



VNiVERSiDAD
DSALAMANCA

**Resistencia Artística Urbana: Pautas subculturales en la comunidad de
artistas de semáforo**

Profesor: Ángel Espina Barrio

Alumno: Rannger Albuquerque



Índice

- 1.Introducción
- 2.Objetivos
- 3.Hipotesis del trabajo
- 4.Método
- 5.Aspectos conceptuales previos
- 6.Etnografía de las intervenciones artísticas
- 7.Conclusiones
8. Bibliografía
- 9.Apéndices

Introducción

Esta investigación de tesis doctoral tiene como tema las intervenciones artísticas en los semáforos, los artistas que están por detrás de ellas, sus relaciones entre sí y con la sociedad.

El fenómeno de las intervenciones artísticas en los semáforos es por un aspecto muy antiguo – debido al hecho de que las intervenciones artísticas en la calle están entre las primeras manifestaciones artísticas en la sociedad moderna – y por otro aspecto son "*art forms*" muy modernos porque hace muy poco tiempo en la historia no existían ni coches, ni semáforos (El primer semáforo manual en 1868, Inglaterra, en el "*Houses of Parliament*" localizadas en la ciudad de Londres. El primer semáforo eléctrico en 1912 en la ciudad de Salt Lake City, Utah, EEUU). Sin embargo no hay registros audiovisuales ni en la literatura sobre intervenciones artísticas antes de la década de 90 en Sudamérica.

Estas intervenciones artísticas hechas en los semáforos son a priori un fenómeno esencialmente sudamericano sin embargo le falta datos concretos para afirmarlo con seguridad. Siendo este uno de los retos de esta investigación.

Hoy día es común encontrar artistas haciendo malabares en los semáforos. Ellos utilizan técnicas de circo como "portes", malabares con diferentes objetos circenses (Pelotas, mazas, aros, sombreros, cigar boxes e objetos o muy comunes llamados "experimentales"), monociclos, jirafas, zancos, incluso escaleras circenses. Pero también hay otros artistas que bailan. Incluso break dance y otros estilos modernos de danza en la calle.

Es una comunidad con artistas jóvenes que en general hacen estas intervenciones como forma de dar soporte a sus viajes turísticos por Sudamérica y Europa.

Objetivos

- Investigar fuentes históricas como periódicos o revistas y artistas que larga experiencia en esta actividad para descubrir, si posible, de donde o quien ha empezado este movimiento.
- Etnografía de la comunidad de artistas de semáforo existente em Recife – Pernambuco.
- Realización de productos audiovisuales – Registros de las rutinas en los semáforos – estas rutinas serán publicadas en un canal de youtube y estarán disponibles para estudio y análisis.
- Crear un "*Networking*" internacional de artistas donde se pueda crear, compartir y discutir estos productos audiovisuales utilizando la red social Facebook.
- Realizar y presentar 1 documental participativo con artistas de semáforo.
- Crear el primer mapa mundial semáforos. Un guía para ser utilizado por artistas viajantes y creado con la ayuda de un *networking* internacional cruzando y validando informaciones con diferentes artistas para cada localización. (Este mapa cuando listo será público y se quedará a disposición de la comunidad.)

El mapa internacional busca localizar los semáforos más utilizados en las ciudades. Estos datos serán utilizados para verificar la hipótesis de que si los artistas eligen los barrios más altos para trabajar o no.

Hipótesis de trabajo

La primera hipótesis del trabajo tiene que ver con la relación demográfica y histórica. La aparente mayor cantidad de artistas argentinos en los semáforos de Ibero América está conectada con algún movimiento de circo que ha empezado, en su país de origen, y consecuentemente sido un marco importante en la historia de las intervenciones artísticas en los semáforos. Esta hipótesis tiene la invención del estilo de arte en Argentina como factor determinante en la desproporcional cantidad de argentinos en los semáforos.

La segunda hipótesis está relacionada con la cuestión geográfica de las intervenciones, y propone que los artistas buscan los barrios más alta clase de la ciudad debido al hecho de que la remuneración es más significativa en estos barrios. Aun que ellos no eligen estos mismos barrios para vivir mientras están en dicha ciudad.

Con el mapa mundial de semáforos se buscará también encontrar verificabilidad de la hipótesis de la elección de los barrios mas altos.

Método

Experimento I

Como experimento de *new media* para esta investigación ha sido propuesto la creación de un **Mapa Mundial de Semáforos** frecuentados por artistas.

Este experimento sería realizado con la ayuda de la comunidad internacional de artistas, comunicándose por medio de la herramienta de red social Facebook (por mensajes), identificando semáforos en videos de redes sociales y también videos de Youtube y comentando sobre semáforos que a ellos les gusta trabajar o semáforos buenos que ellos se acuerdan de ciudades que viven o sitios que han viajado.

Estas direcciones comentadas por los artistas serían, poco a poco, añadidas a un mapa virtual personal de *google maps*, este mapa sería subido a una página pública y estaría disponible a todos los artistas como apoyo a aquellos que viajan y que no conozcan lugares para trabajar en las ciudades.

Procedimiento utilizado:

- Los artistas mandan las direcciones por mensajes de Facebook o emails con informaciones como puntos de referencia y etc.
- La dirección es buscada con la herramienta *Google Maps*
- Dichas direcciones quedan guardadas en un banco de datos.
- Cuando una dirección es comentada por dos artistas diferentes, ella es considerada una dirección "verificada", y es añadida al mapa mundial.
- Cuando la dirección es añadida lleva una observación con el nombre del artista que ha comentado ella primero. Esta referencia ha probado ser una grande impulsor de contribuciones de los artistas.

