ello son: recordar cómo pararse frente a los alumnos, con qué tono de voz dirigirse a una clase, cómo gesticular ante un público, etc.

Frente a la consideración que la perpetuación de conocimientos provenientes del pasado pueden revelarse a través de las *performances* de los profesores en clase, y teniendo en cuenta que la performatividad: “no puede pensarse sin el concepto de hábito; y el hábito no puede pensarse sin la noción de automatismos corporales” (Connerton 1989: 5), durante los acercamientos en el campo hubo una focalización en observar las costumbres que se reproducían a través de acciones dentro de la vida laboral cotidiana, con el fin de poder entender cómo operaban las rutinas de los integrantes del grupo social analizado a través de hábitos entendidos como actos de transferencia.

Al entrar al campo se tuvo en cuenta que en el desarrollo de las *performances* se percibió que estas no se mostraban con una gran teatralidad; más bien se observó que muchas veces las gestualidades de los profesores salían a la superficie con una gran sutileza. En ellas aparecen los recursos del lenguaje ordinario que a través de su rango semántico y flexibilidad de tono y registro van abriendo la posibilidad de producir declaraciones que pueden ser catalogadas, ironizadas o retractadas y a la vez sugerir grados sutiles de subordinación, respeto, incompreensión y/o menosprecio (Connerton 1989: 59). Esto se ha podido ver de manera constante en el *vis-à-vis*² entre profesores y estudiantes dentro el aula.

Si el cuerpo se convierte en un medio para preservar los hábitos que se han ido generando desde el pasado, entonces las posturas, gestos y movimientos: “son recuerdos de hábito que se han sedimentado en la conformación corporal” (Connerton 1989: 94). Por ello mismo, en pleno proceso de investigación se empezó a indagar si era posible capturar en imágenes en movimiento cómo los indicios del pasado terminaban apareciendo en *performances* del presente a través del accionar del cuerpo, y sí sería posible capturar esto con la cámara. Connerton señala que los cuerpos preservan el pasado deliberadamente sin volver a representarlo explícitamente en palabras e imágenes, estos más bien se convierten en recursos que mantienen el pasado de forma eficaz, a través de su habilidad continua para realizar acciones (1989: 72), por eso mismo el seguimiento y registro de *performances* dentro de la cotidianidad se convirtió en fundamental para entender el funcionamiento de las rutinas y así construir la narración del video documental para la investigación, a pesar de que no había la seguridad total que esto apareciera de manera explícita en la pieza audiovisual de la tesis.

² Frente a frente, cuando una persona está frente a la otra.

Así, desde un principio se planteó que la cámara se centrara en capturar los movimientos de los cuerpos de los protagonistas para poder ver el tipo de lugar jerárquico que ocupan dentro de la Facultad; y si fuera posible, que se entendiera a través de las imágenes cómo ellos siendo miembros de un grupo social: “confían a los automatismos corporales los valores y categorías que más ansiosamente quieren conservar. Ellos saben qué tan bien el pasado puede guardarse por la memoria habitual sedimentada en el cuerpo” (Connerton 1989: 102). Más allá de las posturas críticas que puedan tener sobre el método de trabajo, como se ha mencionado en párrafos anteriores, se visibilizó en el campo cómo los profesores al poner en práctica la metodología tradicional transferían en todo momento ese pasado, a pesar de que ellos no se veían a sí mismos como medios de transferencia.

Sexto, en las aulas se ejecutan ejercicios que tienen como objetivo analizar, interpretar y reproducir objetos y sujetos de la realidad a través de la observación directa y presencial mediante el uso del dibujo. Este tipo de entrenamiento es primordial para desarrollar las habilidades técnicas de los alumnos dentro de la práctica artística. Los ejercicios tienen como finalidad abordar el problema de la representación dirigida a la *mímesis*, es decir, imitar objetos de la realidad a través del dibujo. No obstante, esto no tiene como finalidad utilizar el dibujo como un simple medio para hacer un *copy and paste*, en esta *mímesis* entra un factor subjetivo: la interpretación de la realidad desde el punto de vista del alumno a través de la expresividad que él proponga. Si una imagen es: “una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una apariencia, o un conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar y del instante en que apareció y preservada por unos momentos o unos siglos. Toda imagen encarna un modo de ver” (Berger 1972: 6), entonces esto quiere decir que se puede dibujar un pimiento en clase, pero cada alumno tendrá una manera particular de hacerlo, más allá de los objetivos específicos que tengan los cursos de dibujo. Se podría decir que esos “modos de ver” están relacionados con una tradición que viene desde el pasado, específicamente desde el Renacimiento. Tal como señala el autor John Berger en *Modos de Ver*:

Las imágenes se hicieron al principio para evocar la apariencia de algo ausente. Gradualmente se fue comprendiendo que una imagen podía sobrevivir al objeto representado; por tanto, podría mostrar el aspecto que había tenido algo o alguien, y por implicación como lo habían visto otras personas. Posteriormente, se reconoció que la visión específica del hacedor de imágenes formaba parte también de lo registrado. Y así, una imagen se convirtió en un registro del modo en que X había visto a Y. Esto fue el resultado de una creciente conciencia de la individualidad, acompañada de una creciente conciencia de la historia (1972: 6).

El objetivo de la práctica del dibujo en las clases analizadas consiste en que los alumnos se concentren en estudiar el funcionamiento de la luz, con el fin de crear la ilusión de profundidad en el espacio o una perspectiva atmosférica. Para ello, se construye el volumen de las formas por medio del uso de una escala de valores de grises que surge a partir de la combinación entre el blanco y el negro, o solo a partir del uso del negro y sus distintas acentuaciones sobre papel blanco o claro. Esta forma específica de representación monocromática viene a ser el paso previo a los estudios de color que los estudiantes realizan posteriormente en el mismo curso o en otros que deben llevar después.

El problema que genera la forma en que se aborda la representación en las clases definió el *look* del documental. Instintivamente se configuró la cámara de manera inmediata para capturar el mundo de los grises. Esta fue la razón que definió el tratamiento de la imagen. El registro del video en blanco y negro alude a las características de los dibujos ejecutados en las clases analizadas. Es la manera como se ve, interpreta y representa el mundo desde la clase. En esos ejercicios la mirada contemplativa de los profesores y estudiantes anula el color porque se concentra en sintetizar el accionar de la luz sobre los objetos. Se trata de un estilo de aproximación al dibujo que está inscrito en la clásica tradición del dibujo artístico académico europeo desarrollado durante del siglo diecinueve y principios del veinte.

En este punto es importante aclarar que nuestra investigación sigue la línea de Stuart Hall cuando menciona con acierto que: "Representación es una parte esencial del proceso mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura. Pero implica el uso del lenguaje, de los signos y las imágenes que están por, o representan cosas" (2002: 2). Esto explica en parte por qué en las clases de dibujo analizadas, los profesores animan todo el tiempo a los alumnos a construir imágenes o signos que transmitan un sentido, y este está construido por códigos que se manejan dentro de la tradición de las Bellas Artes, los mismos que son totalmente legibles para la comunidad de artistas que ha estudiado en un ámbito académico.

En la Facultad se enseña a hacer arte a través de la producción de objetos o piezas³, y en el caso del campo abordado se observa la realización de dibujos sobre soporte de papel. A través de la ejecución de estas piezas en el aula, se aprecia un proceso de aprendizaje que consiste en representar la realidad a través de dibujos. Estos deben tener un cierto nivel de similitud con los objetos o sujetos que se analizan en clase; la finalidad es transmitir la sensación que los objetos o sujetos reales han sido sustituidos por la representación de imágenes dibujadas, pero a través de un filtro ya mencionado: el uso del blanco y negro. Además, estos ejercicios se han originado a partir de reflexiones que involucran nociones relacionadas con las vanguardias del modernismo del siglo pasado, tales como: el cubismo, el expresionismo, etc., creando ciertas tensiones cuando el discurso de la metodología trata de dialogar con la contemporaneidad que no necesariamente contempla los puntos de vista de las vanguardias del pasado, cuando la memoria de hábito entra en tensión con el presente.

En *Rutinas* vemos cómo los profesores guían a los alumnos en el proceso de aprender a representar de una manera particular. Y se entiende que esto tiene un fin: manejar un “lenguaje compartido” a través de un discurso que correlacione mapas mentales con imágenes que portan sentido (Hall 2002: 5). Este lenguaje compartido está compuesto por un discurso que se repite de manera constante y gira alrededor de temáticas del dibujo como la dirección de la luz, la valoración de grises, la calidad de los trazos, el gesto de las líneas y manchas, la estructura de la forma, relación entre proporciones, etc. De esto depende la valoración de un dibujo en clase: si es bueno o no logrando los objetivos. Todos estos factores que se percibieron como constituyentes de la problemática en el campo (el tiempo, el hábito, el pasado, la relación entre el profesor y el alumno, la relación entre *performance* y memoria, la representación) se volvieron determinantes para pensar en cómo un espacio educativo artístico desde el ámbito de la academia ha ido construyendo su propio conocimiento. Así, el problema de la investigación se justifica porque *Rutinas* analiza cómo los hábitos reflejan que un método de “ver y hacer” arte sobreviva hasta hoy, sistematizando y reforzando un discurso para crear regímenes de valor en el desarrollo del aprendizaje de las prácticas artísticas (en nuestro caso concreto, a partir del uso de una disciplina como el dibujo).

³ A diferencia de otras maneras de hacer arte; por ejemplo, desde el punto de vista del arte conceptual, que no se refiere al desarrollo de un arte que tiene un concepto, sino que interroga permanentemente sobre el concepto del arte en sí.

Se puede agregar que en esta situación aparecen tensiones entre lo que se considera subjetivo y racional: arte y academia, pues estamos frente a un intento de pautear maneras de cómo hacer y entender arte a través de la rigurosidad de un sistema, y paradójicamente las ideas u objetos creativos producidos en el campo terminan siendo resultado de ese mecánica. El documental se focaliza en observar rutinas para entender qué hay detrás de ellas y así reflexionar sobre su razón de ser.

1.2. Propósitos

Como se ha mencionado, la investigación se propone analizar rutinas de trabajo de tres profesores. Cada uno de ellos dicta un curso específico dentro de los estudios generales en la Facultad de Arte y Diseño. La agencia de los sujetos está condicionada por la problemática descrita en el subcapítulo anterior, esto determina cómo ellos cumplen el rol de profesor dentro de la jerarquía social y de poder que existe en el espacio de trabajo. A primera vista, las rutinas permiten ver cómo la agencia de estos sujetos garantiza la conformidad de las prácticas y su constancia a través del tiempo (Bourdieu 2007: 89). Sin embargo, se observa en el campo que el rol de los profesores no tiene un carácter monolítico porque estos siempre se encuentran en una situación de cuestionamiento constante frente al método de enseñanza que aplican.

Frente a una metodología de estructura tradicional y estricta, los profesores también quieren ser capaces de determinar su propio movimiento y voz, es decir, no solo quedarse como simples transmisores de un pasado o que su accionar sea percibido de esa manera, sino volverse agentes dispuestos a reformular su contexto, reinterpretarlo y abrir la posibilidad de definir nuevos modos de ver, sin la necesidad de destruir el hábito, aunque esto parezca contradictorio.

Las rutinas pueden leerse dentro del campo como un conjunto esquemático de recorridos donde se aprecia cómo los sujetos de estudio perciben su comunidad y actúan en ella, y a pesar de su rigor estas pueden generar también momentos de improvisación que están relacionados con el proceso creativo que se realiza dentro de las aulas.

El documental pretende mostrar especialmente esta disyuntiva generada por los hábitos. Así, el análisis de las rutinas tiene como fin principal entender cómo se construye y cómo procede el *habitus* en la formación artística desde la academia. Es decir, aquello que Pierre Bourdieu definió como un sistema de disposiciones traspasables y duraderas que conjugan experiencias del pasado y funciona en cada momento como una matriz organizadora de percepciones, apreciaciones y acciones de los agentes frente a una coyuntura o acontecimiento (Bourdieu 2012: 178). A la vez, esto conlleva a la aparición de una serie de contradicciones y tensiones porque los agentes a través de sus hábitos también están lidiando constantemente ante el encuentro entre la contemporaneidad y la tradición del pasado. El documental tiene como propósito intentar que el espectador acceda a toda esta información a través de imágenes, y si es posible que pueda darle lecturas nuevas de esta problemática.

1.3. Objetivos

Nuestra tesis documental tiene como objetivo reflexionar —a través de la visualidad— sobre una serie de cuestionamientos que fueron apareciendo durante los primeros acercamientos en el campo al percibir una serie de factores descritos anteriormente, en el momento de observar las rutinas. Así, desde el caso específico de esta investigación, la pregunta principal consiste en responder: ¿qué tipo de connotaciones se manifiestan a través de las rutinas de trabajo en la cotidianidad del ámbito académico y qué significan para el desarrollo de la práctica artística?

Estas rutinas de trabajo se caracterizan por estar constituidas de actividades habituales que podrían entenderse como homogéneas. En ellas hay interacciones, evidenciadas a través de *performances* que consisten en constantes encuentros de alteridad con un “otro” (el aprendiz aspirante a convertirse en artista). Y aquí siempre emergen fricciones en la tradicional relación entre el profesor y el estudiante. Frente a esto surge una segunda pregunta: ¿cuáles son el tipo de las tensiones, interdependencias, similitudes y oposiciones que pueden evidenciar los hábitos que componen las rutinas en la enseñanza del arte?

Estas rutinas cuentan, a su vez, con automatismos particulares y en apariencia bien definidos que se trasladan por medio de un método de enseñanza dirigido a la representación de la realidad a través de la construcción de imágenes en dibujo. Ante esta constatación nace una tercera pregunta: ¿cómo determina en los modos de ver el uso de un tipo de tecnologías, impartidas para la representación de la realidad a través del dibujo, por medio de hábitos que estructuran un accionar disciplinario?

La investigación desde la Antropología visual se ubica en la línea del documental etnográfico, pero visualmente se aleja del documental de tipo explicativo, y más bien quiere acercarse al documental observacional. Esta pretende ser un aporte al *corpus* de piezas audiovisuales producidas dentro de la MAV, pero abordando temas de la enseñanza del arte desde la Antropología, tales como: el *habitus* a partir de la observación de rutinas de enseñanza (que incluye la observación de sujetos de estudios a través de sus *performances* en el espacio y la transferencia de la tradición a través de la memoria); la disciplina relacionada con el rigor de las rutinas (la distribución del tiempo y la relación entre profesor y estudiante); y la tecnología que aparece en los espacios de enseñanza (a través de los ejercicios de producción artística que realizan los estudiantes para representar e interpretar la realidad), tal como se verá en el siguiente capítulo.

Pensamos que el enfoque de nuestra investigación hacia estos temas podría ser relevante frente a lo que comúnmente se estilaba en las investigaciones antropológicas de la academia local. Esto se debe a la poca literatura existente sobre espacios educativos universitarios y privados. Más bien aquí abundan investigaciones ubicadas en el campo rural, infantil o marginal, donde los sujetos de estudio están en una posición inferior frente al investigador dentro de la jerarquía social. Teniendo en cuenta nuestro posicionamiento como autores de la investigación, el documental que pretendemos hacer está localizado en un espacio urbano con sujetos de estudio que se encuentran en un nivel jerárquico igual al nuestro.

Ahora, si bien no abunda bibliografía especializada sobre nuestro tema, es necesario destacar los alcances de la investigación empírica sobre institutos superiores que Patricia Ames y Francesca Uccelli realizaron. En “Formando futuros maestros: observando las aulas de institutos superiores pedagógicos públicos”, las autoras analizan la formación de docentes en instituciones de educación superior en cinco regiones del país: Cusco, Cajamarca, Piura, Tacna y San Martín, más no en Lima. Cabe señalar que en el devenir de esa investigación ellas destacan el escaso

número de investigaciones que abordan temas como: “la formación docente; las características del proceso de enseñanza aprendizaje; los patrones de interacción; así como los retos y dificultades que enfrentan los docentes-formadores y estudiantes de docencia” (2008: 131). *Rutinas* podría insertarse en este rubro de poco interés por parte de la Antropología hasta estos días, aportando al aumento de bibliografía para futuras investigaciones.

1.4. Metodología

Dentro de la metodología empleada para esta investigación, siempre se ha tenido en cuenta que el campo no va servir para ratificar una hipótesis, sino más bien para generarla y producir un conocimiento inesperado y nuevo (Guber 2004: 23). Además, se ha considerado que el trabajo de campo permite recoger información y material empírico para constatar problemáticas teóricas y a la vez reformularlas (Guber 2004: 49), por lo que de este modo se fueron identificando factores que constituían la problemática en el campo. El proceso de la investigación ha consistido principalmente en producir la pieza de video documental, pero hay un texto que la acompaña y que ha permitido una retroalimentación constante en nuestro trabajo luego de haber capturado y editado las imágenes. Al ver la construcción de la pieza casi en su totalidad, se ampliaron las reflexiones y relecturas sobre las imágenes registradas, así que el presente texto intenta recogerlas.

En este punto deseamos aclarar que nos encontramos en el mismo nivel jerárquico que los sujetos de estudio al tener el mismo estatus que los profesores de la Facultad de Arte, pero esto debe ser entendido desde una perspectiva general, ya que al entrar al campo comprendimos que tanto el antropólogo como sus informantes provienen de dos mundos y universos diferentes. Esto siempre sucede a pesar que el investigador pueda pertenecer al mismo grupo social de sus sujetos de estudio porque el interés y la mirada del investigador no son como la de alguien en la cotidianidad (Guber 2004: 50). Por otro lado, nuestras reflexiones ayudaron a eliminar los sesgos sobre lo que iba sucediendo en el campo, llevando mis expectativas y motivos como un agente o sujeto de acción (Guber 2004: 49). Esto a pesar de las subjetividades que siempre pueden emerger al momento de analizar a los sujetos de estudio y que se pueden tomar en cuenta para incorporarlas como herramientas legítimas del conocimiento que produce la investigación.

Sumado a lo ya descrito, las metodologías y técnicas de investigación y producción audiovisual aplicadas para esta tesis pasaron por cuatro etapas. Primero, se precisó cuáles eran las locaciones y sujetos de estudio para poder luego iniciar el registro en el campo. Se fue observando qué clase de problemáticas emergían, y con esto empezaron a aparecer las reflexiones y posibles respuestas desde la pregunta principal planteada. Para ello se realizó un registro de la arquitectura del lugar, tanto de exteriores como de interiores de las aulas, con la finalidad de mostrar visualmente todo el espacio por donde hacen el recorrido de sus rutinas los docentes Gregorio Sifuentes, Gabriel Alayza y Pablo Cruz (señalamos sus datos en la Tabla 1). Para responder la segunda pregunta, hicimos un seguimiento de las rutinas de los tres docentes. Cada uno de ellos tiene a cargo un curso específico, tal como se aprecia en la Tabla 2.