Experimento II

Utilizando el método participativo los artistas actuarían asumiendo roles adicionales, es decir, la dirección artística del documental y la creación del guión como fruto de la decisión de los propios artistas. La cámara estaría siempre lista para grabar en el proceso de acompañamiento de los artistas y al momento que ellos deciden que algo es relevante para el video se empieza a grabar. También considerando sus opiniones más técnicas de audiovisual como perspectivas y puntos de vista.

Aspectos conceptuales previos

El diccionario de la Real Academia Española define arte como: Manifestación de la actividad humana mediante la cual se expresa una visión personal y desinteresada que interpreta lo real o imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros. *The Oxford Dictionary* la define como “la expresión o la aplicación de la creatividad, habilidad, y la imaginación humana por lo general en una forma visual, como la pintura o la escultura, la producción de obras para ser apreciadas principalmente por su belleza o poder emocional”. En la edad media, las artes liberales enseñadas en las universidades se opondrían a las artes mecánicas – las operaciones abstractas e las operaciones vulgares de las manos –, la pintura, por ejemplo, era parte de las operaciones de las manos (Lacoste, 1985). Solamente en el siglo XVIII se crea una distinción precisa entre artista y artesano, y las bellas artes pasan a ser autónomas (Batteux, 1746). La palabra artista designa a principio un hombre con habilidad en una arte mecánica difícil (relojero, por ejemplo); después, “aquel que trabaja en una arte donde el genio y la mano deben trabajar juntas”. Las bellas artes son hijas del genio; tienen naturaleza como modelo, gusto como maestro, y placer como objetivo” (Dictionnaire des beaux-arts de la Combe, 1752).

La filosofía de las artes empieza por Platón (Lacoste, 1985), e ya con una gran crítica: en el según libro de la República, Sócrates avisa que no debemos considerar la poesía como algo capaz de alcanzar la verdad y quien la observa debe cuidar para no caer en su seducción. Porque el poeta no tiene sitio en nuestra idea de Dios. Cuando discute la idea del estado perfecto, dice que el filósofo debería ser el líder del gobierno, pero no permitiría los poetas en este nuevo estado, por los efectos del arte en la mente humana. En el libro X de la República, se cuenta la metáfora de las 3 camas: una existe como una idea creada por Dios – el ideal platónico – una es hecha por el carpintero haciendo una imitación de la idea de Dios, una es hecha por el artista – dibujo/pintura – como una imitación de la cama del carpintero. Entonces la cama dibujada por el artista esta dos veces lejos de la verdad. Por esta razón, los poetas o pintores, pintando o describiendo una cama, no sabiendo la función de construir una, están lejos de educar la humanidad. Porque no tienen el conocimiento y son imitadores que copian imágenes y historias varias veces. Pero no alcanzan la verdad como los “superiores” filósofos lo hacen.

“El hombre cuando imita a La naturaleza (aparte de todo el hombre jamás ha dejado de pintar y hacer obras que se asemejen a naturaleza, desde los orígenes del arte), quiere experimentarse y enseñar su habilidad. El hombre alegrase por haber creado un artificio, siéntese feliz por reencontrarse en su obra e por igualarse, de esta manera, al Creador” (Lacoste, 1981)

Platón, siendo un poeta, y sus diálogos poemas y dramas, tenía aun así una hostilidad con la clase

artística sobre todo los poetas dramáticos. Mismo siendo él “De los filósofos... el más poético” (Sidney 1973).

“A pesar de eso, se repite la célebre frase de Platón: “¡Más felices serían los Estados si gobernasen los filósofos o si los que gobernasen fuesen filósofos!” Pero consultad los historiadores y veréis que no hubo nunca príncipes tan funestos a los Estados como los que se dedicaron al estudio de la filosofía o las bellas artes. ¿No bastará para demostrarlo el ejemplo de los dos Catones? El uno turba la tranquilidad de la república con sus delaciones inútiles; el otro queriendo defender con tanta prudencia la libertad del pueblo romano la destruyó por completo. Añadid a esto los Brutos, Casios, Gracos y el mismo Cicerón que hizo tanto daño a la república romana como Demóstenes a la de Atenas”
(Erasmus, 1511).

La biblia, en el antiguo testamento, dice: “Dios ha hecho todo bello en su tiempo (Eclesiastés 3:11). En los diálogos, Platón también discute la existencia del bello. No en la forma como Rainer lo considera, en las Elegías de Duino: “Lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar” (Rilke, 1923) y si el bello como virtud o en forma de amor, en el ser humano, y la belleza de los cuerpos (El Banquete). También discute el bello como cosa y característica “tangible” que cualquier objeto o persona pueda tenerla. Con el ejemplo de una olla, un objeto, que si fuera bien hecha, seria bonita. Tendría belleza. Sería algo bello. En el mismo dialogo discute la posibilidad de que el valor de una cosa

pueda atribuir belleza a ella: Una olla de oro podría ser o no más bonita por su valor. Y al final de la reflexión, dice “el bello es lo difícil” (Hippias Mayor). El concepto de belleza como difícil también vuelve a vivir en la obra *Cándido*, de Voltaire, donde se comenta que la música moderna no es nada más que el arte de ejecutar cosas difíciles. Y las cosas cuando no son nada más que cosas difíciles, acaban sin agradar (Voltaire, 1759).

El bello como una combinación de líneas y colores que provocan emoción estética (Bell, 2005) en este caso, siendo algo opuesto al que no es bello. Al siniestro. Y lo siniestro constituye condición y límite de lo bello. En tanto que condición, no puede darse efecto estético sin que lo siniestro esté, de alguna manera, presente en la obra. En tanto que límite, la revelación de lo siniestro destruye el efecto estético. En consecuencia, lo siniestro es condición y es límite (Trías, 2006). Lo siniestro es aquello que, debiendo permanecer oculto, se revela (Schelling, 1800). En *el elogio de la locura*, Erasmo de Róterdam comenta: “De qué servirá la belleza, el don más maravilloso que los inmortales hayan podido conceder a los hombres, si el que la posee se desprecia a sí mismo? ¿Cuáles son los goces de la juventud, si se halla emponzoñada por el negro veneno de la melancolía? Se realizarían, en fin, ninguna acción pública ni privada que se pudiera hacer de propia iniciativa. Porque la iniciativa no es solamente el gran principio de las artes sino de todas las acciones de la vida.” (Erasmo, 1511).

Según el filósofo alemán Walter Benjamin en su ensayo “Las obras de arte en la era de la reproducción mecánica” (1936), las primeras obras de arte originaran a servicio de rituales. Primero rituales mágicos y después de tipo religioso. Concluye que es significativo que la existencia de una obra de arte no puede ser jamás separada de su “aura” y de sus funciones en rituales. Como en una pintura rupestre, en la edad de la piedra, donde un hombre hace un dibujo y enseña a otros hombres, pero el dibujo fue hecho para lo divino. El único valor de una obra de arte auténtica es su base en rituales, su lugar y su valor original de uso. Este aspecto ritual es distante pero aun reconocible como ritual secular mismo que de la manera más profana de culto a la belleza. El culto secular al bello, desarrollado durante la renacimiento y prevaleciendo por 3 siglos, claramente muestra que bases rituales están en declino.

El análisis del arte en la era de la reproducción mecánica debe llevarnos al importante punto: por la primera vez en la historia del mundo, la reproducción mecánica ha emancipado el arte de su dependencia parasítica del ritual. Más allá la obra de arte reproducida se torna la obra de arte diseñada para reproducibilidad. Como la fotografía con el negativo que puede hacer varias impresiones (y buscar una impresión original no tiene sentido). Ahí los criterios de autenticidad pararon de ser aplicables a la producción artística y cambió dramáticamente la existencia del arte, que ya no es basada en rituales, pero en políticas de distribución. El aspecto y valor de ritual y culto de una obra de arte ahora parecen en el sentido de que el arte debe permanecer oculto. Algunas estatuas de Dios son accesibles solamente por curas de alta jerarquía, y algunas madonas permanecen cubiertas casi el año entero. (Benjamin, 1936).

El aura del arte también es citado por Adorno y Horkheimer en el libro la dialéctica del iluminismo, donde se comenta que la razón y la religión no permiten el principio de la magia. Y la magia en su forma más distante e indiferente, como arte, permanece reprobable. Los que la practican se tornan vagabundos, nómades contemporáneos, que no encuentran residencia entre los asentados. Para muchos la naturaleza no se permite influenciar por gustos sino debe de ser conquistada por el trabajo. El arte tiene en común con la magia el postulado de que hay una esfera especial en la existencia aparte del mundo de las cosas y la existencia profana. Dentro de esta esfera las cosas especiales prevalecen.

De la misma forma que un brujo empieza su ceremonia marcando el terreno y el límite donde las fuerzas sagradas deben actuar, cada obra de arte está separada de toda la realidad por su circunferencia. La renuncia de los factores externos con los cuales el arte se separa de la magia solamente une las dos aun más. El arte y la forma como es manipulada o disfrutada tiene consonancia con los rituales sagrados y la magia.

Está en la naturaleza de la obra de arte, de la ilusión estética, ser lo que se experimentaba en la magia de los primitivos: La obra de arte está siempre representando la duplicación en la cual una cosa aparece como algo espiritual, una manifestación de mana. Esto constituye su

aura. Como una expresión de totalidad, el arte reclama autoridad al absoluto. Este aspecto ha hecho muchos filósofos consideraren arte en un ranking más alto que el conocimiento conceptual. (Horkheimer, 2006)

Una obra de arte es esencialmente una apariencia. La “forma” in el sentido más amplio. Susanne Langer afirma en su ensayo “principios de la creación en el arte” dice que toda la obra de arte es una obra de percepción de forma, direccionada para algún canal perceptivo humano como los ojos, los oídos, la imaginación, intuición, o alguna combinación de estos juntos. Solamente por la virtud de su forma una obra de arte puede ser importante, porque su forma es lo que la hace un posible símbolo. Entonces el primero objetivo de un artista es hacer o buscar una forma aparente en su trabajo.

Según Langer, en nuestras vidas practicas no estamos muy atentos a las formas perceptuales cuando tenemos algún objeto. La realidad es que solamente cuando una función de un objeto falla, cuando nos sorprende en no alcanzar nuestras expectativas, que observamos con más profundidad a un objeto.