Tabla 1

Profesores, fechas de nacimiento, procedencia y especialidades. Fuente: elaboración propia.

Profesor	Fecha de nacimiento	Procedencia	Especialidad
Gregorio Sifuentes	1979	Lima	Pintura
Gabriel Alayza	1981	Lima	Pintura
Pablo Cruz	1972	Lima	Grabado

Tabla 2

Profesores, cursos y duración. Fuente: elaboración propia.

Profesor	Curso	Número de créditos	Número de clases por semana	Número de horas
Gregorio Sifuentes	Estudios de Representación 3	3	5	14
Gabriel Alayza	Dibujo del Natural 2	2	2	6
Pablo Cruz	Estudios de Representación 1	3	2	6

La finalidad de los registros era mostrar visualmente el tiempo de duración, el movimiento en la *performance* de los cuerpos, así como la repetición y regularidad sistemática de las rutinas de enseñanza dentro del campo. Para acercarme a responder la tercera pregunta, hice registros sobre la producción y resultados de los ejercicios que se realizan en las clases. Nuestro objetivo es mostrar visualmente los conceptos que se enseñan relacionados con el tema de la representación de la imagen y las subjetividades que implica.

Segundo, al recoger información dentro del campo empezaron a aparecer temas y sub-temas dentro de la investigación. Como se ha mencionado, el tema principal del documental está dirigido al seguimiento de las rutinas de trabajo de los docentes. Este registro se ha hecho con una narración de manera tal que se pueda identificar partes que van componiendo los trayectos de los protagonistas en su espacio de trabajo. Dentro de esta narración visual se identifican diversos sub-temas: la movilización de los docentes en el espacio arquitectónico, interrelación de los docentes con los estudiantes, el método de enseñanza aplicado por los docentes a través de las explicaciones, comentarios y correcciones, el proceso de trabajo de los estudiantes, momentos de descanso o tiempos muertos en la clase como parte de las rutinas de trabajo, etc. Estos registros tienen como fin mostrar la composición del *habitus* de los protagonistas que se manifiesta a través de diversos matices, y así intentar responder a la segunda pregunta planteada.

Tercero, las fuentes para responder la primera pregunta están conformadas por registros en video de los recorridos completos de los sujetos de estudio dentro del campo y la observación minuciosa de sus movimientos. Por otro lado, para responder la segunda pregunta se han realizado registros de audio de la arquitectura del lugar y de los acontecimientos que iban sucediendo dentro de los espacios. Tanto para responder la segunda y tercera pregunta se realizó un registro de declaraciones de los docentes con el fin de acumular datos que pudieran abastecer de información extra y relevante en la investigación. El documental se interesa en mostrar la voz del docente con el fin de dar un reconocimiento a los sujetos de estudio a través de sus propias voces (MacDougall 1995: 403). Así, al analizar las rutinas con estos posibles puntos de tensión entre voz y cuerpo se construye un juego visual que permite señalar ciertas disrupciones en su sistematización o en la relación con el pasado y la memoria.

Cabe agregar que la obtención de todas estas fuentes fue posible por la cercanía que tenemos con el lugar. Esto debido a que existe una situación de co-residencia en el campo con los sujetos de estudio. Como ya se ha mencionado, también nos desempeñamos como docentes en la Facultad. Esta característica fue fundamental para tener acceso a la cotidianidad en el espacio social de los sujetos.

Cuarto, se ha utilizado como técnicas de recojo de información una cámara de fotografía para hacer registros en video digital HD y audio. También se ha usado una grabadora de sonido para mejorar la calidad de audio, realizar un registro de sonido ambiental y declaraciones de los protagonistas que se incluyen en la narrativa del documental. Cabe anotar que no hemos contado con asistentes para los registros, y esto se convirtió en una ventaja porque nos permitió pasar desapercibidos en el momento de usar la cámara en las aulas, casi como “una mosca en la pared”.

Finalmente, se puede agregar que esta investigación también mostró interés en dirigir la observación hacia puntos particulares en el momento de la entrada al campo, coincidiendo con el estudio de caso realizado por Ames y Uccelli. Así, por ejemplo, se observó el uso del tiempo en el aula, los métodos y actividades en clase que incluían la *performance* del docente; también se identificaron las jerarquías en el aula y se vio las estrategias del docente más allá del proceso mecánico de su trabajo, todo esto con el fin de entender la estructura de las rutinas. Sin embargo, habría que señalar que mientras las autoras dirigen su análisis al tema de formación de docentes en el marco de un estudio más grande sobre docentes y descentralización, esta investigación se centra en analizar el *habitus* de los docentes, y su influencia en el desarrollo de las prácticas artísticas con el fin de comprender cómo la academia va construyendo su propio conocimiento.

CAPÍTULO 2

2. ANÁLISIS DE RUTINAS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DESDE LA ANTROPOLOGÍA VISUAL

En este capítulo se presentarán algunas consideraciones y reflexiones alrededor del tema central que abarca el documental *Rutinas*. Primero, se examinarán investigaciones que giran alrededor del tema de la rutina a partir de la revisión de conceptos teóricos desarrollados y colocados en el debate por diversos autores, principalmente desde las Ciencias Sociales. Así, desde las problemáticas que se han identificado en esta investigación, se tendrá en cuenta conceptos como *habitus*, disciplina, y tecnología, principalmente. Por otro lado, se hará una revisión de investigaciones audiovisuales presentando un *corpus* de piezas que se han tomado como referentes para la elaboración del proyecto documental. Estos filmes pertenecen a distintos géneros: pasando por el cine etnográfico, el video experimental y el videoarte.

2.1. Conceptos teóricos desarrollados alrededor de la rutina

Los factores identificados al entrar al campo fueron: el tiempo y la metodología de enseñanza; el hábito y el pasado; la relación entre el profesor y el estudiante; la relación entre *performance* y memoria; la representación. Estos hicieron posible un primer acercamiento para entender cómo y por qué el tipo de rutinas ejecutadas por los sujetos de estudio están tan presentes hasta el día de hoy en el espacio social analizado.

Todos estos factores aparecen con distintos acentos en el documental y no necesariamente de manera explícita. El reconocerlos no solo ha sido de gran ayuda para construir la estructura de la narración visual del mismo, que intenta mostrar los distintos momentos o fases existentes dentro de las rutinas, sino también ha servido para que la investigación se aproxime a ciertas discusiones teóricas que puedan aportar en la explicación sobre qué hay en estas rutinas compuestas por los recorridos que los protagonistas van trazando en el campo.

Por el motivo recientemente expuesto se ha tomado como referentes discursos teóricos que ayuden a responder la pregunta principal planteada en la investigación referida a las connotaciones que las rutinas van revelando y qué significa esto para el desarrollo de la práctica artística; asimismo, nuestro trabajo también aborda las preguntas secundarias sobre qué tipo de tensiones, interdependencias, similitudes y oposiciones evidencian los hábitos, y cómo un tipo de tecnología determina los modos de ver en la representación de la realidad a través del dibujo.

Las rutinas de los sujetos de estudio nos hacen comprender qué sucede dentro de un espacio disciplinario, así como el estilo y la manera de ser de los personajes que aparecen desde un *habitus* como consecuencia de la influencia del pasado (el peso de la memoria en la práctica de enseñar arte). De igual forma, el acercamiento a sus rutinas nos permite observar cómo la disciplina construye un orden en la academia a través del uso del tiempo, la *performance* de los sujetos y la interacción entre profesores y estudiantes; también se puede ver qué tipo de usos se van develando a través de las tecnologías aplicadas dentro de las normativas de representación de la realidad en la práctica del dibujo desde los métodos de enseñanza aplicados en la Facultad. Todo esto se expondrá en los siguientes sub-capítulos.

2.1.1. *Habitus*

Michel de Certeau en *La Invención de lo Cotidiano*, utiliza el término “retóricas caminantes” para referirse a las rutinas cotidianas de la gente que vive en las ciudades, haciendo posible la construcción de caminos y recorridos por parte de los sujetos y estos recorridos pueden ser entendidos como un “lenguaje ordinario” de estilos (manera fundamental de una persona de ser en el mundo) y usos (referido a las normas), que apuntan a una manera de hacer: de hablar, de caminar, etc. (2000: 112).

Si consideramos a las rutinas analizadas como portadoras de este tipo de contenido (lenguaje común de estilos y usos que define los hábitos), se puede deducir que estas develan cómo los sujetos de estudio ven y se comunican en el mundo, es decir, cómo lo entienden.

En el devenir de esos recorridos, se va escribiendo un relato a través de movimientos o *performances* que van trasladando estilos y usos desde el pasado, y ayudan a comprender cómo se va desarrollando la práctica artística por medio de hábitos dentro de un espacio de trabajo. Esos movimientos o acciones construyen relatos que pueden ser entendidos como viajes o aventuras que son productoras de: "geografías de acciones que se derivan hacia los lugares comunes de un orden" (De Certeau 2000: 128). Así, los espectadores que vean el documental podrían leerlo como un viaje para conocer los hábitos en la cotidianidad de un espacio académico.

El término hábito remite a la idea de una práctica habitual interiorizada y adquirida. Esta se caracteriza por ser repetitiva en el tiempo a través de acciones que implican movimientos automatizados. Los hábitos tienen un fin específico: llevar a cabo una actividad. Las vidas de los seres humanos están delineadas por rutinas que a la vez están constituidas por hábitos. Desde el ámbito de la filosofía, un hábito es entendido como una manera general y permanente del ser, es decir es el estado de una existencia; que también puede definirse como una disposición o virtud (Ravaisson 2008: 25). Los hábitos son inherentes a la vida misma. Se entiende entonces que las rutinas de los profesores nos están hablando no solo del cumplimiento de un horario sistemático, repetitivo y calculado (uso o norma), sino también de un estilo de vida, de una manera particular y personal de entender el mundo desde el estatus de artistas y profesores educados en la Facultad de Arte y Diseño PUCP.

Desde el campo de la sociología, Pierre Bourdieu desarrolló el concepto de *habitus* para referirse a sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, que generan y organizan prácticas y representaciones (2007: 86); un ejemplo de ello sería cómo un profesor opina y cuál sería su manera de hablar, o cómo un estudiante dibuja a través de la ejecución de ejercicios y cómo desarrolla esta práctica. Los *habitus* pueden parecer rigurosamente programados, pero a la vez son percibidos como totalmente naturales. Bourdieu señala que estas prácticas y representaciones pueden estar: "objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente 'reguladas' y 'regulares' sin ser para nada el producto de la obediencia a reglas, y siendo todo ello, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta" (Bourdieu 2007: 86).

A esto se le puede agregar el planteamiento de Félix Ravaisson, quién indica que el hábito es: “la línea divisoria, o el término medio, entre la voluntad y la naturaleza; pero este puede ser considerado como un movimiento a mediano plazo, una línea divisoria que siempre está en movimiento, y que su avance va progresando de manera imperceptible de un extremo al otro” (2008: 59). La experiencia del hábito visibiliza actividades que van sucediendo de manera imperceptible. Pero esto tiene una característica peculiar: esas actividades se van realizando de manera consciente como inconsciente, y se puede decir que se trasladan entre la voluntad y el automatismo. Al lado de esta característica, los *habitus* son también comprendidos como: “esquemas clasificatorios, principios de clasificación, principios de visión y de división, aficiones, diferentes” (Bourdieu 1997: 20). Por ejemplo, a través de ellos se puede instaurar diferencias entre aquello que está bien o mal dibujado, y establecer un tipo de valoración para la apreciación de dibujos.

Lo anterior abre la posibilidad de identificar estilos, pero también usos porque en el desarrollo del *habitus*: “se alberga una pedagogía racional que estructura un cuerpo doctrinal de fórmulas y normas, y estas a la vez son explícitamente enseñadas durante el aprendizaje de la práctica artística” (Bourdieu, 1979: 65). Y en ese mundo de fórmulas y normas, los esquemas del *habitus* son eficaces porque funcionan más allá de la conciencia y del discurso, por lo que se encuentran alejados de las influencias del control voluntario, escondiendo valores en gestos automáticos o en técnicas del cuerpo más insignificantes en apariencia (Bourdieu 1988: 477).

La tesis se enfoca audiovisualmente en esa cotidianidad que aparentemente no presenta nada extraordinario. Se ha querido identificar y analizar estos esquemas, principios de clasificación o modos de ver dentro de la enseñanza del dibujo, que justamente ayuda a develar las connotaciones de las rutinas. Ahora, como se puede deducir por lo mencionado en el capítulo anterior, la organización del tiempo está totalmente unida a la idea de *habitus*. Todo hábito ocurre en el tiempo y tiene una mayor fuerza cuando se produce, se extiende o se vuelve hacer continuamente (Ravaisson 2008: 25), esto está conectado a la presencia del pasado porque:

el *habitus* es la presencia actuante de todo el pasado del cual es el producto: por lo tanto, es lo que confiere a las prácticas su independencia relativa con referencia a las determinaciones exteriores del presente inmediato. Esa autonomía es la del pasado actuado y actuante que, al funcionar como capital acumulado, produce historia a partir de la historia y asegura así la permanencia en el cambio que hace al agente individual como mundo en el mundo (Bourdieu 2007: 92).

El *habitus* genera entonces transferencias de costumbres: modos de ver, maneras de pensar, etc. De esta manera, garantiza la conformidad de las prácticas y su constancia en el tiempo, siendo un producto de la historia que aparece bajo las formas de esquemas de percepción, de pensamiento y de acción (Bourdieu 2007: 91). Consideramos que en la Facultad de Arte y Diseño sucede una transferencia de discursos artísticos que son impartidos a los estudiantes mediante un método de enseñanza. Estos se han ido trasladando de generación en generación a través del tiempo de manera constante y se van reconociendo en la repetición de hábitos.

En un organismo o institución, el *habitus* asegura la presencia de experiencias del pasado frente a las reglas formales y normas explícitas instruidas en este (Bourdieu, 2007: 91); y si bien es cierto los sujetos de estudio ya han filtrado muchos puntos pedagógicos que vienen del pasado, sus *habitus* conservan la presencia de ese tiempo porque son producto de él, haciendo que las prácticas mantengan una independencia relativa frente al presente inmediato (Bourdieu 2007: 92). Como consecuencia de esto, el *habitus*, termina siendo tan arraigado que define no solo el posicionamiento del profesor en la clase, sino también cómo este va dirigiendo y acompañando al estudiante en la formación de su mirada como artista, a pesar de que en el documental uno de los profesores expresa que a través de la enseñanza siempre está buscando alumnos con personalidades particulares.

Es importante recordar que en el campo de estudio se ha visto cómo la Facultad aparece de manera directa como una institución monolítica, que sostiene su pasado y tradición no solo a través de reglas y normas, sino también a través de los hábitos que son reconocidos en acciones de distintos niveles como por parte de las rutinas de trabajo. Pero paradójicamente, se ha visto durante la investigación que dentro de la institución existe el espacio de flexibilidad para alejarse de la idea de ser una institución estancada en el tiempo.

Bourdieu sugiere que el *habitus* permite habitar las instituciones y apropiárselas de forma práctica, y como consecuencia de ello hace posible mantenerlas en actividad, sacarlas del letargo y revivir su sentido, pero imponiéndoles la posibilidad de cambios que terminan siendo una contraparte y la condición de su reactivación (2007: 93). Los hábitos de los sujetos de estudio abren la posibilidad de pensar en la reinvención dentro la institución, a través de la sutileza del hábito mismo sin enterrar al pasado, aunque suene contradictorio.

Por ejemplo, durante el registro los informantes manifestaban su fastidio frente a la rigurosidad de la enseñanza en la institución, pero consideraban que esto era necesario para formar a los alumnos. A la vez ellos se veían abiertos, flexibles y cercanos al relacionarse con los estudiantes, en comparación con profesores de generaciones más antiguas que son distantes y conservadores ante los alumnos.

Por otro lado, se puede entender que la relación entre el profesor y el estudiante se sostiene en el *habitus* porque este ofrece: “los principios más fundamentales de la construcción y de la evaluación del mundo social, aquellos que expresan de la forma más directa la división del trabajo entre las clases, las clases de edad y los sexos, o la división del trabajo de dominación” (Bourdieu 1988: 477). En el campo se ha visto que el *habitus* mantiene una relación donde uno está siempre por encima del otro: aquel que imparte el conocimiento y aquel que lo recibe.

Al observar los hábitos en la Facultad, se identifican varias oposiciones, interdependencias y similitudes. Primero, siempre se observa que hay una relación de desigualdad entre el profesor y el estudiante, esto marca una oposición que no solo es un problema de la Facultad, sino de todo el sistema educativo peruano: la verticalidad está por encima de la horizontalidad. Los sujetos de estudio son percibidos como jueces que se preguntan en el aula si los alumnos han comprendido los razonamientos que les enseñan a comprender los razonamientos (Rancière 2003: 7). En el documental esto puede verse como una ambigüedad porque parecería ser síntoma de una falta de convencimiento por parte del profesor, pero a la vez esto puede ser entendido como algo positivo, porque el profesor estaría cuestionando su propio método de enseñanza.

Segundo, como ya se ha mencionado, los sujetos de estudio siempre están haciendo un seguimiento al proceso del estudiante. Esto genera una interdependencia entre el que explica y aquel que recibe constantemente la explicación o corrección. Jacques Rancière sostiene que en el orden explicador, generalmente aparece una explicación oral para explicar la explicación escrita (2003: 7), o en este caso visual. Esto hace suponer que los razonamientos son más claros cuando están dirigidos por la palabra del maestro, y no cuando están inscritos en el libro; privilegiando al oído sobre la vista (2003: 8).

Es importante anotar que si bien es cierto los profesores en sus explicaciones usan imágenes de otros artistas para enriquecer sus exposiciones frente a los estudiantes, siempre la palabra es la que guía la explicación, y esto podría verse como una paradoja dentro del método de enseñanza en la Facultad que apunta a educar visualmente a sus estudiantes.

Tercero, entre el profesor y el estudiante existe una similitud, porque tanto uno como el otro han sido y están siendo educados con el mismo método. Así se entiende que el profesor, a través de su experiencia pasada como alumno, es capaz de entender la lógica de la metodología y, por lo tanto, es la persona idónea para ser contratada y enseñar en la Facultad⁴. Aquí el profesor tiene que haber experimentado como alumno aquello que está enseñando. Esto es contrario a aquello que propone Rancière, el profesor podría enseñar aquello que ignora si se emancipa al alumno obligándolo a usar su propia inteligencia (2003: 12). Sin embargo, el mismo autor señala que los alumnos pueden aprender sin un maestro explicador, pero es imposible no aprender sin un maestro (2003: 11). Estos sujetos de estudio a pesar del *habitus*, siempre están intentando dejar abierta la posibilidad de reformular el tipo de método de enseñanza que como profesores imparten en la Facultad, a pesar de ser docentes jóvenes y que aún necesitan ascender para tomar decisiones de cambio en la facultad.

Con estas paradojas, los hábitos dentro de la Facultad ayudan a incorporar al futuro artista en el mundo del arte local, porque una institución encuentra su completa realización en el *habitus*, que se adhiere al utilizar la capacidad del cuerpo a través de la *performance* de lo social; es aquello que hace que un rey, un banquero o un sacerdote sean la monarquía, el capitalismo o la iglesia hechos hombre (Bourdieu, 2007: 96), aquello que hace del estudiante un artista a través de los hábitos adquiridos desde las rutinas dentro de la práctica artística para ocupar un lugar dentro del mundo del arte. Esto contrasta con la percepción que tienen los alumnos al egresar, incluyendo a los sujetos de estudio, pues muchos al salir consideran que la facultad no les da herramientas suficientes para ubicarse en la contemporaneidad. Finalmente, cabe acotar que frente al desarrollo del concepto de *habitus* que hace Bourdieu, Michel de Certeau señala que este se vuelve un lugar demasiado dogmático y totalizador, pero abarcarlo tiene el valor heurístico como para desplazar y renovar posibilidades de investigación (2000: 67); y justamente esto coincide con el interés de esta tesis documental.

⁴ Más del 95% de los docentes que se encargan de los cursos artísticos en la Facultad de Arte y Diseño son egresados de ella.

2.1.2. Disciplina

Entendemos como disciplina al método y a la capacidad para obtener un orden y una sistematización al realizar una serie de actividades, siguiendo un conjunto de reglas, normas y códigos de conducta con el fin de coordinar actitudes, desarrollar habilidades, conservar un sistema de organización, y mantener la subordinación entre los miembros de una colectividad. En el caso de esta investigación la disciplina implica enseñar una serie de maneras de entender y modos de ver desde el interior de un espacio académico, por medio de hábitos que se visibilizan a través de rutinas.

Los hábitos de los profesores son un referente para el entrenamiento de los futuros artistas, a quienes se les enseña a dibujar por medio de la aplicación de una metodología que como toda tradición existe gracias a un pasado y se mantiene a través de la memoria. En ese entrenamiento, tal como señala Michel Foucault en *Vigilar y Castigar*, el cuerpo es utilizado como un objeto de poder. Este es manipulado, formado y educado, para que obedezca, responda, y se vuelva hábil o sus fuerzas se multipliquen y así quede ceñido en el interior de poderes que le imponen obligaciones o coacciones (Foucault 2002: 125). Así, los estudiantes al pasar por ese entrenamiento terminan por seguir la misma experiencia que los sujetos de estudio han vivido cuando fueron estudiantes. Las *performances* de los profesores muestran cómo el hábito se transfiere a través del cuerpo para disciplinarlo.

La rigurosa organización del tiempo en las rutinas se ve reflejada en el método de enseñanza, que a la vez presenta una interacción entre profesor y estudiante circunscrita a aquello que se entiende por disciplinas y que calza dentro de lo que Foucault señala como: “métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad” (Foucault 2002: 126). El profesor en la clase es aquel que guía al alumno en la práctica del dibujo y tiene la última palabra para la aprobación del ejercicio.

Foucault también señala que la disciplina: “disocia el poder del cuerpo; de una parte, hace de este poder una "aptitud", una "capacidad" que trata de aumentar, y cambia por otra parte la energía, la potencia que de ello podría resultar, y la convierte en una relación de sujeción estricta” (2002: 127).

El documental no muestra imágenes de subordinación entre profesor y estudiante de manera explícita, pero en el campo se ha observado lo siguiente: el profesor siempre habla y explica, y el alumno a pesar de que puede hacer preguntas y comentarios, escucha a su profesor en silencio durante la mayor parte del tiempo. Esta situación encaja perfectamente con la relación de “sujeción estricta” que menciona Foucault.

Dentro de las rutinas es posible observar los movimientos o *performances* de los cuerpos en el espacio, la gestualidad, las miradas, etc. Los docentes llevan un ritmo que tiene varios niveles: a veces todo en clase es más acelerado, hay otros momentos más pausados, y también hay muchos tiempos muertos, donde al parecer no sucede nada. Aquí el diseño de los cursos y su rigurosidad marcan el ritmo del recorrido de los docentes, que terminan siendo calculados, físicamente organizados, técnicamente reflexivos, y muchas veces permaneciendo de manera muy sutil, siempre dentro de un orden establecido en la Facultad. La situación encontrada en el campo anima a reflexionar sobre cómo el cuerpo se convierte en una fuerza útil y productiva, pero a la vez sometido por una ideología o forma de pensar de manera directa o indirecta (Foucault 2002: 27). Los profesores se encuentran en una Facultad que presenta por momentos características muy cercanas a un espacio de clausura, donde los estudiantes deberán producir durante el mayor tiempo posible. Y como se ha mencionado en el primer capítulo, esto tiene su origen en la tradición occidental de la enseñanza del arte que ha sido transferida por Adolfo Winternitz, y combinada con discursos de las vanguardias artísticas europeas del siglo veinte.

El espacio arquitectónico influye también en la constitución de la disciplina, pues delimita el orden de la distribución de acciones. Como señala Foucault, la disciplina procede ante todo a la distribución de los individuos en el espacio, y a veces conmina al encierro de un lugar heterogéneo sobre sí mismo (2002: 130). La arquitectura se convierte en un medio que sostiene a la monotonía disciplinaria, es decir a la rutina. Si no hay rutina no hay disciplina. Para preservar la disciplina, se construyen espacios que son:

arquitectónicos, funcionales y jerárquicos a la vez. Son unos espacios que establecen la fijación y permiten la circulación; recortan segmentos individuales e instauran relaciones operatorias; marcan lugares e indican valores; garantizan la obediencia de los individuos pero también una mejor economía del tiempo y de los gestos. Son espacios mixtos: reales, ya que rigen la disposición de pabellones, de salas, de mobiliarios; pero ideales, ya que se proyectan sobre la ordenación de las caracterizaciones, de las estimaciones, de las jerarquías (2002: 136).

La Facultad de Arte y Diseño se acerca al tipo de espacio institucional educativo que arquitectónicamente podría ser visto como un espacio disciplinario. Tal como señala Foucault, vendría a ser un espacio analítico organizado por la disciplina caracterizado por establecer procedimientos para dominar las presencias y las ausencias, saber dónde y cómo encontrar a las personas, instaurar comunicaciones útiles e interrumpir las que no lo son, vigilar en cada momento la conducta; y apreciar, sancionar y medir las cualidades o los méritos de los involucrados (2002: 131). Estas disposiciones del espacio ayudan a los sujetos de estudio a catalogar a los estudiantes: aquellos que siguen los hábitos de manera estricta son considerados como los de mayor vocación y actitud para convertirse en verdaderos artistas.

Sin embargo, también se ve que las rutinas de los profesores pueden romper con ese rigor, porque ellos finalmente no son máquinas y se toman licencias para abrir posibilidades de pausas, respiros, etc., tanto para ellos como para los estudiantes, haciendo que el espacio educativo no termine convirtiéndose en una celda. Los profesores pueden vagabundear, salir de la clase por un rato, ir por un café, dejar de explicar por largos momentos dentro de la clase, evitar controlar todo el tiempo el proceso de trabajo de los alumnos, etc. Al entrar en el campo se ha entendido que la funcionalidad de la arquitectura por más esquemática que sea, puede seguir transformándose a través de los hábitos de los profesores, y en general, de todas las personas que habitan el lugar.

Ahora bien, habría que tener en cuenta aquello que Foucault enfatiza sobre la unidad en la disciplina, pues esta no se refiere a un territorio (unidad de dominación), o a un lugar (unidad de residencia), sino a un rango, es decir, a un espacio donde se clasifica un orden; esto a su vez individualiza a los cuerpos dentro de un área que no los inmoviliza, sino más bien los organiza y los hace circular en un sistema de relaciones (2002: 134).

En esa jerarquización que comprende la relación entre aquel que explica y aquel que escucha la explicación es donde se sostiene la disciplina. Y si bien es cierto que la arquitectura influye en sostener el rigor de la disciplina, es el método de enseñanza el que organiza los rangos. Esta idea está muy cercana a la desarrollada por Thierry de Duve en *When form has become attitude and beyond* cuando se refiere a los fines dentro de la academia artística. La enseñanza académica del arte siempre ha apuntado al mantenimiento de la tradición y a la transmisión de los estándares de calidad a través del uso de metodologías que se han dirigido a fomentar un

aprendizaje para futuros artistas o diseñadores, enraizado en la observación de la naturaleza, y en la adquisición de habilidades sometidas a limitaciones culturales específicas; y como consecuencia de ello, ningún estudiante podía desarrollarse ni expresarse fuera de las normas, convenciones y códigos facilitados por la tradición, porque esta establecía los estándares contra los que se midió la producción de estudiantes de arte (De Duve 2005: 19). Es así como la academia dirige la manera de pensar y modos de ver de sus estudiantes, que se va reflejando a través del uso de sistemas de representación que aplican los estudiantes. Esto se puede observar en la tesis documental cuando los alumnos dibujan. Todos realizan la misma temática para un ejercicio que por lo general apunta a la observación de la realidad: dibujar bodegones, el cuerpo humano o paisajes.

Sin embargo, de Duve señala que toda esta concepción tradicional desapareció, esto pasó porque la Academia se hundió en el academicismo; por otra parte, la industrialización, la transformación social, el avance científico y las transformaciones ideológicas destruyeron la estructura social de aquello que se entendía como una fábrica; lo artesanal empezó a ser menospreciado, haciendo que los modelos del pasado pierdan credibilidad en todos los ámbitos incluyendo el del arte (2005: 20). A pesar de lo afirmado por el autor, en el caso de esta investigación se puede ver cómo la Facultad en muchos aspectos mencionados se resiste y mantiene esta tradición. El sistema jerárquico tradicional sostiene la disciplina y el orden en el campo de estudio, a pesar de haber sufrido transformaciones en el tiempo.

2.1.3. Tecnología

La mirada observacional en el campo ayudó a percibir el desarrollo de tecnologías que aparecen claramente en la Facultad. Una de ellas se visibiliza al ver cómo los ejercicios están propuestos sobre la base del dominio de técnicas; por ejemplo, se hacen dibujos usando plumilla, pinceles, tinta china, carboncillos, lápices, etc. para representar la realidad. Ahora, para aprender a usar estos materiales hay que hacerlo a través de una práctica manual constante. Este conocimiento de la técnica, se adquiere cuando se produce de manera repetitiva dentro de un aula donde al mismo tiempo prima la obediencia y la contemplación (Foucault 1990: 88). Esto último es una característica particular de la vida en un monasterio, que se han trasladado de alguna manera en las rutinas de la Facultad.

La metodología de trabajo para aprender a representar consiste principalmente en la ejecución de dibujos por medio de la práctica. Para aprender a dibujar se desarrollan técnicas de entrenamiento que consisten en hacer muchos dibujos e ir aprendiendo por medio del error y su debida corrección. El ejercicio es la técnica que impone al cuerpo tareas repetitivas y distintas, pero siempre medidas; garantizando por medio de su continuidad y sujeción, un crecimiento, una observación o una calificación, teniendo una organización lineal y continuamente progresivo (Foucault 2002: 149). En esa repetición constante se ve cómo el estudiante empieza a comprender el método que debe usar para representar la realidad.

Por otro lado, en clase los ejercicios ejecutados siempre quedan abiertos. Es raro que un profesor le diga al estudiante que su dibujo está completo y terminado. Siempre hay algo que corregir y nunca se deja de hacerlo. En esta situación, el ejercicio del dibujo como señala Foucault, se convierte en: “una tecnología política del cuerpo y de la duración, tiende a una sujeción que no ha acabado jamás de completarse” (Foucault 2002: 150). Y con esto el estudiante siempre está en una posición de sujeción frente al profesor, pero lo curioso es que a través de esta sujeción va desarrollando su creatividad y modelando sus modos de ver la realidad.

¿Cómo entender entonces el proceso de producción de una obra artística? ¿Está constituida solo por la aplicación de técnicas de manera sistemática a través de normas o es un estímulo que detona una visión intelectual? Esta disyuntiva siempre se convierte en un punto de tensión en la formación académica - artística dentro de la Facultad, y es posible identificarla por la subjetividad de la representación de la realidad en los ejercicios prácticos propuestos por los profesores. Tanto ellos como los estudiantes están lidiando todo el tiempo con la posibilidad de preguntar si solo se puede ver la obra de arte como el resultado de pura práctica sin teoría, alejándose de interpretaciones intelectuales (Bordieu 1979: 78). Los profesores están lidiando siempre con su propia manera de enseñar el dibujo cuestionando por qué no existe un soporte teórico de mayor peso en la Facultad para que los alumnos sean capaces de reflexionar sobre la representación en sí, y no solo que realicen simples *mímesis* obtenida solo a través del dominio de la técnica.

¿Es posible comunicar sin llegar a las palabras o conceptos, creando una experiencia cercana a lo sensorial? En el campo se ha entendido que esto sucede a través de ejercicios de observación que abarcan temas y técnicas aplicadas de manera repetitiva como parte de cursos con una metodología rigurosa.

Paradójicamente, en la ejecución de esos ejercicios siempre aparece de por medio el seguimiento del profesor para que el estudiante desarrolle sus habilidades artísticas. Y esto va más allá del simple aprendizaje a través de la repetición sistemática de una técnica. Puede parecer extraño, pero ante el uso de las técnicas de dibujo, aquí se combinan conceptos antagónicos, como por ejemplo, libertad con rigor, por ejemplo se pide a los estudiantes que experimenten con los materiales, pero dentro de la utilización y manejo de un solo discurso: el manejo de la luz.

Alrededor del proceso de la aplicación de técnicas aparece una problemática en la relación pedagógica: la desaparición del diálogo, aquí el profesor habla y no plantea preguntas al discípulo, y el discípulo por lo general no contesta. El estudiante escucha y permanece silencioso. En esta relación parecería que la cultura del silencio se vuelve muy importante. Tal como señala Michel Foucault en *Tecnologías del Yo*, esto tiene un referente que proviene de la cultura pitagórica: “los discípulos mantenían el silencio durante cinco años como regla pedagógica. No planteaban preguntas, ni hablaban durante la lección, sino que desarrollaban el arte de la escucha. Esta es la condición positiva para adquirir la verdad” (1990: 68).

Otro referente para entender esta problemática vendría de Séneca, donde “la relación entre el discípulo y el maestro era importante, pero era instrumental y profesional. Se fundaba en la capacidad del maestro de guiar al discípulo hasta una vida feliz y autónoma a través del buen consejo” (Foucault 1990: 87). Esto se convierte en una norma dentro del método de enseñanza, donde el profesor acompaña al estudiante durante todo el proceso de su trabajo convirtiéndose el silencio en un protagonista importante en esa interacción.

También se puede mencionar como otro referente al pensamiento cristiano porque en este el pastor ejerce el poder sobre un rebaño más que sobre una tierra (Foucault 1990: 100). Este reúne a las ovejas dispersas y las guía a su rebaño, les da una orden y las ovejas le obedecen; cuando el pastor desaparece, todo el rebaño se dispersa. Esta lógica y organización existe gracias a la acción directa del pastor (Foucault 1990: 101). Esta manera de ejercer la enseñanza se aproxima a las ideas de Adolfo Winternitz, mencionadas en el primer capítulo.

Por último, para entender cómo funciona el uso, es decir, las normas, se puede mencionar a la vigilancia constante del profesor y cómo este hace el seguimiento de los procesos creativos de sus alumnos a través de su rutina. La vigilia es importante porque aquí se ve la dedicación en el trabajo del pastor, y cómo este actúa, trabaja, se preocupa y cuida su rebaño, conociendo no sólo el emplazamiento de los buenos pastos, las leyes de las estaciones y el orden de las cosas, sino también las necesidades de cada miembro que está a su cuidado (Foucault 1990: 103). Así, el profesor debe asumir sus deberes como su rango lo exige, y no se debe perder el más mínimo detalle del proceso de sus estudiantes en el aula. Este no solo debe saber y transmitir los conocimientos conceptuales del arte y explicar las técnicas básicas para dibujar, sino también debe entender las necesidades de los estudiantes. Aquí volvemos a Adolfo Winternitz: un miembro de la Facultad debe ser fiel a su vocación tanto como artista y como profesor.

2.2. *Corpus* de producciones audiovisuales

Para la realización del documental se ha revisado una serie de piezas audiovisuales que han servido como referentes para construir el tratamiento de *Rutinas*. Este recuento puede darle al lector una idea más clara sobre el tipo de visualidad propuesta y cuáles han sido los filmes que han influido tanto de manera explícita como implícita en la estructura narrativa del proyecto audiovisual. Los ejemplos vienen de géneros distintos tales como el cine etnográfico, el video experimental y/o el videoarte.

Uno de los primeros ejemplos sobre cine documental aparece con *Salida de los obreros de la Fábrica* (Fig. 6) de los hermanos Auguste (1862-1954) y Louis (1864-1948) Lumière. Esta película muda y en blanco y negro es un breve registro de un grupo de obreros saliendo de su espacio de trabajo y estuvo en el grupo de filmes que fueron parte de la primera proyección en la historia del cine. Louis Lumière hizo tres versiones del mismo tema. Las imágenes en movimiento muestran el final de una rutina de trabajo diario de la clase obrera a partir de una sola toma fija. De manera observacional, se presenta la siguiente acción: las puertas del local están abiertas y se ve a un gran número de personas, en su mayoría mujeres, movilizándose desde el interior hasta el exterior.

Poco a poco la cantidad de gente va disminuyendo al punto que se divisa en el encuadre a un hombre que tiene la intención de cerrar el gran portón principal de la fábrica. Para *Rutinas*, esta pieza ha servido como referente para pensar en la construcción de secuencias con una cámara fija y observacional.

En el cine soviético aparece la figura de Pavel Kogan (1931). En *Miren el rostro* (Fig. 7), una cámara entra al interior del Museo del *Hermitage*. Primero se ubica en una sala vacía y silenciosa, e inmediatamente se dirige hacia otra donde se encuentran los visitantes del museo. La cámara se detiene frente a un espacio repleto de gente que llena todo el encuadre. Aquí aparece una guía que le habla a los espectadores y les indica que miren el rostro de una clásica pintura de Leonardo que retrata a la virgen. Entonces la cámara se dedica a registrar a la pintura y sus detalles. Después de esto se observa cómo empiezan a desfilar una serie de espectadores pertenecientes a distintas nacionalidades clases sociales, edades y géneros. Ellos son conscientes de la presencia de la cámara que va registrando los gestos de la gente mientras contempla la obra.



Fig. 6. Auguste y Louise Lumière, fotograma de la película *Salida de los obreros de la Fábrica*, 46 segundos, Francia, 1895.