Toda obra de arte tiene una pinta de ser un tipo de ilusión. Se nota claramente en trabajos que simulan formas de objetos reales como pinturas del realismo por ejemplo o obras de teatro que enseñan cosas familiares o transmiten experiencias familiares incluso cuando sabemos que la escena que vemos es solamente creada para contemplación y no es algo real. La naturaleza ficticia de estas imágenes o escenas puede ser tan fuerte que muchos consideran el arte como una salida del mundo, un divertido engaño a sí mismo, un escape de la desagradable realidad. (Langer, 1950)

Para Albert Einstein, la experiencia más bonita que podemos tener es el misterioso. Es la cosa fundamental que está en el pupito de la verdadera arte y la verdadera ciencia. Cualquiera que no la conoce, que no puede más imaginar, esta como un muerto, y sus ojos ciegos. Einstein tiene claro que la experiencia del misterio, mismo en conjunto con el miedo, que ha creado la religión. El conocimiento de la existencia de algo que es

impenetrable, nuestra percepción de las ideas más profundas y la belleza más radiante, con la cual solamente en la forma más primitiva son accesibles a nuestras mentes: es este conocimiento y esta emoción que constituye la religiosidad verdadera. Y en esta línea, concluye el, soy un hombre religioso. “Estoy satisfecho con los misterios de la eternidad de la vida y del conocimiento de la maravillosa estructura de la existencia como también el humilde intento de comprender una pequeña parte de la razón que se manifiesta en la naturaleza. (Albert Einstein, Forum and Century vol. 84)

En la Grecia Antigua, mimesis fue la idea que definía la creación de las obras de arte, en particular, con correspondencia al mundo físico, comprendido como modelo de belleza, verdad, y lo bueno. Plato ha visto en la mimesis la representación de la naturaleza. Él escribió sobre ella en el ION y La Republica (libros II, III, y X)



Figura 1 - El arte imita la naturaleza en el espectáculo "Botanica" de la compañía de Teatro Momix.

“Como estas artes donde su objetivo es la imitación de la naturaleza, por medios de elocuencia y poesía en el discurso, sonidos en la música, tinta y pincel en pintura, tiza en el dibujo, cincel y arcilla en esculturas, buril, piedra, y metal en grabado, arco taladro en grabado en la piedra, son artes tediosas, laboriosas, y difíciles!” - (Diderot, 1765)

Aristóteles también comentó sobre la mimesis y, en su evaluación, consideraba la mimesis como perfección e imitación de la naturaleza. El Arte no era solamente imitación pero el uso de ideas matemáticas y la simetría en la búsqueda al perfecto, al atemporal. La naturaleza es llena de mudanzas y ciclos, pero arte puede buscar lo que es eterno y está directamente conectado con los fenómenos naturales. El poeta, en su opinión, siendo un imitador, como un pintor o cualquier otro tipo de artista, debería imitar uno de los tres objetos: las cosas como ella son, Las cosas como dicen que son o como piensan ser, o las cosas como deberían ser. Y el vehículo de expresión es el lenguaje. La imitación hace parte del instinto de nuestra naturaleza. Después hay el instinto por la armonía y el ritmo El ser humano con sus aptitudes naturales ha transformado sus improvisos en poesía. (Aristotle on Poetics).

Según Benedetto Croce, el término *verisimilitud* como un punto central en el arte tiene muchas veces su uso equivocado. Con proposiciones equivocadas. La intención de aquellos que han empleado y siguen utilizando el concepto es muy razonable. Mas que el concepto puro de la palabra.

Verisimilitud fue utilizada para significar coherencia artística en la representación, es decir, su capacidad de completar y ser eficaz. Si se hace la traducción de “verisimilitud” para “coherente”, encontraremos significados exactos utilizados dentro del campo artístico en discusiones, críticas, ejemplos y etc. Un personaje improbable o un final de una historia que sea también improbable son, en realidad, un personaje mal hecho y un final mal hecho. Es

decir, la probabilidad es una cuestión de reconocimiento y aceptación. Una cuestión de comparación. Hasta las hadas o vampiros pueden tener verisimilitud, es decir, con coherencia artística. La palabra verisimilitud también puede ser traducida para “posible”, porque posible es sinónimo con lo que se puede imaginar o conocer por intuición. En otros tiempos, también se ha cobrado del arte la tarea de la reproducción estética de la realidad histórica del mundo. Esta es un otro significado equivocado utilizado por las teorías sobre la imitación de la naturaleza. (Croce, 1909).

La obra de arte también refleja a nosotros la identidad del las actividades conscientes e inconscientes. Entonces, en consecuencia de la forma de la mente humana, las obras de arte son el resultado de la naturaleza y libertad del inconsciente. Y mismo que el artista haga su obra de forma consciente, en su trabajo figurará una infinidad inconsciente que ningún conocimiento finito será capaz de comprender completamente (Schelling, 1800). Para Friedrich Schelling, entonces, el inconsciente estará siempre presente en las obras conscientes. Así como el siniestro de Eugenio Trias está presente, como condición *sine qua non*, en el mundo del bello (Trías, 2006).

Para Oscar Wilde la mimesis sucedía en la dirección opuesta. Para él la vida imitaba el arte. El arte nunca expresa nada, sino la pura arte, que tiene vida independiente igual que el pensamiento, y se desarrolla en sus propias líneas. No es necesariamente realista en una era de realismo, ni espiritual en una era de fe. No es la creación de su tiempo, sino preserva solamente la historia de su propio progreso.



Figura 2 - Según Wilde, la vida imita el arte y no al revés.