Ver película: <https://www.youtube.com/watch?v=BO0EkMKfgJI>

Fuente de la imagen:

http://pics.filmaffinity.com/Salida_de_los_obreros_de_la_f_brica_C-938199710-large.jpg



Fig. 7. Pavel Kogan, fotograma de la película *Miren el rostro*, 10 minutos, Unión Soviética, 1968.
Ver película: <https://www.youtube.com/watch?v=jJsASPd7cDQ>
Fuente de la imagen: http://pics.filmaffinity.com/Look_at_the_Face_C-655602551-large.jpg

Todo el filme es en blanco y negro, y el sonido está compuesto por las voces de los guías del museo intercalado con música clásica y el sonido ambiental. Nunca se escucha la voz de los espectadores. El autor está totalmente concentrado en registrar los modos de ver de estas personas. Esta pieza se tomó en cuenta para la investigación por su análisis visual de los gestos, miradas y movimientos de los sujetos de estudio.

El estadounidense Frederik Wiseman (1935) dirige su segundo filme *High School* (Fig. 8). El documental muestra un seguimiento a profesores adultos y estudiantes adolescentes a través de un típico día en una escuela de Filadelfia. Aquí se observan situaciones cotidianas que se desarrollan entre las aulas y oficinas del lugar, y muchas de estas están llenas de conversaciones con mucha tensión entre los miembros del grupo social. El registro en blanco y negro va mostrando a gente joven enrolada en el sistema educativo autoritario hacia finales de los años sesentas en los Estados Unidos. Este espacio deja la impresión de ser muy represor, al tener como objetivo principal la domesticación del estudiante. Durante el proceso de investigación de la tesis, se revisó la pieza por su carácter de cine observacional, aquello que se conoce como *direct cinema*, donde el director es la “mosca en la pared” y registra las situaciones reales al límite.

Por otro lado, se tomó en cuenta *News from home* (Fig. 9) de la directora belga Chantal Akerman (1950-2015). Este documental tiene una trama epistolar que combina tomas largas de los espacios exteriores de la ciudad de Nueva York, con la voz en *off* de la autora mientras va leyendo las cartas que le enviaba su madre desde Bruselas. Durante todo el filme se pueden ver muchos paisajes urbanos de una ciudad que durante los años setentas estaba en la bancarrota: escenas de la gente en el metro, calles descuidadas, fachadas de edificios, el mar, los rascacielos, etc. A veces los encuadres están repletos de gente, y en otros no hay nadie. El estilo narrativo de yuxtaponer sonido ambiental que no está sincronizado y la voz de la autora con imágenes que muestran escenas de la ciudad presentadas a un ritmo de vagabundeo fue tomado en cuenta como una posible alternativa para la estructura narrativa de la tesis documental.



Fig. 8. Frederick Wiseman, fotograma de la película *High School*, 75 minutos, Estados Unidos, 1968.

Ver película: <https://vimeo.com/65241039>

Fuente de la imagen: <http://typecast.qwriting.qc.cuny.edu/files/2013/02/High-School-3.png>



Fig. 9. Chantal Akerman, fotograma de la película *News from home*, 85 minutos, Estados Unidos, 1977.

Ver película:

<https://www.youtube.com/watch?v=cgx2bxJANxc>

Fuente de la imagen: http://bbook.com/wp-content/uploads/2015/10/tumblr_n5fjia7zLM1qk019ho1_1280



Fig. 10. Sam Taylor-Wood, fotograma de la pieza *A little death*, 4 minutos 36 segundos, Reino Unido, 2002.

Ver película:

<https://www.youtube.com/watch?v=01tx6u3lasM>

Fuente de la imagen:

<http://artpulsemagazine.com/wp-content/uploads/2011/10/sam-taylor.jpg>

La artista visual, fotógrafa y cineasta británica Sam Taylor Wood (1967) perteneciente al grupo de artistas conocido como los *Young British Artists*, crea un escenario simple pero muy tradicional dentro del mundo de las artes plásticas. En *A little death* (Fig. 10): coloca un conejo muerto y un durazno sobre una mesa de madera. La imagen es a color y se usa como referente a la pintura del barroco del s. XVII para hacer un análisis tomando un clásico tema de la pintura: el bodegón. El video muestra el proceso de descomposición de una clásica naturaleza muerta en tiempo acelerado para reflexionar sobre la temporalidad y la permanencia de la obra del artista. Este es un referente sobre el paso del tiempo, la ejecución de ejercicios fundamentales y tradicionales dentro de la formación en la práctica artística, la mirada del artista así como la representación de la realidad.

En Latinoamérica, el chileno José Luis Torres Leiva (1975) toma como referente a la película de los hermanos Lumière para realizar *Obreras saliendo de la fábrica* (Fig. 11). En este cortometraje a colores se puede ver la relación entre rutina y espacio de trabajo. Se observa un recorrido en el espacio con cuatro personajes femeninos bien definidos. A pesar que se entiende de manera explícita el uso de un referente cinematográfico clásico, el autor va mucho más allá del registro francés, pues mira aquello que pasa antes y después de la salida de la fábrica. Torres Leiva compone la pieza con dieciséis planos secuencia. Es un ensayo sobre el tiempo, el silencio y el ruido a través de un cigarrillo compartido por cuatro obreras en una fábrica. El interés por esta pieza para la investigación fue básicamente por la manera de presentar la rutina e individualiza a las protagonistas a pesar de que siempre conforman un grupo, a diferencia de los hermanos Lumière, que muestran a la clase trabajadora como una masa uniforme.

El documentalista español de Jorge Tur Moltó (1980) presenta en *De función* (Fig. 12) un seguimiento del día a día de los trabajadores en una funeraria. Desde una cámara estática y distante, a colores y con sonido ambiental, se observa el recorrido de los cadáveres. Su intención es mostrar a la muerte como algo que puede llegar a ser rutinario a través de las acciones cotidianas de un grupo de empleados y cómo van manipulando los cuerpos inertes antes de ser enterrados. El cuerpo es tomado por trabajadores y burócratas: lo visten, lo maquillan, preparan su féretro, le colocan flores, etc. Aquí se desacraliza la muerte y se le percibe como parte del *habitus* del lugar. El documental tiene una estructura narrativa que se enfoca en analizar una rutina a través de una puesta en escena sobre la cotidianidad usando de manera mínima el diálogo entre los trabajadores.



Fig. 11. Torres Leiva, José Luis, fotograma de *Obreras saliendo de la fábrica*, 21 minutos, Chile, 2005.

Ver película: <https://www.youtube.com/watch?v=4grbvD-01M0>

Fuente de la imagen:

<https://pequenoscinerastas.files.wordpress.com/2009/01/obreras.jpg?w=590>



Fig. 12. Jorge Tur Moltó, fotograma de *De función*, 28 minutos, España, 2006.

Ver película: <https://vimeo.com/6877864>

Fuente de la imagen:

<http://www.hamacaonline.net/upload/obras/imagenes/foto1.jpg>

En *SchoolScapes* (Fig. 13) de David MacDougall (1939) se utiliza la tecnología del video de alta definición para explorar la rutina dentro de un famoso colegio indio: *Rishi Valley School*. Este documental etnográfico y experimental está compuesto por cuarenta planos fijos. La mirada del director estadounidense es totalmente observacional y examina en silencio la vida de los estudiantes. El filme se enfoca en el simple acto de mirar el día a día dentro del sistema educativo.

El artista visual y cineasta David Lynch (1946) realizó el cortometraje *Idem París* (Fig. 14) donde muestra una parte del proceso técnico de la impresión litográfica dentro de un taller de grabado. El autor registra el uso de un tipo de tecnología en una disciplina artística. El filme es en blanco y negro y se inicia cuando la cámara hace un paneo en el exterior, mostrando una calle de la ciudad en un día cualquiera. Luego esta se introduce al interior del taller y se aprecia un letrero con su nombre, que justamente le da el título a la película. Ya en el interior, se puede ver la maquinaria compuesta por prensas de grabado. Aquí se observa el proceso de impresión, el trabajo con la máquina, el desarrollo de la técnica, el mundo artesanal de la reproducción dentro de la producción artística.

En el audio impera el sonido de las máquinas mientras se van examinando las copias impresas. La revisión de este video se debió a que muestra el desarrollo de técnicas en espacios de producción artística.

Finalmente, se ha tomado en cuenta al filme *Stemple Pass* (Fig. 15) de James Benning (1942). Esta película ha sido hecha con solo cuatro planos de media hora cada uno. Cada plano describe una estación del año. La historia va narrando los manifiestos de un ermitaño anti-sistema, a través de una voz en *off* que va leyendo el contenido de los diarios de Ted Kacsynski. El sonido es ambiental y está referido a elementos de la naturaleza, pero cada cierto tiempo hay interrupciones creadas por el audio de máquinas, helicópteros, etc.

Durante toda la película se muestra un contraste entre la violencia del protagonista y las imágenes de un paisaje bucólico registrado con una cámara fija. El filme presenta la idea del paso del tiempo real a través de los cambios de estación, pero desde una mirada casi pictórica.



Fig. 13. David Macdougall, fotograma de *SchoolScapes*, 77 minutos, Australia, 2007.

Ver película: <http://www.imdb.com/video/wab/vi2451506201/>

Fuente de imagen:

https://www.kanopystreaming.com/sites/default/files/imagecache/vp_thumbnail_large/videoassets/1174740870001.jpg



Fig. 14. David Lynch, fotograma de *Idem Paris*, 8 minutos, Francia, 2012.

Ver película: <https://vimeo.com/59241380>

Fuente de la imagen: [https://coubsecure-](https://coubsecure-a.akamaihd.net/get/bucket:12.21/p/coub/simple/cw_timeline_pic/619d4843b68/8240d97428fa7d8da9e72/big_1409267750_1382457560_image.jpg)

[a.akamaihd.net/get/bucket:12.21/p/coub/simple/cw_timeline_pic/619d4843b68/8240d97428fa7d8da9e72/big_1409267750_1382457560_image.jpg](https://coubsecure-a.akamaihd.net/get/bucket:12.21/p/coub/simple/cw_timeline_pic/619d4843b68/8240d97428fa7d8da9e72/big_1409267750_1382457560_image.jpg)



Fig. 15. James Benning, fotograma de *Stemple Pass*, 2 horas, Estados Unidos, 2012.

Fuente de la imagen:

http://s3.amazonaws.com/auteurs_production/post_images/13218/20132908_2.jpg?1360824342

En síntesis, estos referentes se utilizaron en la construcción del documental porque ayudaron a pensar en cómo armar la estructura narrativa de las secuencias. Esto se realizó a partir de la captura de aquellas acciones, momentos o acontecimientos que estructuran una rutina. Aquí se ha individualizado a personajes pertenecientes a un grupo social más amplio utilizando una cámara fija y observacional dentro de un ámbito donde se desarrolla la producción artística.

CAPÍTULO 3

3. PROCESO DE DESARROLLO DEL DOCUMENTAL

En este capítulo se tratará de explicar de manera más detallada el proyecto documental. En una primera parte, se expondrá en qué consistió la realización audiovisual del proyecto a través de la descripción y análisis de los hallazgos en el campo. Aquí se describirá qué fue pasando al principio, durante y hacia el final de la construcción de la pieza. Se verá qué sucedió con las fuentes, cómo se desarrolló la relación con los sujetos de estudio, qué cambios aparecieron dentro del campo abordado. También se mencionará qué problemas, tensiones, dudas, frustraciones y soluciones fueron surgiendo en el devenir de la investigación. Posteriormente, en una segunda parte se mostrará la información general de *Rutinas*. No solo se dará a conocer información técnica, sino también se explicará el modo y estilo de representación, así como también el funcionamiento de la estructura narrativa del documental, es decir, cómo y por qué se decidió la organización de las imágenes, sonido y texto para construir la narración. Finalmente, se hará una reflexión sobre la importancia de un documental como el que presentamos.

3.1. Procesos y hallazgos en el campo

La Antropología Visual investiga sobre las imágenes creadas por el ser humano y se pregunta por el sentido que cobra la fotografía, el cine o el video como portadores de imágenes, animando a pensar sobre cómo se aprende a mirarlas, utilizarlas o tratarlas (Ardèvol 2006: 23). Esta tesis documental se ha construido a partir de imágenes en movimiento que han pasado por distintos niveles de análisis, usos y modos de ver. La primera etapa se inició cuando se pensó e imaginó el tipo de imágenes necesarias para el documental, luego se pasó a la etapa de registro de imágenes, y posteriormente a la edición o selección de aquello que se iba a terminar por mostrar y aquello que no. Después de esto se podría pensar en otra etapa que consiste en ver cómo el espectador contemporáneo entiende las imágenes presentadas. Sin embargo, aquí no termina el proceso de mirar las imágenes porque también se podría tener en cuenta cuáles serían las reacciones de los espectadores mientras el documental vaya envejeciendo.

Este proceso que anima a pensar en las imágenes se inició con unas primeras entradas al campo durante el ciclo 2014-1 dentro del curso de Investigación y Registro Documental dictado por la profesora Sofía Velázquez en la Maestría de Antropología Visual (MAV). En la clase se pidió hacer un ejercicio que consistía en registrar el recorrido de un personaje. Entonces decidí grabar a un colega de la Facultad mientras dictaba una clase de dibujo: Kenji Nakama. Esto fue posible por la confianza que existía entre el docente y yo, y además por las facilidades que el lugar ofrecía para realizar el registro sin inconvenientes, teniendo en cuenta que yo también pertenezco al cuerpo docente de la Facultad. Ese primer acercamiento fue el detonante para querer seguir observando a otros profesores dentro del mismo espacio académico.

Teniendo en cuenta que la Antropología Visual propone: “abrir el debate en torno a la posibilidad de crear imágenes que sean válidas tanto para el científico como para el cineasta aportando nuevas formas de mirar nuestra realidad social y cultural” (Ardèvol 2006: 29), entrar a registrar dentro de un lugar cotidiano resultó siendo revelador en muchos aspectos porque la cámara me ayudó a ver con ojos de investigadora la rutina de un profesor, observando una experiencia que yo vivía en el día a día, pero que nunca la había analizado desde una postura antropológica; agregando a ello que los trabajos en video realizados por mí antes de incorporarme a la MAV abordaban otro tipo de temáticas.

Al registrar a Kenji Nakama dentro del campo de trabajo, empecé a interesarme en los hábitos de las personas: cómo estaban arraigados y qué tipo de predisposición podían ocasionar no solo en la producción artística de un individuo durante y después del paso por la academia, sino también qué relación tiene esto con el desempeño de un profesor de arte en el ámbito académico. Así, apareció con mayor claridad cuál sería el acontecimiento principal que serviría como punto de partida para definir el tema de la tesis documental: la rutina de enseñanza de un profesor. Esto derivó en querer desarrollar una serie de reflexiones a partir de la educación artística y del arte desde la Antropología visual utilizando imágenes en movimiento y sonidos.

Después de ese primer acercamiento seleccioné a personajes que podrían participar en la realización de *Rutinas*. Así vino una segunda indagación en el campo que me llevó a registrar a un grupo de cuatro profesores: Gabriel Alayza, Natalia Iguíñiz, Gregorio Sifuentes y Pablo Cruz. Esto sucedió en el Seminario de Investigación y Producción Documental a cargo de la profesora Sofía Velázquez dentro de la MAV durante el ciclo 2014-2.

Durante la realización de estos registros empezaron las dudas y preguntas que plantea Elisenda Ardèvol en *La búsqueda de una mirada. Antropología visual y cine etnográfico*: ¿sería posible que la cámara pueda representar un concepto abstracto como la cultura de un pueblo o las estructuras sociales?, y ¿qué aspectos de la vida social y cultural podría captar una cámara? (2006: 31). Esas dudas las tuve todo el tiempo mientras hacía los registros e inclusive después de haberlos realizado, específicamente durante el momento de la edición de imágenes. Esto me permitió tener una mayor conciencia sobre cómo podía ir abordando el espacio con la cámara para presentar a los sujetos de estudio dentro de sus rutinas.

Poniendo en práctica conocimientos básicos del lenguaje del video y cine que había estado aplicando de manera empírica en trabajos antes de incorporarme a la MAV, empecé a ver qué tipo de imágenes debería capturar, cómo podría colocarme con la cámara para no interrumpir el trabajo de profesores y estudiantes, qué dificultades identificaba en el espacio de trabajo de los profesores, cómo debería resolver problemas sonoros, calidades de iluminación, posibles horarios de registro, etc.

Cabe señalar que los registros hechos en esta etapa no fueron utilizados para el corte final del documental porque hubo unos problemas técnicos con la cámara que estaba usando en ese momento y la calidad de las imágenes se vio trastocada por ello. Sin embargo, estos registros se convirtieron en una parte fundamental para la preparación del documental, porque ayudaron desde un nivel muy primario a confeccionar el diseño de las imágenes que visualmente deberían presentar las rutinas de los profesores desde la Antropología visual.

Al año siguiente durante el ciclo 2015-1 no realicé ningún tipo de registro y me dediqué a observar el lugar y sus características. Paralelamente, empecé a negociar con los posibles sujetos de estudio que participarían en la elaboración del documental. En ese devenir, Kenji Nakama y Natalia Iguñiz fueron descartados por las siguientes razones: Kenji partió a Holanda por dos años para iniciar sus estudios de maestría en pintura, y Natalia tenía un horario de trabajo que se cruzaba con el mío, haciendo imposible que pudiera registrarla de manera constante.

A continuación, opté por quedarme con tres personajes: Gregorio Sifuentes (Fig. 16), Gabriel Alayza (Fig. 17) y Pablo Cruz (Fig. 18), quienes mostraron una total disponibilidad para participar en el documental.



Fig. 16. Paola Vela, fotograma de *Rutinas* que muestra al docente Gregorio Sifuentes, 45 minutos, Perú, 2016.



Fig. 17. Paola Vela, fotograma de *Rutinas* que registra la clase del profesor Gabriel Alayza, 45 minutos, Perú, 2016.



Fig. 18. Paola Vela, fotograma de *Rutinas* donde se aprecia la clase al aire libre de Pablo Cruz, 45 minutos, Perú, 2016.

Una vez decidida la selección final, entré al campo para registrarlos en fechas específicas durante casi todo el ciclo 2015-2 (catorce semanas, que es la duración del dictado de clases durante un semestre en la Facultad de Arte y Diseño). En ese lapso de tiempo hice registros de acuerdo con los horarios de los cursos escogidos para la investigación: Estudios de Representación 3, Dibujo del Natural 2 y Estudios de Representación 1. Hubo una posibilidad de hacer registros durante una clase de fotografía, pero esto fue descartado porque el curso no se abrió durante el ciclo.

El primer registro que realicé durante el ciclo 2015-2 se focalizó en los gestos de los personajes y en el acento de sus voces mientras enseñaban en las aulas. Estos primeros registros de imagen y sonido fueron muy entrecortados, no tomaron en cuenta la interacción con los estudiantes y las características de las aulas, pero sirvieron para empezar a delinear la narración del documental. Los registros de audio dieron origen al paisaje sonoro que aparece en la introducción del documental: una yuxtaposición de las voces de los tres protagonistas que van mostrando al espectador el discurso metodológico que los docentes desarrollan en las clases, convirtiéndose en indicios de aquello que luego se ve en imágenes, sonidos y textos.

Por otro lado, los sujetos están todo el tiempo lidiando con aquello que enseñan, siempre están cuestionándose sobre la manera en que ellos se ubican en la institución como docentes y qué cosa representan. Representar visualmente esta situación siempre fue complicado porque consistía en una negociación de las identidades colectivas y culturales (Ardèvol 2006: 49) de los sujetos dentro de la Facultad. Para ello estuve evitando todo el tiempo construir un documental de “imagen institucional”, más bien quise darle importancia a las contradicciones que los sujetos presentaban por muchos momentos entre lo que hacían y lo que decían, pues esto podía ayudar a obtener un análisis de los personajes con un mayor contenido.

A pesar de saber que el documental debía mostrar las rutinas de los profesores, surgió una pregunta: ¿qué cosa contar exactamente con estos registros? Tal como menciona David MacDougall, los antropólogos han asumido que son contadores de historias realizando trabajos etnográficos de relatos complejos o encuentros antropológicos que se pueden ver como construcciones múltiples, yuxtaponiendo textos o la palabra de los informantes con reflexiones y análisis antropológicas hechas por el investigador de manera visual y sonora (1995: 408). De esta manera se fue definiendo el relato visual que se observa en *Rutinas*.

Por otro lado, cabe señalar que en un principio no realicé registros de los estudiantes porque no contaba con un permiso oficial por parte de la Facultad para usar la cámara dentro de las clases. Además, varios alumnos de una clase eran menores de edad y por respeto a su privacidad, decidí esperar la aprobación del permiso para luego registrarlos. Sin embargo, antes de realizar este trámite ya me había reunido con los profesores y sus respectivas clases para comentarles sobre el proyecto. Todos los estudiantes mostraron su disponibilidad en aceptar la presencia de la cámara dentro del aula. Una vez aprobado el permiso por la Decana de la Facultad (anexo 1), durante la semana número cuatro empecé a registrar con mayor libertad aquello que iba sucediendo dentro de las aulas.

A partir de ese momento se produjeron registros focalizados en observar la interacción entre el profesor y los estudiantes. Además utilicé un trípode que me permitía dejar la cámara fija por tiempos más largos, ayudándome a darle un acento más observacional a la pieza audiovisual, semejante a la misma acción de dibujar en la Facultad. Sin embargo, mientras iba registrando y editando las imágenes y el audio aparecieron problemas técnicos que resolver. Durante todo el tiempo fui la única operaria del equipo técnico y nunca tuve un ayudante para el sonido o para una segunda cámara de apoyo. Estuve lidiando con la mala acústica de los salones y la sincronización de las voces de los personajes con la imagen; ante esto, traté de sacar provecho de la situación, asumí estas limitaciones para construir la estructura de la narración documental, animándome a experimentar con la yuxtaposición de imágenes, textos y sonidos.

Casi todas las imágenes y sonidos son el resultado del registro dentro de la Facultad de manera continua, pero también existen imágenes muy específicas que no se grabaron ahí, como por ejemplo, la tinta diluyéndose en el agua (Fig. 19). En cuanto al sonido, si bien es cierto que la mayoría proviene del sonido ambiental de la Facultad registrado a través de una grabadora de audio o el sonido directo de la cámara, también se ha utilizado material pre-grabado proveniente de un conjunto de archivos de audio para suplir los errores y problemas en la grabación. Así, en la edición se ha mantenido el sonido ambiental que viene directo de la cámara, combinado con la voz de los profesores que en una buena parte ha sido registrada con una grabadora. Existe una sincronización de audio e imagen en varias escenas dentro de los bloques de Gabriel y Pablo. Sin embargo, en el bloque de Gregorio, esta sincronización aparece en menor cantidad por problemas técnicos que parecieron durante el rodaje.

Como ya se ha mencionado en el primer capítulo, la elección de imágenes en blanco y negro proviene justamente del carácter que presentan los ejercicios propuestos por los profesores a los estudiantes. En los dibujos se debe construir la ilusión de profundidad a través del uso del blanco y negro y el rango de valores de grises que se obtienen usando materiales como tintas, lápices, carbones, etc. (Fig. 20). Esa manera de aprender a representar la realidad en las clases, determinó el tratamiento de las imágenes en el documental. El blanco y negro alude al carácter de aquellas representaciones que se observan en el documental, desarrolladas por alumnos en las clases a través de la asesoría de los profesores.

Los textos de letras negras sobre fondo blanco son el resultado de conversaciones grabadas con permiso de los tres protagonistas (Fig. 21). En ellas, los tres profesores hacen declaraciones de aquello que cotidianamente desarrollan en la clase: cómo es la rutina de trabajo, en qué están pensando cuando enseñan, qué objetivos tienen los ejercicios desarrollados en el aula, qué clase de conocimientos se imparten, etc. Teniendo en cuenta que en Antropología la entrevista es: “el testimonio de los informantes nativos que describen el funcionamiento de su cultura a una persona que reescribirá su narración en un discurso de investigación antropológica” (Nichols 1997: 86), se fueron construyendo los textos, sacando fragmentos de las declaraciones orales de los sujetos, pero siempre teniendo el cuidado de no descontextualizar sus opiniones, y a la vez que calcen con el ritmo de la imagen y el sonido. Muchas de estas declaraciones convertidas en texto coinciden con aquello que el docente hace en el documental, pero otras veces contradicen a la imagen.

Como consecuencia del proceso de elaboración del documental aparecieron una serie de hallazgos y reflexiones en la investigación. Así, se vio que dentro de un espacio institucional es posible analizar a un tipo de cultura que aporta una visión de las dinámicas sociales de producción y mantenimiento de identidades colectivas, que en el caso de esta investigación pertenece a un espacio educativo del arte limeño.



Fig. 19. Paola Vela, fotograma de *Rutinas*, tinta diluyéndose en el agua, 45 minutos, Perú, 2016.



Fig. 20. Paola Vela, fotograma de *Rutinas*, alumna en pleno proceso de dibujo, 45 minutos, Perú, 2016.



Fig. 21. Paola Vela, fotograma de *Rutinas*, texto negro sobre fondo blanco, 45 minutos, Perú, 2016.

Tal como señala la autora Elisenda Ardèvol, una cultura debe definirse teniendo en cuenta procesos de identificación, de adaptación y de resistencia y no solo viéndola como un conjunto de rasgos inmutables y originarios (2006: 49). El caso de los tres sujetos de estudio podría verse como un reflejo de toda una cultura que está circunscrita en el ámbito de las artes visuales de Lima. Y esta cultura se desarrolla y se aprende en buena parte dentro de la institución donde laboran.

Por otro lado, surgieron dudas acerca de los modos de representación dentro de mi papel de investigadora: ¿cuál es el límite de la manipulación del material para no trastocar las voces de los sujetos de estudio? A pesar que yo no aparezco directamente en el documental, mi manera de ver está totalmente presente en las imágenes de *Rutinas* y es acompañada por las declaraciones de los informantes a través de textos. Ante esto MacDougall señala que: si las etnografías incorporan otras voces, ¿qué independencia textual tienen estas voces realmente?, todos los textos utilizados están subordinados en un sentido absoluto al texto del autor (1995: 408). Entonces, la voz de los sujetos siempre estará filtrada por la del investigador, pero esta presentará distintos niveles o acentos de intervención, dependiendo del tipo de visualidad que el investigador quiera abordar.

En esta situación ¿cómo los sujetos de estudio sentirán sus voces al ver *Rutinas*? y ¿podrán sentir algún interés por el documental? Esto solamente es posible si aparecen implicaciones prácticas o simbólicas para ellos, pero a la vez se puede decir que la realización de un documental va más allá de este tipo de disquisiciones, porque este termina siendo parte de un proceso social más amplio que el documental en sí mismo (MacDougall 1995: 413).

Cabe señalar que Gregorio, Gabriel y Pablo han visionado parte de sus secuencias en *Rutinas*, pero solo Gregorio me ha hecho comentarios directamente diciéndome que “se ve demasiado conservador”. Él piensa que su posicionamiento como profesor lo acerca al estudiante. Gregorio quiere ser ese profesor que no tuvo en la Facultad: aquel que le pudiera dar libertad entablando una relación horizontal con los estudiantes. Al verse en las imágenes se percibió como el tipo de profesor que él critica. Podría decirse que las imágenes capturadas y editadas pueden abrir lecturas insospechadas gracias a los pareceres de los sujetos de estudio.

El interés por el desenvolvimiento social de tres individuos dentro de una institución educativa de la ciudad de Lima empezó con un estudio empírico e inconsciente en video. En ese lugar se desarrolla la vida de una pequeña comunidad de gente que quiere dedicarse al arte y/o al diseño. La Facultad termina siendo un lugar de contacto entre las culturas y la socialización donde se aplica una metodología de enseñanza que crea juicios estéticos. Por eso, para poder trasladar las rutinas de los profesores a un video, mi atención se dirigió varias veces a temas aparentemente mundanos e insignificantes como los horarios, los tonos de voz y las características de gestos y posturas. Tal como señala MacDougall, este tipo de temas termina siendo la materia misma de la etnografía y la antropología, y esos detalles físicos tienden a convertirse en las preguntas más grandes sobre una estructura social (2006: 96). Así, los detalles o mínimos acontecimientos pueden develar toda una manera de entender y ver el mundo.

El campo al que entré estaba compuesto todo el tiempo por acciones, espacios y objetos que terminaban siendo la manifestación física de una parte interiorizada e invisible, aquello que Bourdieu llama *habitus*: “este no solo es un atributo del ser (de cualquier clase, cualquiera que sea la sociedad), sino también de nuestro alrededor que concretamente se observa en la disposición de tiempo, espacio, objetos materiales, y actividades sociales” (MacDougall 2006: 99). Así, *Rutinas* mira a una pequeña sociedad que ha desarrollado una manera particular de entender la enseñanza del arte desde su cotidianidad. La observación de las rutinas de tres docentes abre la posibilidad de entender a ese *habitus* interiorizado que juega un papel importante en la vida de los miembros de la Facultad, que por lo general es pasado por alto.

Tal como señala MacDougall en su estudio sobre la escuela Doon en la India, la Facultad apunta a estar siempre en un estado estacionario, creando un espacio utópico: “un mundo regulado, aislado del envejecimiento y del cambio histórico” (2006: 106). Esto de una u otra manera se observa en el diseño de los edificios, en las reglas de la vida en el espacio, en la organización del tiempo, en los estilos de dibujo, y en los gestos, apareciendo actividades altamente ritualizadas (2006: 98). Así se conforma un paisaje social de sonidos, tiempo y espacio y las múltiples posibilidades expresivas del cuerpo humano (2006: 95) que a mi parecer se condensa en la metodología de enseñanza de la Facultad.

La Facultad ha sido concebida como una comunidad ideal que se ha construido a través del paso del tiempo, con el fin de convertirse en un lugar para desarrollar la creatividad de los futuros artistas y diseñadores. Como en cualquier espacio educativo: “hay una integración gradual de sus doctrinas, ceremonias oficiales, y atributos físicos, de modo que ninguno se encuentra en necesidad de justificación independiente” (MacDougall 2006: 107), y esto funciona como un todo en la Facultad de Arte y Diseño.

3.2. Proyecto documental: *Rutinas*

Rutinas es un documental etnográfico de carácter observacional que se desarrolla dentro de un campo académico. A través del uso de imagen, audio y texto, se explora y analiza las rutinas de trabajo de tres docentes en la Facultad de Arte y Diseño PUCP. Este documental tiene características específicas que se expondrán a continuación.

3.2.1. Sinopsis

La vida laboral de Gregorio, Gabriel y Pablo dentro de espacios, prolongación del tiempo, rutina y repetición. Un *habitus* internalizado en tres artistas que dictan clases de dibujo en una Facultad de Arte.

3.2.2. Ficha técnica

Título: *Rutinas*

Dirección y montaje: Paola Vela

Protagonistas: Gregorio Sifuentes, Gabriel Alayza y Pablo Cruz.

Duración: 45 minutos 19 segundos

Año: 2015

Género: Documental

País: Perú

Relación de aspecto: 16:9

Blanco y Negro

Sonido: Estéreo

3.2.3. Locación

Toda la historia del documental se desarrolla en la Facultad de Arte y Diseño PUCP. El lugar está conformado por dos edificios gemelos de tres pisos cada uno. Estos contienen distintos espacios interiores (salones, talleres, salas de cómputo, baños, oficinas, etc.), y exteriores (patios, pasadizos, jardines) (Figs. 22 - 24).

3.2.4. Modo y estilo de representación

Bill Nichols propone organizar el estilo de las producciones documentales a partir de cuatro categorías. El autor sostiene que la categorización de los tipos de representación es una forma elemental que sirve para organizar textos en relación con ciertas convenciones reiterativas, así él propone cuatro modalidades de representación que son como patrones organizativos, dominantes en torno a los que estructuran la mayoría de los textos, y las llama: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva (1997: 65). Tomar en cuenta este tipo de categorizaciones termina siendo necesario para ubicar una película documental a partir de la mirada del director.

Según Nichols, la modalidad expositiva aparece por el desencanto frente al entretenimiento del cine de ficción, y se caracteriza por querer revelar información acerca del mundo histórico, pero de manera didáctica. En cambio, la modalidad de observación surge no solo por el avance tecnológico que hizo posible la utilización de equipos de registro fáciles de transportar, sino también por el cansancio frente a las características moralizadoras del documental expositivo. Por otro lado, la modalidad interactiva emerge porque aparecen realizadores que quieren entrar en contacto con los sujetos de un modo más directo con el fin que su perspectiva sea más obvia. Y finalmente la modalidad reflexiva se manifiesta por el deseo de hacer evidentes las convenciones de la representación poniendo a prueba constantemente aquello entendido como la realidad, y que las otras tres modalidades muestran sin ningún cuestionamiento (1997: 66). Ahora bien, hay que tener en cuenta que esta categorización no puede aplicarse de manera rígida porque estas modalidades no aparecen de manera individual y exclusiva en un documental, sino más bien es posible identificar varias de ellas conjugadas en una misma pieza.

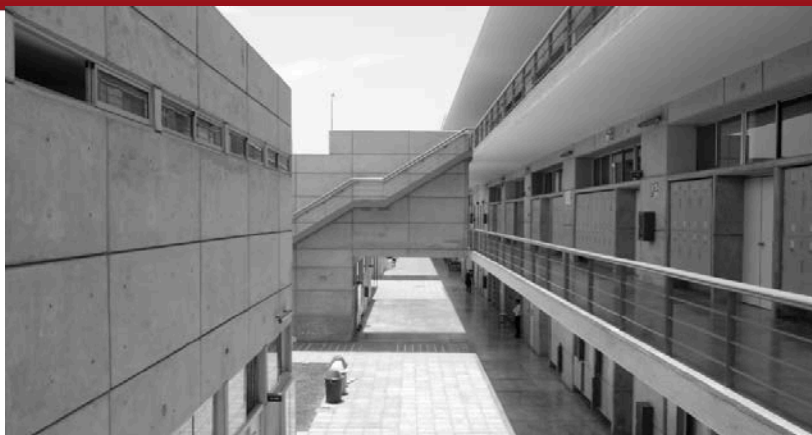


Fig. 22. Paola Vela, fotograma de *Rutinas*, arquitectura de la Facultad de Arte y Diseño PUCP, 45 minutos, Perú, 2016.



Fig. 23. Paola Vela, fotograma de *Rutinas*, al interior de un salón de clases en la Facultad de Arte y Diseño PUCP, 45 minutos, Perú, 2016.



Fig. 24. Paola Vela, fotograma de *Rutinas*, detalle en la pared de corredor en la Facultad de Arte y Diseño PUCP, 45 minutos, Perú, 2016.

También hay que tener en cuenta que desde la Antropología se proponen otro tipo de clasificaciones. Así se puede ver el caso de Peter I. Crawford quien menciona tres modos de representación a partir del uso de la mosca como metáfora: modo perspicuo o la mosca en la pared, modo experiencial o mosca en la sopa y el modo evocativo o mosca en el yo; que a la vez pueden tener una correspondencia con los modos de Nichols; el primero corresponde al modo observacional, el segundo a la modalidad interactiva, y el tercero a la forma reflexiva (Ardèvol 2006: 73). Cabe señalar que para esta tesis se ha tomado en cuenta principalmente el modo de Nichols, porque si bien es cierto han aparecido otras maneras de clasificación, todas parten de la propuesta hecha por él.

En el caso de *Rutinas* se buscó mantener una mirada cercana a la modalidad de observación que propone Nichols, permitiéndome como realizadora: “registrar sin inmiscuirse en lo que hacía la gente cuando no se estaba dirigiendo explícitamente a la cámara” (1997: 66). Así, iba esperando que transcurrieran las acciones de los personajes haciendo hincapié a la no intervención como realizadora y cediendo el “control” a los sucesos que se desarrollaban ante la cámara (1997: 72).

Entonces se fue desarrollando una mirada próxima a lo contemplativo, dando pie a reflexionar sobre cómo:

La sensación de observación (y narración) exhaustiva no solo procede de la capacidad del realizador para registrar momentos especialmente reveladores sino también de su capacidad para incluir momentos representativos del tiempo auténtico en vez de lo que podríamos llamar “tiempo de ficción” (el tiempo impulsado por la lógica causa efecto de la narración clásica, donde prevalece una economía de acciones bien motivadas y cuidadosamente justificadas) (1997: 74).

Ahora bien, “la mirada puede entenderse como una estructura comunicativa por la cual establecemos cierta pauta de relación con el objeto o sujeto que es mirado. La imagen es una forma cultural de fijar esa relación y, por tanto, nos propone una mirada” (Ardèvol 2006: 34). Entonces puedo decir que mi mirada observacional viene justamente del modo de ver que aprendí desde el mundo de las bellas artes en la Facultad.

Considero que esto es un parámetro cultural totalmente internalizado, pero por otro lado se debe tomar en cuenta que:

el cine observacional se fundó en la presunción de que las cosas que ocurren en el mundo merecen ser observadas, y que su propia configuración espacial y temporal distintiva es parte de lo que es valioso observar sobre ellas. Los filmes observacionales son frecuentemente analíticos, pero también están abiertos a las categorías de significado que pueden trascender el análisis del cineasta. Esta humildad ante el mundo puede ser auto-decepcionante y presentarse como una auto-justificación, pero también supone un reconocimiento implícito de que la historia del sujeto es a menudo más importante que la del cineasta (MacDougall 1995: 409).