Muy mas allá que el arte imitar la vida, la vida si que imitaba el arte. Y esto era resultado de la característica instintiva de imitación de la vida y también del hecho que la búsqueda consciente (e inconsciente) en la vida es encontrar expresión. Y el arte ofrecía bellas formas con la cual uno podría canalizar esta

energía. Por esto, arte es necesario. Y los verdaderos discípulos de los grandes artistas no son los otros artistas imitadores, e si aquellos que se convierten en sus obras de arte, sean plásticas como en la Grecia antigua, o pintorescas como nos tiempos modernos. La vida es el mejor y único pupilo del arte (Wilde, 1889).

Como un destacado empirista, David Hume nos trae el argumento de que todo nuestro conocimiento viene de la experiencia, pero la experiencia por sí sola no nos ofrece una base indiscutible para el conocimiento – Hume evita, en su discurso, lo que sería una falacia lógica *ad hoc ergo propter hoc* –. Que la causa puede ser comprendida solamente por la conjunción y el enlace de eventos en la mente por experiencias pasadas (Hume, 1739). Su teoría sobre arte es consistente con sus posiciones. Para él no ha autoridad más poderosa que los gustos para la evaluación de una obra de arte. Un parámetro general de gustos, sin embargo, puede derivar del trabajo mental. Y mismo las reglas del arte siendo fundadas solamente en la experiencia y observación de los sentimientos de naturaleza humana, no debemos imaginar que para todas las ocasiones los sentimientos del hombre estarán en conformidad con esto parámetro (Hume, 1757).

En su libro *Art as Experience*, John Dewey considera que las bellas artes o las artes tecnológicas se denotan en un proceso de “hacer” o “crear”. Enmarcar mármol o bronce, poner pigmentos, hacer construcciones, cantar canciones, tocar instrumentos, interpretar roles en escena, hacer movimientos rítmicos en la danza. Para él toda el arte hace algo con material físico, el cuerpo o algo fuera del cuerpo, con o sin el uso de herramientas de intervención, y con el reto de producir algo visible, audible, o tangible. Calidades artísticas pueden pertenecer a actividades sencillas como levantar una piedra, si es hecho con atención suficiente. La “estética”, en su opinión, tiene que ver con una experiencia como apreciativa, perceptiva, y que se disfruta. Que la estética está relacionada con el punto de vista del “consumidor” muy más que del “productor”. El gusto es el punto esencial para la estética de Dewey. El clasifica el artista como un cocinero. Que tiene habilidad manual e intelectual para crear/reproducir una comida, en el otro lado hay el consumidor con su gusto. Como el jardinero que planta y cuida de un árbol, y otra persona que la admira. La perfección, concluye el, en la ejecución de una obra artística no puede ser medida o

definida en términos de ejecución, sino por la observación y disfrute de uno por el producto ejecutado (Dewey, 1934).

“El artista es el creador de las cosas bellas. Revelar arte y ocultar el artista es el objetivo del arte. El crítico es aquel que consigue traducir a otra manera o para otro material sus impresiones de las cosas bellas [. . .] Aquellos que encuentran significados bonitos en las cosas bellas son los cultivados. Para estos existe esperanza. Ellos son los elegidos. Para estos, las cosas bonitas significan solamente la belleza” - (Wilde, 1890)

Para Oscar Wilde, en *El retrato de Dorian Grey*, la belleza es el eje de la vida. La belleza



Figura 3 - Dorian Grey observa la corrupción grabada en su retrato en la película el retrato de Dorian Grey (1945).

salva, y debería sustituir cosas utilitarias. El artista debería tener ideales superiores. Y aquellos que encuentren cosas malas en cosas bellas son corruptos y sin elegancia.

En la República (libro 2 y 3) Platón habla del arte en la educación de los jóvenes, de aquellos que serán los guardianes de las ciudades en el

futuro. Ellos deben recibir una educación que forme adecuadamente sus personalidades. Ya que el alma joven se impresiona con facilidad, será moldada por cualquier material que se presente. Entonces las artes que se presentarán serán para que ellos busquen lo que es gracioso y bueno en su trabajo, para que los jóvenes vivan con salud y las obras os hagan vivir con amistad, armonía y la belleza de la razón. (La República 401c–d).

Para Platón el arte de la poesía e historias dramáticas es esencial para que el joven lo tome como un ejemplo de vida. Como también se puede notar en el dialogo *Protágoras*: “Aquí ellos encuentran muchas descripciones y muchos elogios al hombre bueno en tiempos pasados. Para que ellos se inspiren y los imiten” (*Protágoras*, 326^a)

La obra de arte es el resultado de una forma única de pensar, portarse, y reaccionar de un individuo. Su belleza viene del hecho de que su creador es lo que es, no tiene nada que ver con el hecho de lo que quieren las personas. De hecho en el momento en que un artista busca hacer lo que demanda la gente, el deja de ser un artista. Empieza a ser solamente alguien que entretiene o un simple comerciante. Él no tiene nada que haga de él un artista. Arte es el modo más intenso de individualismo que el mundo conoce. El artista hace cosas bellas, e si él no las hace solamente por su propio placer, no es artista. (Wilde, 1891)

Estética

El diccionario Oxford define estética como “El conjunto de principios en un trabajo de un artista específico o en un movimiento artístico”. Como adjetivo lo describe: “algo sobre belleza o la apreciación de la belleza”; “algo que tiene objetivo de dar placer por la belleza”.

Del griego *aisthētikos*, de *aisthēta* (cosas perceptibles), del *aisthēsthai* (percibir). El sentido “sobre la belleza” fue creado en Alemania en promedio del siglo 18 y adoptado en inglés en el principio del siglo 19, pero su utilización fue controversial hasta más tarde en el mismo siglo.