Rutinas siempre apuntó a ser un documental de modo observacional, pero un espectador también podría percibir la modalidad expositiva dentro de la narración. Y esto es debido a cómo se han utilizado los textos (letras negras sobre fondo blanco) que acompañan a la imagen. La voz de los personajes no aparece directamente, sino más bien irrumpe en la pantalla como una escritura a modo de subtítulo. Como se ha mencionado, estos textos son producto de entrevistas realizadas a los tres sujetos de estudio. Nichols sostiene que en la variante más genuina del documental de observación: “las entrevistas quedan completamente descartadas” (1997: 72). Sin embargo, *Rutinas* tiende por momentos a “exponer” de manera didáctica los pareceres de los protagonistas, y esto podría percibirse como un tratamiento ilustrativo de aquello que se ve en las imágenes.

Según Nichols la ausencia de comentarios en la imagen: “potencia el énfasis en la actividad de los individuos dentro de formaciones sociales específicas como la familia, la comunidad local o una única institución o aspecto de una de ellas” (1997: 75). En *Rutinas* las imágenes pueden ser entendidas como pertenecientes al modo observacional, y parte del texto como instrumento del modo expositivo del que nos habla Nichols. Esto originó bastantes dudas durante el montaje de las imágenes en la sala de edición, tanto así que se tuvo en cuenta la posibilidad de eliminar los textos en forma de subtítulos porque consideraba que los subtítulos repetían muchas veces aquello que se estaba viendo directamente en las imágenes, haciendo por momentos que la pieza audiovisual se viera en su narrativa muy explicativa y literal, pero a la vez el uso de este recurso no terminaba siendo un *talking head*⁵.

⁵ Término que se refiere cuando en el encuadre se puede ver y escuchar al mismo tiempo la imagen y la voz del informante.

Al final se optó por combinar estas dos modalidades, pero siempre tratando que prime el modo observacional. Esto técnicamente se fue definiendo al registrar las acciones de los personajes a través de la cámara fija durante la mayor parte del tiempo, a pesar que se decidió usar una cámara en mano y un *dolly* para escenas muy específicas que sirvieron para construir algunas diferencias en el ritmo de la narración. Todo esto con la intención que el espectador experimente la narración como si estuviera: “en el lugar”, sin modificación alguna, colocado en una posición en la que se esperase la interacción de la que la cámara se mantiene al margen” (Nichols 1997: 77).

A pesar de la edición y selección de imágenes y textos, *Rutinas* se identifica con un cine de observación que transmite:

una sensación de acceso sin trabas ni mediaciones. No da la impresión de que el cuerpo físico de un realizador particular ponga límites a lo que podamos ver. La persona que está detrás de la cámara, y del micrófono, no capta la atención de los actores sociales ni se compromete con ellos de forma directa o indirecta. Por el contrario confiamos en disfrutar de la oportunidad de ocupar el puesto de un observador ideal, desplazándonos entre personas y lugares para hallar puntos de vista reveladores (Nichols 1997: 78).

A diferencia de la modalidad reflexiva que utiliza muchos de los mismos recursos que otros documentales, pero para llevarlos a un límite donde la atención del espectador recaiga tanto sobre el recurso como sobre el efecto; o la modalidad interactiva que puede añadir metraje de archivo para evitar los peligros de la reconstrucción y las afirmaciones monolíticas del comentario omnisciente (Nichols 1997: 66); en *Rutinas* opté como investigadora por no aparecer o intervenir directamente en el curso de los acontecimientos que iba registrando para provocar cambios en las acciones de los protagonistas.

Tomando en cuenta la crítica que hace Elisenda Ardèvol hacia el cine observacional, quisiera que el filme no solo sea revelador, sino también auto revelador (Ardèvol 2006: 110), es decir que *Rutinas* sea una evidencia visual de mi propia experiencia como profesora a través de la observación de otros profesores, sin la necesidad de aparecer directamente frente a la cámara para provocar algún tipo de acción o conflicto en el campo.

Más bien, esta tesis documental se inserta dentro de la categoría del modo observacional porque justamente apunta a mostrar escenas que no presentan una crisis o una cúspide dramática, pero que están compuestas de acciones que son parte de la vida cotidiana; construyendo escenas en las que nada parece estar pasando, y esa “nada” termina por volverse reveladora (Young 1995: 100), a pesar de los conflictos mencionados anteriormente.

3.2.5. Estructura narrativa y secuencial

El documental se divide en tres secuencias definidas. En un principio no tenía muy claro cómo organizarlas, pues consideré que estas podían entrelazarse. Sin embargo, tomando en cuenta las exigencias de la práctica de distintas actividades, la división de los alumnos y profesores dentro de la institución en grupos manejables y llevaderos, y los niveles de jerarquía dentro de la Facultad (MacDougall 2006: 108), sumando a ello mi propia organización en el montaje, decidí separar las tres secuencias.

Tal como señala David MacDougall sobre los espacios educativos, puede decirse que mi interés en la Facultad consistió en observarla como un lugar de corrientes culturales que se cruzan para dar paso a pensar en la configuración de fuerzas en la vida comunitaria (2006: 106), a pesar de que la definición de la estructura narrativa en bloques pueda entenderse como una individualización de cada personaje, pienso que a través de la observación de la rutina de cada profesores se puede entender toda una manera de pensar desde el mundo de la educación artística para un grupo privilegiado en la ciudad de Lima.

Cada bloque pertenece a la rutina de un personaje y lleva el título del curso que enseña: La primera secuencia es protagonizada por Gregorio Sifuentes y se titula “Estudios de Representación 3”; la segunda secuencia sigue a Gabriel Alayza y se llama “Dibujo del Natural 2”; finalmente la última secuencia tiene como personaje principal a Pablo Cruz y su título es “Estudios de Representación 1”.

Por otro lado, la estructura del documental también se fue definiendo al tener en cuenta el tipo de ejercicios que los estudiantes iban ejecutando en cada clase, tal como se aprecia en la Tabla 3:

Tabla 3

Clases, profesores, ejercicios y espacios. Fuente: elaboración propia.

Profesor	Curso	Ejercicio	Espacio
Gregorio Sifuentes	Estudios de Representación 3	Naturaleza muerta	Interior
Gabriel Alayza	Dibujo del Natural 2	Desnudo	Interior
Pablo Cruz	Estudios de Representación 1	Paisaje	Exterior

Cada bloque corresponde a la rutina de un sujeto de estudio. En cada clase se ejecutan ejercicios con temáticas diferentes. En la clase de Gregorio Sifuentes, a pesar de que se desarrollaron otro tipo de ejercicios que se pueden ver en el corte (figura humana parada), el énfasis está en la observación de estudios de bodegón o naturaleza muerta: dibujar zapallos, pimientos, frutas, etc. (Fig. 25). Mientras que en el curso de Gabriel Alayza hay un fuerte interés por comprender cómo a través del dibujo se puede construir la forma del cuerpo humano, y por ello se utilizan modelos desnudos para los estudios anatómicos (Fig. 26).

Para el documental se mostró que tanto las clases de Gregorio como la de Gabriel se desarrollaban en el interior del aula. En cambio, los registros que se hicieron sobre las clases de Pablo fueron aquellos donde los alumnos salían del aula para dibujar. Aquí el enfoque de las clases estaba dirigido a la observación del paisaje (Fig. 27).

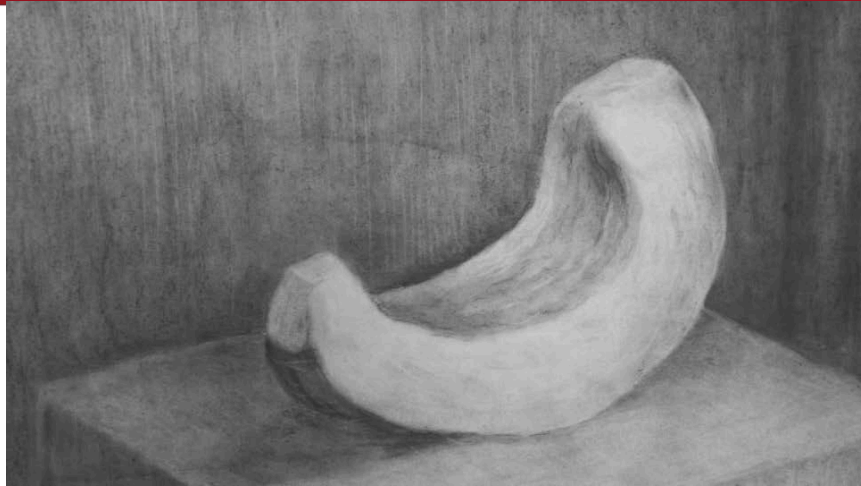


Fig. 25. Paola Vela, fotograma de *Rutinas*, dibujo de un zapallo, 45 minutos, Perú, 2016.

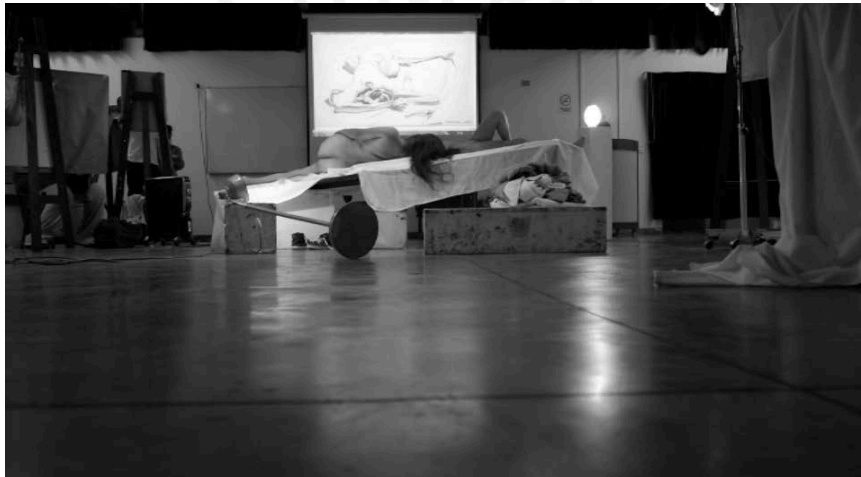


Fig. 26. Paola, fotograma de *Rutinas*, modelos desnudos posando para un dibujo de cuerpo humano, 45 minutos, Perú, 2016.

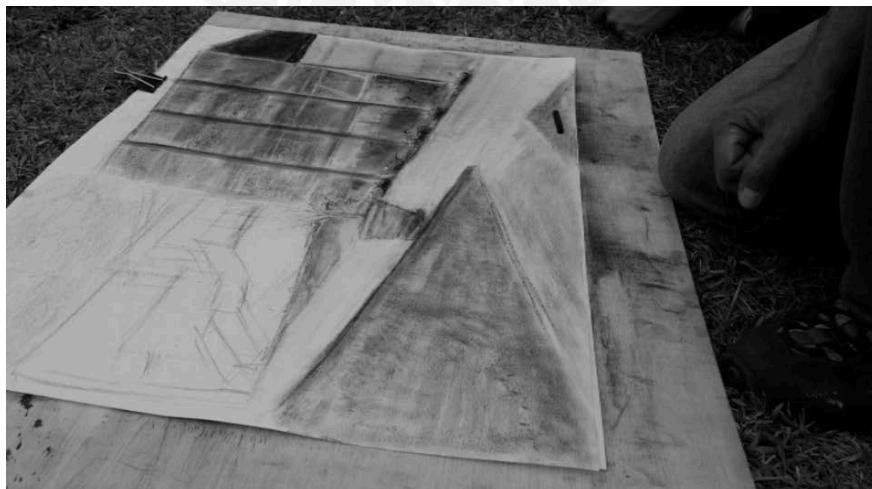


Fig. 27. Vela, Paola, fotograma de *Rutinas*, dibujo de arquitectura y paisaje ejecutado por un alumno, 45 minutos, Perú, 2016.

El bloque correspondiente a Pablo se concentró en dos clases que se desarrollaron en el exterior de la Facultad, específicamente en los jardines y espacios aledaños. Es el único corte que no se registró dentro del aula. Esto fue hecho adrede para poder buscar un contraste en la locación en relación a las otras dos clases: la de Gregorio que como personaje se mueve entre el exterior y el interior, y la de Gabriel quien se concentra todo el tiempo en el interior del aula.

Hay una estructura muy parecida en el desarrollo de las clases, pero el estilo y personalidad del profesor influye en el carácter del aula: Gregorio es un personaje más relajado, Gabriel tiene un discurso más elaborado y es más gestual en sus movimientos, mientras que Pablo tiende a ser un personaje más sistemático y puntual en su mirada. Por lo tanto, a través de la edición he intentado que las tres clases mantengan intensidades distintas de manera sutil y se evite la monotonía en su ritmo; teniendo siempre en cuenta que estas tienen por una estructura muy parecida donde la repetición es una característica importante de aquello que se cuenta en el documental.

3.2.6. Importancia del documental

Hacer un documental como este se justifica porque aborda el tema de la relación entre arte y educación dentro de un espacio académico. Con una mirada antropológica se entra a un campo que es un espacio educativo para obtener una comprensión sobre individuos que forman parte del sistema del arte limeño. Mi investigación podría sumarse a los debates y/o reflexiones que últimamente ha estado propiciando la MAV entre dos disciplinas que parecieran opuestas, pero que tienen muchas cosas en común: la antropología y el arte, sumándole a ello el tema de la educación artística.

Por otro lado, la investigación analiza a tres sujetos de estudio en una institución educativa no solo por el contexto que rodea a este grupo social en el campo: inserción en un sistema económico, convivencia de distintas culturas, etc. (MacDougall 2006: 96) sino porque estos sujetos y su entorno conforman un espacio particular que les imprime un sello distintivo. Ese sello es el *habitus* que prevalece después del paso por la institución, y al parecer permanece con los sujetos a donde quiera que vayan. Pienso que este tipo de enfoque es distinto en relación a otros estudios que se han interesado por el tema de la educación desde la Antropología y que han sido mencionados en los capítulos anteriores.

Es importante recalcar la importancia del uso de la tecnología del video para esta tesis, porque tal como señala Elisenda Ardèvol, un filme tiene objetivos distintos:

como instrumento de investigación durante el trabajo de campo, como medio de expresión de los resultados de nuestro trabajo etnográfico o como medio de comunicación de conceptos antropológicos a una amplia audiencia. Su uso puede incluir también otras posibilidades, como el desarrollo de metodologías visuales para la comparación intercultural, la utilización del medio fílmico para la reflexión sobre contenidos de la propia disciplina, la elaboración del entendimiento etnográfico para fines educativos o el uso de la experimentación cinematográfica en la antropología aplicada al trabajo social” (2006: 32).

Cabe recordar que un video documental nunca llega a ser un fiel reflejo de la realidad, sino más bien responde a un grado de abstracción del investigador, y esto se hace a través del desarrollo de técnicas cinematográficas, metodologías de producción, teorías de montaje e intencionalidades del realizador, además de ciertas conceptualizaciones sobre la sociedad y la naturaleza humana (Ardèvol 2006: 55), que se han tratado de poner en práctica para la realización de esta tesis.

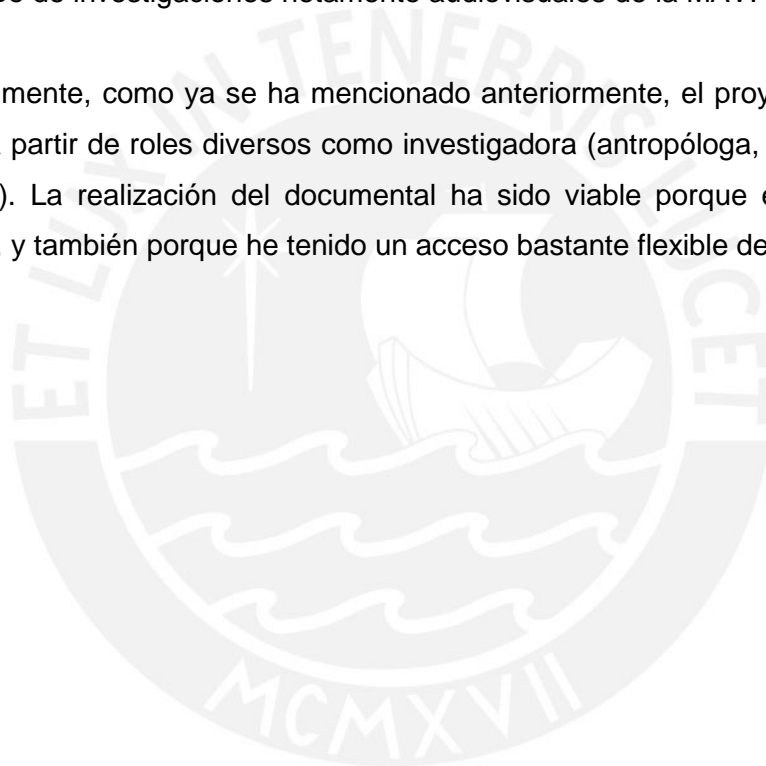
Un documental se realiza con el fin de presentar un nivel de conocimiento sobre los aspectos sociales o culturales de un pueblo o para mostrar características de un grupo social específico; y para lograr ello la construcción del texto fílmico se realiza teniendo en cuenta la utilización de códigos cinematográficos: estilos de la narración, la estructura de la película, el tratamiento de los personajes y situaciones y el punto de vista (Ardèvol 2006: 56). *Rutinas* quiere mostrar las características de un grupo social (profesores de arte) analizando el *habitus* en tres individuos específicos. Y esto se ha podido hacer por medio del entrenamiento de mi mirada como antropóloga durante los diferentes cursos que he llevado en la MAV. La realización de *Rutinas* ha tomado en cuenta estos pasos a seguir, y los ha querido aplicar con rigurosidad.

Rutinas se ubica en las líneas de reflexión que abre la Antropología visual: como un análisis de las tecnologías de la imagen, tanto como instrumentos de investigación y como objeto de estudio; haciendo a la vez que el video se convierte en un instrumento de comunicación, modo de representación y producto cultural, que justamente le da a la Antropología visual su identidad y complejidad, su multiplicidad de ramificaciones y aplicaciones (Ardèvol 2006: 57).

Para esta tesis se ha usado el video como un instrumento de investigación, y la pieza audiovisual puede terminar convirtiéndose también en objeto de estudio para ser revisada por otros investigadores en el futuro.

Rutinas, como tantos otros documentales realizados desde la Antropología visual puede abrir una línea de investigación que anime a trabajar con un lenguaje de múltiples dimensiones que actúa en ámbitos visuales, auditivas, verbales, temporales, y táctiles, y a la vez este lenguaje ayuda a restablecer a la antropología del mundo material en el que la cultura toma forma (MacDougall 2006: 116). Es una pieza que puede tener el potencial de repensar las maneras de hacer antropología visual junto con el grupo de investigaciones netamente audiovisuales de la MAV.

Finalmente, como ya se ha mencionado anteriormente, el proyecto me anima a negociar a partir de roles diversos como investigadora (antropóloga, docente, artista y estudiante). La realización del documental ha sido viable porque existe bibliografía disponible, y también porque he tenido un acceso bastante flexible dentro del campo.



CONCLUSIONES

1. La investigación ha tratado de entregar una reflexión sobre la enseñanza del arte a partir de la observación de las rutinas de trabajo de tres docentes en un espacio académico. El corazón de la investigación es un documental etnográfico que se titula *Rutinas*, y en este se muestra cómo una metodología de enseñanza en el campo del arte comprende la sistematización de hábitos, disciplinas y tecnologías en un espacio de aprendizaje creativo.

Esta metodología de enseñanza no es producto de la casualidad. Tiene un origen identificado en el campo a partir de seis factores: el tiempo, el hábito, el pasado, la relación entre el profesor y el alumno, la relación entre *performance* y memoria, la representación. Estos mantienen el tipo de accionar de los profesores y refuerzan el discurso metodológico desplegado en el campo con los matices que el paso del tiempo va puliendo, haciendo a la vez que estos sobrevivan en la contemporaneidad.

2. El aporte metodológico que hace esta investigación es producto de un proceso que comprende las entradas al campo y como consecuencia de ello, la escritura del texto. La recopilación de información a través de imágenes en el campo nos sirvió para confirmar una hipótesis que terminaría colocada en un texto. Aquí, pensar en las imágenes registradas produjeron descubrimientos constantes. Estas fueron pasando por diversos niveles de análisis: se registraron y editaron para elaborar la pieza documental, y después se volvieron a visionar para empezar a escribir el texto. Así, estas relecturas de lo visual, sumadas al intercambio de nuestros roles como investigadores, terminaron armando la investigación. Pudimos percibir este intercambio cuando nos vimos combinando el rol de productores y espectadores de imágenes: en el campo éramos investigadores que producían imágenes y fuera de él éramos espectadores que leíamos las imágenes producidas. A esto se sumó otra negociación de roles: ser antropólogos, docentes de arte, artistas y estudiantes al mismo tiempo.

3. Las connotaciones detrás de las rutinas de los docentes se fueron develando por medio de tres factores: *habitus*, disciplina y tecnología. Las rutinas mostraron información a través de las *performances* de los sujetos de estudio en las aulas y cómo estos iban transfiriendo una metodología de enseñanza tradicional que tiene un riguroso control de la distribución del tiempo. Esto delinea la relación entre el docente y el estudiante dentro de un espacio de enseñanza. Las tensiones, interdependencias, similitudes y oposiciones en el campo aparecen en el campo cuando los sujetos de estudio se convierten en agentes de transferencia de una tradición.

El *habitus*, disciplina y tecnología develan el sostenimiento del pasado, tradición y memoria de la institución. Dentro de un espacio arquitectónico, se despliega una metodología para enseñar arte que consiste en la realización de ejercicios, como parte de un entrenamiento en la práctica del dibujo para aprender a representar la realidad que determina un modo de ver particular.

Paradójicamente, a pesar del rigor de la metodología de enseñanza, dentro de la institución se presenta espacios y momentos de flexibilidad, por momentos más ligados a la distensión de la rutina que a la reactivación de la metodología que esta provoca. El *habitus* mantiene activa a la Facultad y contribuye a su reactivación. Por ello mismo, los sujetos de estudio a pesar del arraigo del *habitus*, siempre están intentando dejar abierta la posibilidad de reformular el tipo de método de enseñanza que como profesores imparten a los estudiantes.

4. Para la construcción del documental se revisó un *corpus* de filmes que sirvieron como referentes para elaborar la narración audiovisual. Por ello mismo los registros se focalizaron en acciones, momentos o acontecimientos cotidianos dentro del espacio donde se desarrolla el aprendizaje para la producción artística. La cámara sigue de manera observacional a los sujetos de estudio en las aulas, tratando que estos conserven su individualidad en las secuencias.

Rutinas se ha creado a partir de imágenes de video registradas enteramente por nosotros. El estilo del relato visual es producto de una construcción múltiple: imágenes en blanco y negro que van en relación al proceso de representación en clase, textos que son el resultado de conversaciones grabadas con el permiso de los informantes, y sonido ambiental y/o pre-grabado.

Todo esto trata de analizar a las rutinas como dinámicas sociales que originan la producción artística en un espacio educativo local. A la vez *Rutinas* es un documental que se convierte en un instrumento de comunicación, modo de representación y producto cultural que interrelaciona Antropología, Arte y Educación.



BIBLIOGRAFÍA

AMES, Patricia & Francesca UCCELLI

2008 "Formando Futuros maestros: observando las aulas de institutos superiores pedagógicos públicos". En BENAVIDES, Martín (editor). *Análisis de programas, procesos y resultados educativos en el Perú: contribuciones empíricas para el debate*. Lima: GRADE, pp. 131-175. Consulta: 30 de enero de 2016.

<http://biblioteca.clacso.edu.ar/Peru/grade/20100406102729/analisis-4.pdf>

AKERMAN, Chanta

1977 *News from home*. Consulta: 3 de diciembre 2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=cgx2bxJANxc>

ARDÉVOL, Elisenda

2006 *La búsqueda de una mirada. Antropología visual y cine etnográfico*. Barcelona: Editorial UOC.

BERGER, John

2010 *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

BORDIEU, Pierre

2012 *Bosquejo de una teoría de la práctica*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

2007 *El Sentido Práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

1988 *La Distinción*. Madrid: Grupo Santillana Ediciones, S.A.

1997 *Razones Prácticas sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.

DE CERTEAU, Michel

2000 *La Invención de lo Cotidiano*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.

DE DUVE, Thierry

2005 "When form has become attitude - And beyond". En: *Theory in contemporary art since 1945*. Massachussets: Blackwell, pp. 19-31. Consulta: 8 de febrero de 2016.

http://www.aaronvandyke.net/summer_readings/DeDuve_When_Form_txt.pdf

CONNERTON, Paul

1989 *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press.

FOUCAULT, Michel

2002 *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

1990 *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.

GUBER, Rosana

2004 *El Salvaje metropolitano*. Buenos Aires: Paidós.

HALL, Stuart

2002 *El trabajo de la Representación*. Consulta: 8 de marzo 2016.

<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/tallhall.pdf>

KOGAN, Pavel

1968 *Miren el rostro*. Consulta: 10 de enero 2016.

<https://www.youtube.com/watch?v=jJsASPd7cDQ>

LUMIÈRE, Auguste y Louise LUMIÈRE

1895 *Salida de los obreros de la fábrica*. Consulta: 6 de enero 2016.

<https://www.youtube.com/watch?v=BO0EkMKfgJI>

LYNCH, David

2012 *Idem París*. Consulta: 4 de marzo 2016.

<https://vimeo.com/59241380>

MACDOUGALL, David

2007 *SchoolScapes*. Consulta: 12 de febrero 2016.

<http://www.imdb.com/video/wab/vi2451506201/>

2006 *The Corporeal Image Film, Ethnography, and the Senses*. New Haven: Princeton University Press.

1995 *¿De quién es la historia? En Imagen y Cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Diputación Provincial de Granada.

NICHOLS, Bill

1997 *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A.

- OBREGÓN, José María
1857 *Giotto y Cimabue* [pintura]. Museo Nacional de Arte. México D.F.
- RANCIERE, Jacques
2003 *El maestro ignorante*. Barcelona: Laertes.
- RAVAISSON, Félix
2008 *Of Habit*. Cornwall: MPG Books Ltd
- RIBOT, Theodule Augustine
s/f *Cimabue enseñándole a dibujar a Giotto* [pintura]. Colección Privada. s/l.
- SABATELLI, Gaetano
1847 *Giotto dibujando una cabra en una roca* [pintura]. Galleria d'arte Moderna. Florencia.
- SORBI, Rafaello
1919 *Giotto e Cimabue* [pintura]. Colección Privada. s/l
- TAYLOR-WOOD, Sam
2002 *A Little death*. Consulta: 16 de noviembre 2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=01tx6u3lasM>
- TORRES LEIVA, José Luis
2005 *Obreras saliendo de una fábrica*.

<https://www.youtube.com/watch?v=4grbvD-01M0>
- TUR MOLTÓ, Jorge
2006 *De función*. Consulta: 8 de febrero 2016.

<https://vimeo.com/6877864>
- VASARI, Giorgio
2006 *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (Antología)*. Segunda edición. Madrid: Editorial Tecnos.
- WINTERNITZ, Adolfo
2015 *Itinerario hacia el arte Once Lecciones*. Segunda edición. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- 2013 *Memorias y otros textos*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

WISEMAN, Frederick

1968 *High School*. Consulta: 14 de enero 2015.

<https://vimeo.com/65241039>

YOUNG, Colin

1995 "Observational Cinema" in Paul Hockings (ed.) *Principle of Visual Anthropology* Second Edition. Mouton de Gruyter Berlin, New York.

ZIEGLER, Jules

1847 *Un joven Giotto en el taller de Cimabue* [pintura]. Musée des Beaux-Arts de Bordeaux. Burdeos.



Anexo 1: Permiso de la Decana de la Facultad de Arte PUCP

Lima, 14 de diciembre de 2015

Profesora
 Rosa Gonzales Mendiburu
 Decana de la Facultad de Arte PUCP
Presente.-



De mi mayor consideración:

Me dirijo a Usted con la finalidad de solicitar permiso para realizar una serie de registros audiovisuales en la Facultad de Arte Nueva PUCP durante el ciclo 2015-2. Estos registros tienen como fin ser parte fundamental de mi proyecto de tesis documental dentro de la Maestría de Antropología Visual PUCP, debiéndolos presentar durante este ciclo en el último curso que estoy llevando en dicha maestría: Seminario de Tesis II.

El título tentativo de mi tesis es: "*Rutinas: habitus y prácticas del arte desde la academia*". Mi tesis será un documental etnográfico que presentará como protagonistas a un grupo de docentes trabajando en la Facultad de Arte PUCP. Para ello pretendo realizar aproximadamente cinco sesiones de registros con cada sujeto de estudio en sus respectivas aulas. Los docentes-sujetos de estudio escogidos son: Pablo Cruz Gastelumendi, Gregorio Sifuentes Pinedo, Natalia Iguñiz Boggio y Gabriel Alayza Moncloa. Ellos enseñan cursos diferentes en distintos horarios, pero a la vez estos cursos están relacionados al enfocarse en el aprendizaje del dibujo: Estudios de Representación 1, Estudios de Representación 3, Composición 2 y Dibujo del Natural 2.

Los registros que pretendo hacer se dirigirán a observar las rutinas de trabajo en el aula de los profesores. Estas rutinas nos hablan de disciplinas, tecnologías y subjetividades en los procesos iniciales de formación artística desde la academia, principalmente dentro del aula, pero también fuera de ella. Estas rutinas conforman un *habitus* en el campo de la enseñanza y aprendizaje artístico que será el centro de reflexión para la tesis documental. Por otro lado, la etnografía del aula que pretendo hacer podría verse como una posible metáfora sobre la misma práctica del arte en el medio, que generalmente es poco entendida y hasta estereotipada.

Para la realización de estos registros pretendo usar un equipo técnico mínimo y propio: una cámara de fotografía que registra video *Panasonic Lumix DMC-G6K*, una grabadora de audio *Tascam DR-05* y un trípode *Manfrotto mkcompactn-bk*. Yo manejaré todos estos equipos que tienen como principal característica no ser aparatosos; esto con el fin que no perturben el transcurso de las clases escogidas: el trabajo de los alumnos presentes en ellas y la

performance de los profesores. La intención es que en el momento de las grabaciones, mi presencia como investigadora no altere el transcurso de las clases y si es posible pase desapercibida.

Por otro lado, ya he tenido conversaciones con profesores mencionados sobre el tema y ellos han mostrado su total disponibilidad e interés en ser parte de este proyecto de tesis (Cruz, Alayza, Iguñiz y Sifuentes). Asimismo me he reunido con los alumnos de tres clases (Cruz, Alayza y Sifuentes) y ellos me han hecho saber que no les molestaría para nada mi presencia con la cámara de video y grabadora de audio mientras ellos trabajan en clase, mostrándome además su interés en ver el trabajo de tesis una vez terminado y sustentado.

Por todo lo expuesto, le reitero la petición de permiso para realizar los registros de audio y video durante el ciclo 2015-2 y poder realizar el proyecto de tesis con el que finalizaría la maestría en la que estoy inscrita; considerando que este trabajo no solo sería un aporte de documentación visual y teórica desde la Maestría de Antropología Visual, sino también desde y para la Facultad de Arte PUCP.

Atentamente

Profesora Paola Vela



Anexo 2: Sílabus del curso Dibujo del Natural



DIBUJO DEL NATURAL 2

I. INFORMACIÓN DE LA ASIGNATURA

Clave:	ART178	Semestre:	2015-2
Tipo de asignatura:	Formación Artística: Escultura, Pintura, Grabado	Profesores:	o601: George Clarke J.P. Giancarlo León
Créditos:	Electivo: D. Gráfico		o602: Gabriel Alayza, Cecilia Chávez
Horas de teoría:	Dos (2)	Requisitos:	ART158
Horas de práctica :	No tiene. Seis (6)		

II. RELACIÓN CON EL PERFIL

De creación. El alumno:

- Posee formación artística plástica en la disciplina respectiva: conoce los principios, y las técnicas tradicionales y actuales.
- Ha adquirido formación complementaria en procesos experimentales e interdisciplinarios de las artes visuales en general.

III. SUMILLA

El curso profundiza en la representación, sobre un soporte plano, de volumen y forma en el espacio como relación simultánea e intrínseca, la cual se establece y expresa mediante la valoración tonal: variación en el trazo y claroscuro. Los estudios realizados con diferentes modelos buscan profundizar en el tema de la luz y no luz/oscuridad como herramienta expresiva del dibujo y recurso esencial en la comunicación visual.

El trabajo realizado a través de la valoración establece nuevos criterios a tener en cuenta como peso, densidad y masa de la forma en relación con su ubicación y posición en el espacio compositivo. Se pone énfasis en la adquisición de una disciplina de trabajo, continuando con la búsqueda de una expresión personal.

IV. LOGROS DEL APRENDIZAJE

- Expresar volumen por medio de la calidad de línea
- Uso adecuado de valor tonal para describir forma y volumen
- Usar estructura anatómica y proporciones correctas
- Expresar la calidad tridimensional de la figura humana en el espacio por medio del claroscuro
- Explorar las calidades expresivas de los materiales y soportes en relación al tema dibujado
- Estructurar la composición de acuerdo a lo que se busca describir
- Continuar con el establecimiento de una disciplina de trabajo

V. CONTENIDO

Se explorará las posibilidades de expresión de volumen y forma por medio de: la línea de contorno, la descripción de masa y peso por medio de trazo puro sin contorno, y la estructura de planos valorados. No se descuidarán los otros elementos del dibujo: composición, espacio, expresión. Los ejercicios de investigación de volumen y forma se basan principalmente en la figura humana pero se complementan con estudios de volúmenes ya de sea de figura y/o bodegón en un espacio determinado. Se pone énfasis en la adquisición de un lenguaje y disciplina personales.

VI. METODOLOGÍA

Los alumnos deben llegar a clase con sus materiales listos lo cual está detallado en el sílabo. Se hará una presentación de imágenes sobre el tema para clarificar conceptos y aumentar su vocabulario visual. El trabajo se inicia con dibujos gestuales, de masa, ciegos, etc., como aprestamiento al trabajo del día. Los alumnos tendrán asesoramiento constante del profesor y jefes de práctica. Para continuar con el desarrollo de su capacidad de ver los alumnos harán críticas sobre el trabajo con el profesor como moderador. La asistencia continua y puntual es vital para el desarrollo de capacidades y de disciplina en el trabajo, con 30% de inasistencia (8 faltas) no se podrá rendir examen.

Materiales y/o equipos de seguridad para el desarrollo del curso.

Seguridad en el desarrollo de las actividades académicas

EL REGLAMENTO DE MATRÍCULA DE LOS ALUMNOS ORDINARIOS DE LA PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ, en su TÍTULO VI "CONDICIONES DE MATRÍCULA", Artículo 21° -A señala lo siguiente: "Asimismo, el alumno, al matricularse, deberá considerar que **no se autorizará** su participación en viajes, excursiones, trabajos de campo, uso o manipulación de objetos peligrosos, actividades deportivas u otras actividades que impliquen un riesgo excepcional a juicio del Decano de la unidad académica, aunque sean parte de alguno de los cursos en que se encuentre matriculado, si no se encuentra afiliado al Seguro contra Accidentes Personales recomendado por la Universidad o no acredita contar con algún otro seguro que cubra cuando menos las mismas contingencias".

La Facultad de Arte ha determinado que se aplicará lo señalado en el artículo 21°-A, antes mencionado, por lo que el alumno deberá considerar antes de matricularse en un curso, la obligatoriedad de tener un Seguro contra Accidentes Personales, vigente durante todo el ciclo. **NO SE EXONERARÁ DE ESTE REQUISITO A NINGÚN ALUMNO.**

VII. SISTEMA DE EVALUACIÓN

1 ^{era} Evaluación parcial (Ev1):	30%
2 ^{da} Evaluación parcial (Ev2):	40%
Examen final (Ex1):	30%

- **Fórmula: $(3Ev1 + 4Ev2 + 3Ex1) / 10$**

Criterios de evaluación:

- Dibujo: observación, expresividad, descripción de volumen y forma
- Resolución técnica, composición, uso de materiales para reflejar concepto, integración de elementos
- Descripción de la forma por medio de planos
- Uso del claroscuro para analizar el espacio: perspectiva atmosférica
- Actitud frente al trabajo

ASISTENCIA OBLIGATORIA

El Artículo 38.º del Reglamento de la Facultad de Arte establece que: "La asistencia de los alumnos a las clases es obligatoria. Aquellos alumnos cuyas inasistencias a los cursos excedan el treinta por ciento (30%) de las clases programadas no podrán rendir la evaluación final y la desaprobarán con la nota cero".