La estética, creada como una ciencia autónoma del bello en lo cual el objeto de investigación tiene un rol principal en el orden de la teoría, no era conocida en Alemania antes del siglo XVIII. Antes de este tiempo no había cuestionamientos generales de la estética distinta de los de las teorías científicas (Ej.: “La manera correcta de rimar”). Solamente después de la creación del pensamiento filosófico por Leibniz (1646-1714) y Christian Wolff que los pensadores intentaron un sistematizar de forma comprensible el análisis del fenómeno estético (WESSELL, 1972).

“El resumen histórico nos enseña cuantos bravos aventureros han navegado los peligrosos mares de la especulación sobre el arte, como los maravillosos conocimientos de Aristóteles le han dado una pequeña vista de su belleza, como Platón ha lanzado siempre su fruto de oro, como Baumgarten percibió la profundidad de sus aguas, Kant navegó sus costas sin desembarcar. Y Vico puso una bandera italiana en su orilla” (AINSLIE, 1909).

El concepto de estética viene enlazado a palabras que son complementares o ayudan en su



Figura 4 - Representación del feo en "The Ugly Duchess"(1513) por Quentin Matsys.

significado. Porque la actividad estética está conectada con el “gusto”, y por eso encontramos muchas veces frente al concepto del “sentimiento” y los sentimientos que son llamados de estéticos. El significado de sentimiento en este tema es específico, como en una escala, de positivo y negativo. Con el objetivo de aclarar y evaluar el concepto más difícil dentro de la estética: el concepto de la belleza (Croce, 1909)

Para Benedetto Croce, en su libro *Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic*, la belleza era

el valor de la expresión o la expresión en su pura forma. Valores estéticos,

intelectuales, económicos, y éticos son de varias formas denominados in el discurso: Bonito, verdadero, bueno, justo, etc. Estas palabras describen actividades, acciones, investigación científica, producción artística, cuando dichas tienen éxito. El feo, falso, malo, sin utilidad, injusto, inexacto, son formas de describir una actividad mal hecha. Un producto originado de un fallo. En lingüística estas denominaciones están siempre cambiando y adaptándose a los nuevos conceptos y experiencias personales. El bello, por

ejemplo, se dice no solamente de las expresiones que tuvieron éxito, también se dice a la verdad científica, de una acción bien hecha, o una buena acción moral. Entonces hablamos de una belleza intelectual, de una acción bella, de una moral bonita.

Así, el feo es la expresión sin éxito. La paradoja es verdadera, cuando en una obra de arte falla, el bello está presente por unidad, y el feo está presente de formas múltiples. Entonces en el caso de las obras de arte que no sean ni tan buenas ni malas, se habla de calidades, es decir, de las partes que existen que son bellas. En las obras de arte “perfectas”, no se habla de partes bonitas o feas. Es imposible enumerar las calidades o analizar las partes que tienen belleza. En estas obras existe completa fusión: Ellas son una única gran calidad. La vida está presente dentro de este organismo por completo. Y no apenas en algunas partes.

Las calidades de las obras de arte que fallan pueden ser muchas y de muchos niveles de profundidad diferentes. Pero el bello no tiene niveles. No se puede tener algo más bello que otra cosa bella. Lo que es bello es bello, es perfecto. No puede ser más perfecto (aquí Croce trae un poco del concepto de lo que es el bello de Platón, Hippias Mayor).

El feo posee varios niveles. Desde el poco feo (casi bonito) hasta el extremadamente feo. Pero si el feo es completamente feo, es decir, sin ningún elemento de belleza, por esta razón dejaría de ser feo. El desvalor se convertiría en sin valor. La existencia activa se convertiría en existencia pasiva. Y no habría la contradicción que es la razón de su existencia. (Croce, 1909)

Jamás el hombre ha considerado suficiente, por mucho tiempo, crear o percibir la belleza de las cosas, sin intentar también comprender que estaba haciendo. A veces con la intención distante de primorear su actividad, pero otras veces con el impulso de la teoría. Y la investigación del hombre sobre este tema es básicamente descubrir que es la belleza.

Descubrir cuál es la calidad común o relación con nosotros que existe en todas las cosas que llamamos de bellas.

Carrit determina algunas ideas equivocadas sobre la estética:

- Que la estética es substituta de la belleza
- Que es substituta del gusto
- Que intenta racionalizar el irracional
- Que es algo inexacto

Según Edgar Carritt, en la filosofía de la estética es un absurdo empezar con una definición de belleza. Porque la búsqueda por ella es el centro del trabajo. El proceso de reflexión sobre la estética es, el valioso resultado.

La estética tiene por su objetivo el mundo amplio del bello, y puede ser definido adecuadamente como la filosofía del arte o de las bellas artes. Para algunos las definiciones parecen arbitrarias, como excluir el bello en la naturaleza, pero no será arbitrario si nos acordarnos que el bello de una obra de arte es algo más allá que la belleza de la naturaleza, porque el arte es un producto de la mente. Más allá, de acuerdo con algunas escuelas de filosofía moderna, la mente es vista como el verdadero ser humano, tiene que ser admitido que la belleza no es solamente bella porque comparte la naturaleza de la mente de un artista, sino que la belleza es el fruto de la mente humana.