Para lo cual, la Facultad solicita a los profesores y/o Jefes de práctica el envío de la relación de alumnos que han excedido este porcentaje y que no tendrían derecho a rendir el EXAMEN FINAL del respectivo

VIII. BIBLIOGRAFÍA

- Drawing: A contemporary approach. 6ta edición. Autores: Teel Sale y Claudia Betti. Editorial: Thomson*Wadsworth
- The Natural Way to Draw. Autor: Kimon Nicolaïdes. Editorial: Houghto Mifflin Company Boston
- Los nombres del dibujo. 1era edición 2005. Autores: Juan José Molina, Lino Cabezas, Miguel Copón
- Atlas of Human Anatomy and Surgery. Autores: J.M. Bourgerly & N.H. Jacob. Editorial Taschen

IX. ACTUALIZACIÓN

San Miguel, 30 de junio 2015
mch

CRONOGRAMA

Sem.	Tema	Concepto	Técnica
1. 18 y 20 agosto	Figura humana en movimiento	Movimiento, composición, proporción, expresión y valoración de la línea	Libre
2. 25 y 27 agosto	Huevos blancos sobre fondo blanco	Análisis de forma, volumen y textura en base a bodegón	Lápiz blando sobre cartulina blanca.
3. 1 y 3 septiembre	Bodegón como paisaje	Exploración de trazos, volumen y composición.	Libre, exploración de materiales
4. 8 y 10 septiembre	Figura humana cubierta	Descripción de luz artificial y de contrastes	Cartulina gris o intervenida
5. 15 y 17 septiembre	1^{era} EVALUACIÓN PARCIAL Pies y manos	1. Análisis de forma 2. Abstracción volumétrica	Libre
6. 22 y 24 septiembre	Figura en un espacio determinado.	Análisis del espacio alrededor de una figura. Perspectiva en claroscuro, figura en línea valorada	1. Bistro 2. Tinta
7. 29 septiembre y 1 octubre	Dos modelos en diferentes planos	Estudio del espacio entre dos figuras. Perspectiva	Carboncillo pre- sado y borrador
8. 6 octubre (Feriado: 8 octubre)	Figura humana en contraposto	Análisis de forma. Dos luces, diferentes posturas	1. Lápiz pitt 2. Libre
9. 13 y 15 oct.	Paisaje (salida de campus)	1. Descripción de un espacio determinado 2. Intervención en clase	Libre
10. 20 y 22 Octubre	Figuras humanas vestidas	Estudio de texturas	Libre
11. 27 y 29 octubre	2^{da} EVALUACIÓN PARCIAL Escorzo como descripción del espacio	1. Vista de cabeza a los pies 2. Viceversa	Bistro
12. 3 y 5 noviembre	Figura sola: visor alto, visor bajo	Cambio de escala de acuerdo al punto de vista	Libre
13. 10 y 12 nov.	Modelos de edades Diferentes	Estudio de estructuras corporales diferentes	1. Trois crayons 2. Tinta
14. 17 y 19 nov.	Figura y su sombra	La sombra como indicador de volumen y espacio	Libre

Anexo 3: Sílabus del curso Estudios de Representación 1



ESTUDIOS DE REPRESENTACIÓN 1

I. INFORMACIÓN DE LA ASIGNATURA

Clave:	ART191	Semestre:	2015 - 2
Tipo de asignatura:	Formación Artística: Pintura-Escultura- Grabado-D. Gráfico	Profesores:	0201: Natalia Iguñiz J.P. Claudia Martínez 0202: Alberto Patiño Francisco Bellido 0203: Christine Rottenbacher J.P. Giancarlo León 0204: Paola Vela J.P. Melisa Matías 0205: Santiago Quintanilla J.P. Fernando Trujillo 0206: Adolfo Cárdenas, Pablo Cruz
Créditos:	Tres (3)	Requisitos:	ART108, ART129
Horas de teoría:	No tiene		
Horas de taller:	Nueve (9)		

II. RELACIÓN CON EL PERFIL

Este curso aporta a la formación disciplinar del artista y del diseñador, como creador de obra plástica, gráfica y aplicada.

III. SUMILLA

El curso se concentra en el estudio de los procesos técnico/metodológicos para la configuración de las formas en el espacio plástico mediante el dibujo, con el apoyo de la observación directa de modelos del natural. Los ejercicios planteados integran conceptos aplicados de la composición de la imagen y la representación de volúmenes en torno a temas recurrentes de la tradición artística, como es el ser humano y su entorno. Se trata fundamentalmente de la representación bidimensional del volumen tridimensional sobre la base a planos de luz y no luz.

El incremento de la complejidad sobre estos tópicos de estudio se dará en una sumatoria de análisis e interpretación de los aspectos principales del lenguaje del dibujo: la línea, el plano, el volumen, el contraste y el claroscuro.

IV. LOGROS DE APRENDIZAJE

- Plantea un formato adecuado a la relación de una forma con el espacio que la contiene, utilizando adecuadamente los principios de ubicación, escala y posición.
- Representa los volúmenes aplicando el uso de estructuras geométricas básicas en su construcción.
- Utiliza la línea, valoración de planos y el claroscuro en la forma y espacio como recursos para lograr una imagen estructurada y unitaria.
- Usa apropiadamente los recursos de la observación en la interpretación libre o temática.

V. CONTENIDO

1. FORMA Y ESPACIO

- a. Conceptual: representación de la forma mediante el uso adecuado de la línea, valoración de planos, perspectiva espacial, escala, proporción, posición. Relación forma-espacio por contraste de valores en la escala de grises. De otro lado la interpretación (como expresión personal) se trabaja en función a los conceptos de composición y temáticos, con la finalidad de entender el lenguaje como una herramienta de representación y expresión.

- b. Procedimental: dibujos ejecutados en carboncillo, tinta china, témpera, látex, lápices, bistro, etc. Aplicados sobre papel.
- c. Actitudinal: Concentración en la observación, la experimentación plástica y la constancia.

VI. METODOLOGÍA

El curso se desarrolla sobre la base de estudios del natural. Los conceptos, conocimientos y procesos procedimentales son apoyados con material visual y referencias bibliográficas. La clase es presencial. La asesoría durante clases es personalizada.

Materiales y/o equipos de seguridad para el desarrollo del curso

Seguridad en el desarrollo de las actividades académicas

EL REGLAMENTO DE MATRÍCULA DE LOS ALUMNOS ORDINARIOS DE LA PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ, en su TÍTULO VI "CONDICIONES DE MATRÍCULA", Artículo 21  -A señala lo siguiente: "Asimismo, el alumno, al matricularse, deberá considerar que no se autorizará su participación en viajes, excursiones, trabajos de campo, uso o manipulación de objetos peligrosos, actividades deportivas u otras actividades que impliquen un riesgo excepcional a juicio del Decano de la unidad académica, aunque sean parte de alguno de los cursos en que se encuentre matriculado, si no se encuentra afiliado al Seguro contra Accidentes Personales recomendado por la Universidad o no acredita contar con algún otro seguro que cubra cuando menos las mismas contingencias".

La Facultad de Arte ha determinado que se aplicará lo señalado en el artículo 21 -A, antes mencionado, por lo que el alumno deberá considerar antes de matricularse en un curso, la obligatoriedad de tener un Seguro contra Accidentes Personales, vigente durante todo el ciclo. NO SE EXONERARÁ DE ESTE REQUISITO A NINGÚN ALUMNO.

VII.

SISTEMA DE EVALUACIÓN

- Evaluación parcial (Ev1): 30%
- Evaluaciones continuas (Ep1): 30%
- Examen final (Ex1): 40%
- Fórmula: $(3Ep1 + 3Ev1 + 4Ex1) / 10$

Criterios de evaluación:

1. Composición/ubicación de la figura en el espacio
2. Estructura/arquitectura de la forma
3. Modelado de la forma y el espacio (la atmósfera) con valores tonales
4. Proceso técnico-metodológico y aporte personal

ASISTENCIA OBLIGATORIA

El Artículo 38.  del Reglamento de la Facultad de Arte establece que: "La asistencia de los alumnos a las clases es obligatoria. Aquellos alumnos cuyas inasistencias a los cursos excedan el treinta por ciento (30%) de las clases programadas no podrán rendir la evaluación final y la desaprobarán con la nota cero".

Para lo cual, la Facultad solicita a los profesores y/o Jefes de práctica el envío de la relación de alumnos que han excedido este porcentaje y que no tendrían derecho a rendir el EXAMEN FINAL del respectivo curso.

VIII. BIBLIOGRAFÍA

- Canales Peña, Jenny
2002 "Gramática de la imagen bidimensional". Lima: Universidad de Lima. Fondo de Desarrollo Editorial.

Ette, Howard
1990 "Perspective for painters". New York: Watson-Guption Publications.

Gómez Molina, Juan José
1999 "Las lecciones del dibujo". Madrid: Cátedra.

Pignati, Terisio
1981 "El dibujo: de Altamira a Picasso". Madrid: Cátedra

IX. ACTUALIZACIÓN

San Miguel, 4 de agosto 2015
mch

CRONOGRAMA

	Conceptos	Tema	Técnica/ Nº de trabajos
Semana 1	Forma y espacio (línea un día y dos días de clarooscuro)	Bodegón de formas geométricas o similares.	Dibujos sobre papel en carbón.
Semana 2	Análisis de la estructura geométrica de los estudios anteriores.	Bodegón de interpretación geométrica.	Dibujos sobre papel en carbón.
Semana 3	Forma y espacio (línea un día y dos días de clarooscuro)	Bodegón vegetal.	Dibujos sobre papel (pincel y tinta china o nogalina).
Semana 4	Análisis de la estructura y abstracción orgánica de los estudios anteriores.	Bodegón de interpretación orgánica.	Dibujos sobre papel (pincel y tinta china o nogalina).
Semana 5	Forma y espacio (línea un día y dos días de clarooscuro)	Figura Humana y objetos	Dibujos sobre cartulina en carbón y tinta.
Semana 6	Análisis de la estructura y abstracción cubista de los estudios anteriores.	Figura Humana y objetos	Dibujos sobre cartulina en carbón y tinta.
Semana 7	Forma y espacio (línea un día y dos días de clarooscuro)	Figura Humana en movimiento	Dibujos sobre folcote en plumilla y tinta.
Semana 8 (Feriado: 8 y 9 oct. D.S. Nº 008-2015-RT)	Análisis de la estructura y abstracción futurista de los estudios anteriores.	Figura Humana en movimiento	Dibujos sobre folcote en plumilla y tinta.
Semana 9	Forma y espacio (línea un día y dos días de clarooscuro)	Cabeza y entorno	1 trabajo Plumilla/folcote
Semana 10	Análisis dadaísta en collage	Cabeza y entorno	collage
Semana 11	Figura humana interior / exterior	2 Figuras humanas y objetos	Témpera color sobre cartulina
Semana 12	Análisis expresionista (alto contraste)	2 Figuras humanas y objetos	Témpera color sobre cartulina
Semana 13	Paisaje en clarooscuro	Exterior	Dibujos técnica libre
Semana 14	Análisis libre	Análisis libre	Dibujos técnica libre

Anexo 4: Sílabus del curso Estudios de Representación 3



ESTUDIOS DE REPRESENTACIÓN 3

I. INFORMACIÓN DE LA ASIGNATURA

Clave:	ART193	Semestre:	2015- 2
Tipo de Asignatura:	Formación Artística: Pintura-Escultura- Grabado-D. Gráfico	ProfesorES:	0401: Luis García Zapatero, Ignacio Macha J.P. Gregorio Sifuentes. 0402: Christine Rottenbacher, Jaime Romero, Alonzo Costa, Pablo Cruz, Antonio Ramos 0403: Susana Venegas, Brian Silva, Enrique La Cruz, , Moisés Quintana, Cristine Rottenbacher
Créditos:	Cinco (5)	Requisitos:	ART192
Horas de teoría:	No tiene		
Horas de taller:	Quince (15)		

II. RELACIÓN CON EL PERFIL

Este curso aporta a la formación disciplinar del artista y del diseñador, como creador de obra plástica, gráfica y aplicada.

III. SUMILLA

En el curso se hace hincapié en la relación entre el dibujo y la pintura con el objetivo de estudiar el color como experiencia sensorial observada. Se estudiará los procesos pictóricos de representación figurativa y abstracta mediante modelos de estudio del natural: Un proceso que permite el abordaje conceptual en la creación de las imágenes para aprender el valor funcional y semántico del color como principio modelador de la forma y del espacio. De este modo, se estudiará el fenómeno de relatividad de color a través de la observación y el análisis aplicado en la técnica de la pintura al óleo. El óleo es la técnica más idónea para la materialización de los conceptos referidos a un sistema de representación mediante el color.

III. LOGROS DE APRENDIZAJE

- Utiliza para la representación de modelos del natural un proceso metódico de análisis compositivo, definición de claroscuro, síntesis cromática y ejecución pictórica como auto-aprendizaje de la relatividad del color.
- Percibe y define una paleta amplia de colores, con sus variantes de matiz, luminosidad, saturación y temperatura en la representación de la forma y espacio.
- La interpretación del color en base a un proceso de observación y representación será un recurso a aplicar en los trabajos de composición.

IV. CONTENIDO

1. COLOR RELATIVO

a. Conceptual:

Uso del color en sus variaciones de Matiz, Valor y Saturación para establecer relaciones de claroscuro y temperatura (frío, neutro y cálido) en la representación pictórica de los modelos del natural.

b. Procedimental:

Pintura al óleo: materiales, herramientas y técnica de ejecución.
- Propuesta compositiva, estudio de claroscuro del modelo natural.
- Síntesis de color
- Desarrollo de la pintura sobre tablero de madera.

2. ABSTRACCIÓN

a. Conceptual:

Creación de imágenes enfatizando los aspectos formales, estructurales y cromáticos otorgándoles nuevos significados semánticos.

b. Procedimental:

Pintura al óleo: materiales, herramientas y técnica de ejecución.
Dibujo de claroscuro
Ejecución de la pintura sobre tablero de madera.

c. Actitudinal: En este nivel, el alumno comprende que la elaboración de la imagen artística abarca un proceso integral, metodológico, técnico y conceptual.

V. METODOLOGÍA

El curso se desarrolla en base a estudios del natural, los conceptos, conocimientos y procesos procedimentales son apoyados con material visual y referencias bibliográficas. La asesoría durante clases es personalizada, estimulando en el alumno la percepción visual.

Materiales y/o equipos de seguridad para el desarrollo del curso

Seguridad en el desarrollo de las actividades académicas

EL REGLAMENTO DE MATRÍCULA DE LOS ALUMNOS ORDINARIOS DE LA PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ, en su TÍTULO VI "CONDICIONES DE MATRÍCULA", Artículo 21° -A señala lo siguiente: "Asimismo, el alumno, al matricularse, deberá considerar que **no se autorizará** su participación en viajes, excursiones, trabajos de campo, uso o manipulación de objetos peligrosos, actividades deportivas u otras actividades que impliquen un riesgo excepcional a juicio del Decano de la unidad académica, aunque sean parte de alguno de los cursos en que se encuentre matriculado, si no se encuentra afiliado al Seguro contra Accidentes Personales recomendado por la Universidad o no acredita contar con algún otro seguro que cubra cuando menos las mismas contingencias".

La Facultad de Arte ha determinado que se aplicará lo señalado en el artículo 21°-A, antes mencionado, por lo que el alumno deberá considerar antes de matricularse en un curso, la obligatoriedad de tener un Seguro contra Accidentes Personales, vigente durante todo el ciclo. **NO SE EXONERARÁ DE ESTE REQUISITO A NINGÚN ALUMNO.**

VI. SISTEMA DE EVALUACIÓN

- Evaluación parcial 1 (Ev1): 20%
- Evaluación parcial 2 (Ev2): 20%
- Evaluación permanente (Ep1) 20%
- Examen (Ex1): 40%

- **Fórmula: $(2Ev1 + 2Ev2 + 2Ep1 + 4Ex1) / 10$**

ASISTENCIA OBLIGATORIA

El Artículo 38.º del Reglamento de la Facultad de Arte establece que: "La asistencia de los alumnos a las clases es obligatoria. Aquellos alumnos cuyas inasistencias a los cursos excedan el treinta por ciento (30%) de las clases programadas no podrán rendir la evaluación final y la desaprobarán con la nota cero".

VII. BIBLIOGRAFÍA

Becks-Malorny, Ulrike
1995 "Paul Cézanne 1839 – 1906: precursor de la modernidad". Köln: Taschen.

Sagner-Düchting, Karin
1999 "Claude Monet: 1840-1926 : una fiesta para la vista". Köln: Taschen.

Wildenstein, Daniel

VIII. ACTUALIZACIÓN

San Miguel, 24 de julio 2015
mch

CRONOGRAMA

Fecha	Conceptos	Tema	Proce	Técnica/Formato
Sem. 1	Modelado de la forma y del espacio a través del claroscuro del color.	Estudio Blanco/Gris (Flor)	Composición (análisis de forma y espacio). Dibujo en claroscuro y pintura al óleo.	Dibujo y óleo. Dimensión aprox. 45 X 55 cms.
Sem. 2	Modelado de la forma y del espacio a través del claroscuro del color.	Estudio Gris/amarillo (Zapallo).	Composición (análisis de forma y espacio). Dibujo en claroscuro	Dibujo y Óleo. Dibujo acorde al tamaño del modelo.
Sem. 3	Modelado de la forma y del espacio a través del claroscuro del color.	Estudio Gris/amarillo (Zapallo).	Culminación del estudio al óleo.	Dibujo y óleo/tabla Dimensión
Sem. 4	Abstracción	Abstracción (estudio del zapallo).	Composición (análisis de forma y espacio). Dibujo en claroscuro y pintura al óleo	Dibujo y óleo.
Sem. 5	Abstracción	Abstracción (estudio del zapallo)	Culminación de la composición al óleo.	Óleo/tabla Dimensión aprox. 65 X 55 cms.
Sem. 6	Modelado de la forma y del espacio a través del claroscuro del color.	Estudio Gris/rojo (Pimientos)	Composición (análisis de forma y espacio). Dibujo en claroscuro y pintura al óleo	Dibujo y óleo/tabla
Sem. 7	Modelado de la forma y del espacio a través del claroscuro del color.	Estudio Gris/rojo (Pimientos)	Culminación del estudio al óleo	Dimensión: aprox. 45 X 55 cms

Fecha	Conceptos	Tema	Proce	Técnica/Formato
Sem. 8 (Feriado : 8 y 9 oct. D.S. N°008-	Modelado de la forma y del espacio a través del claroscuro del color.	Estudio color sobre color. Figura humana medio cuerpo.	Composición (análisis de forma y espacio). Dibujo en claroscuro, síntesis de color y pintura al óleo.	Dibujo y óleo. Dibujo acorde al tamaño del modelo
Sem. 9	Modelado de la forma y del espacio a través del claroscuro del color.	Estudio color sobre color. Figura humana medio cuerpo natural.	Culminación del estudio al óleo	Óleo sobre tabla. Dimensión aprox. 60 X 70 cms.
Sem. 10	Abstracción	Abstracción figura humana medio cuerpo	Composición (análisis de forma y espacio), Trabajo en claroscuro	Dibujo en carboncillo o tinta china sobre papel o cartulina. Formato aprox. 60 X 70 cms.
Sem. 11	Modelado de la forma y del espacio a través del claroscuro	Estudio: color sobre color/ Bodegón	Id e m	Óleo sobre tabla/ Dibujo acorde del tamaño del modelo.
Sem. 12	Modelado de la forma y del espacio a través del claroscuro	Estudio: color sobre color/ Bodegón	Culminación del trabajo.	Óleo sobre tabla 70 cms x 80 cms. aprox. (máximo 100cm)
Sem. 13	Abstracción	Composición Libre	Composición (análisis de forma y espacio) Dibujo en claroscuro y pintura al óleo.	Dibujo en carboncillo y óleo
Sem. 14	Abstracción	Composición Libre	Culminación del trabajo.	Dimensión aprox 60cm x 80cms.. (máximo 100cm)