Visto de esta forma, la belleza de la naturaleza es solamente un reflejo de la belleza de la mente humana, solamente una belleza imperfecta, porque refleja nuestra propia imperfección como artistas o espectadores. Y nunca va a entrar en la mente de ningún pensador desarrollar belleza en objetos naturales para convertirlos en ciencia o algún sistema. Porque el campo de la belleza natural es muy inestable, muy fluctuante para esta tarea. Pero claro se sabe que el arte es suficientemente importante como para ser objeto del tratamiento científico. Arte es el ornamento de la vida y el charme de los elegantes pero cuando frente a las necesidades humanas físicas o psicológicas parece ser solamente un superfluo o lujo, es decir, algo prejudicial a la vida practica real en la sociedad.

El arte, como la ciencia, esta emancipada de todo lo que es positivo o negativo, todo lo que es humanamente y socialmente convencional. El arte es completamente independiente del deseo arbitrario del hombre. El hombre puede atacar el artista pero jamás puede atingir el

arte, que no pertenece solamente al mundo intelectual y abstracto. Pero el artista tiene que evitar la corrupción de su tiempo, el tiene que abandonar el real. Dejar el real para la comprensión. Y dar la luz al ideal por la unión del posible y de lo necesario. Dejemos los artistas crearen ilusiones y jugar con la imaginación (Schiller, 2006)

Según la enciclopedia británica la estética lida solamente con una única parte de la actividad humana: La contemplación. La contemplación considerada como una manera de observar objetos , señales y sonidos, motivados por el placer del acto. El termino objeto en este caso significa cualquier cosa percibida por los sentidos humanos como por ejemplo una flor o un paisaje, una performance de circo, etc. La contemplación puede ser inmediata, es decir, durante el ocurrido, o puede ser por medio de lectura o exposición fotográfica. Cuando nos interesamos por un objeto presentado solamente para la contemplación, todo nuestro estado mental puede ser descrito como un estado mental estético y nuestra actitud una actitud estética.

La enciclopedia de filosofía de Stanford comenta sobre evaluación estética que la belleza es una parte importante en nuestras vidas pero el feo también lo es. No es sorpresa que los filósofos de la antigüedad siempre estuvieron interesados en estas experiencias humanas de evaluación de la belleza y el feo. Ellos por reflexión o observacion han intentado comprender la naturaleza de estas experiencias y su legitimidad. En el siglo XX hemos tenido muchos pensadores que han producido sobre este tema particularmente la evaluación de belleza en la obra de Immanuel Kant. La noción de juzgamiento del gusto es central para la obra de Kant y también para muchos trabajando en la línea de estética tradicional.

Una característica esencial en la evaluación de gustos es la subjetividad. Esto significa que la evaluación es basada en el nivel de satisfacción estética creado en cada espectador al mirar una obra. Esto es variable según la experiencia de vida y cultura de cada ser humano sin embargo los humanos en general comparten rasgos generales en su forma de ver el mundo en determinadas circunstancia y aspectos.

Kant hace varios puntos en su obra sobre placer y belleza. El comenta que el placer en la belleza no es gratificación sensitiva, como el placer de la sensación, o el placer de comer y beber. Diferente de estos otros placeres, el placer de la belleza es ocasionado por la representación de la cosa y es un placer desinteresado. Es decir, el placer de la belleza no tiene nada que ver con deseo. Entonces el placer de la belleza, según Kant, es un placer desconectado con todo aquello que puede ser "útil para mi" o "de acuerdo con mi moral o costumbre" en algún sentido. Es un placer puro.



Figura 5 - Pintura "Convergence" (1952) por Jackson Pollock. Un buen ejemplo de La belleza sin utilidad practica ni significado.

La experiencia estética puede ser diferenciada de otros tipos de experiencia por muchas características. Se puede definirla como un disfrute y un cultivo de sentimientos. La apreciación de la belleza puede crear un sentimiento de placer. En la experiencia estética nuestras capacidades de sentimiento alcanzan su desarrollo más completo, sin embargo esta misma experiencia tiene una característica de tranquilidad y moderación de sentimientos. Mismo que nosotros estamos contemplando una obra de tragedia, todo sigue tranquilo frente a la realidad. Es decir, la experiencia estética es puro placer mismo en momentos desagradables, como por ejemplo un sonido fuera de la armonía en una orquesta o cuando

un héroe muere en una película u obra de teatro, aun así en el fondo nuestra sensación es de placer. Placer por contemplar el arte. Libre de las condiciones físicas de estar viviendo, por ejemplo, aquel momento en realidad.

Mientras la sensación de la experiencia estética parece pertenecer a aspectos subjetivos de nuestras vidas, en un canto secreto de nuestras almas, en realidad esta acción está claramente presente entre nuestros sentidos y dentro del universo de objetos y deseos tangibles de nuestro mundo.

Hay también una característica interesante de la experiencia estética: es muy común que en términos de arte y aspectos subjetivos de la misma muchas personas tengan opiniones diferentes sobre ella debido sus propias experiencias de vida y gustos. Sin embargo hay muchas facetas de la apreciación estética que sin duda busca o tiene tendencia para el consenso. Y como también es tratado en este trabajo el criticismo del arte en general también debemos mencionar el “*aesthetic judgment*”, que frente a la evaluación lógica y ética, tiene el crédito de no ser cierto ni objetivo. Por ejemplo la frase “este árbol produce mangos” puede tener una base científica muy fuerte para discusión, estudios y aceptación más que la frase “este árbol es bonito” y esta diferencia es la razón por la cual se aplica la palabra “gustos” en la experiencia estética por la razón que el término “gusto” (en la comida), siempre fue el aspecto más subjetivo existente en las sociedades.

La evaluación o discusión científica sobre la estética siempre ha sido una tarea difícil debido su carácter subjetivo frente al método científico de evaluación empírica y verificación de hipótesis. Muchos filósofos y pensadores han intentado al largo de la historia crear formulas o procesos objetivos para definir o cualificar la experiencia estética. Los tratados germánicos sobre estética fueron ampliamente existentes bajo la luz y influencia de idealismo filosófico donde cuadra la belleza, que es considerada como una manifestación especial y su sitio en la experiencia humana clasificada con relaciones lógicas y conceptos como el bueno y la verdad. Este intento de alcanzar un consenso de belleza siempre ha tenido una gran falta de imparcialidad. La estética es una ciencia normativa, preocupada con la naturaleza y especies del deseable y del bello. El hecho de

que es una “ciencia normativa” no quiere decir que es práctica en términos de ofrecer reglas prácticas para su ejecución, evaluación y apoyo a la producción artística. (Encyclopedia Gutemberg vol 1, 1995)

La belleza, un tema específico ya abordado en este trabajo, está totalmente conectada con la idea de la estética. Pero la belleza no es una calidad física como profundidad y colores, que son observables y mensurables. Entonces belleza como ya hemos dicho en otro momento, puede ser atribuida a cualquier objeto concreto – una pelota o una olla. En nuestras rutinas hacemos evaluaciones estéticas de todos los tipos de cosas concretas o no. Pero aun que la belleza puede ser atribuida a cualquier objeto físico, está fuera de la orden de cosas consideradas físicas.

El bello es algo tan amplio que puede ser definido de varias formas. Hay bellezas sensuales, bellezas de forma, bellezas de significado o expresiones. Y estos aspectos no pueden ser reducidos a una fórmula o algo más práctico. Hace falta osadía para abordar el tema de la belleza como factor de expresión. Y unificar las diferentes facetas de la belleza puede ser posible solamente aplicando otro término muy amplio y poco descriptivo: la perfección.

Cultura

El *Oxford Dictionary* define cultura como: Las artes y otras manifestaciones del intelecto humano consideradas colectivamente; ideas, costumbres, y comportamiento social de una persona específica o sociedad. O como Clyde Kluckhohn define: Cultura es un “diseño de vida” (Linton, 1945).

De modo general, cultura determina como miembros de una sociedad piensan y sienten: eso define sus acciones y su abordaje en la vida. En una sociedad, los miembros no perciben su propia cultura. Ella es parte de ellos y así no se percibe su existencia como un elemento activo. Ella define formas aceptables de portarse en una particular sociedad, y esas formas son diferentes en cada grupo social. Cada cultura tiene un número grande de reglas que direccionan las conductas en situaciones específicas. Esas reglas se llaman “normas”. Una norma es un guía específico de acciones que define comportamiento aceptable y apropiado en una situación social.

Hay también los valores, que mientras las normas dan directivas específicas, los valores son creencias de que algo es bueno o deseable. Define lo que es importante, valido y que merece la pena. E igual que las normas, los valores también cambian y pueden ser muy diferentes en distintos grupos sociales. (Haralambos, 2000)

Según Ralph Linton, cada sociedad tiene su propio estilo de vida, se llama “cultura”. Y el concepto de cultura es una de las más importantes herramientas de un investigador en antropología. Una etiqueta tan conveniente para describir la colección y organización de hábitos, ideas, y actitudes compartida por los miembros de una dicha sociedad, que es imposible discutir dichos aspectos sin utilizar esta palabra (Linton, 1945).

Uno concepto que está siendo muy empleado en el pensamiento social contemporáneo es el de la cultura. Antropólogos y sociólogos están en un acuerdo general que cultura es adquirida o creada por el hombre como miembro de la sociedad y que es comunicable ampliamente por lenguaje.

Hay desacuerdos acerca de la definición y el rol de la cultura. Algunos antropólogos dicen que la cultura consiste de capacidades adquiridas, hábitos y costumbres y que cultura es una calidad o atributo de comportamiento social humano y que no tiene existencia por si sola. Desde una perspectiva filosófica, esta postura puede ser considerada realista porque cultura es considerada como un atributo real de individuos y sociedades que existen de forma independiente del observador.

Otros antropólogos tienen una tendencia a definir cultura en términos de “inteligencia comunicable”, “comprensión convencional” o “ideas comunicadas”. Lo que esta presupuesto de forma implícita en estas definiciones es que cultura es de cierta forma un conocimiento comunicado. Filosóficamente, este abordaje puede ser descrito como idealismo epistemológico, porque los que mantienen esta definición dicen que cultura se define principalmente por ideas.

Cultura también se define objetivamente y impersonalmente como una herencia social, como la suma de las conquistas históricas o productos de la vida humana social que es transmitida en forma de la tradición de una generación para otra. Se dice que el hombre nasce en un entorno acumulativo, artificial con lo cual tendrá que adaptarse aparte del entorno natural que el comparte con los animales.

La herencia social es pensada diferentemente por realistas e idealistas. Para el primero la cultura es el conjunto material y no material de costumbres e ideales. Los idealistas como Kroeber, implícitamente siguiendo la tradición platónica, dicen que la herencia social es una secuencia “superorganica” de ideas (Bidney, 1944). David Bidney utiliza aquí la expresión de Herbert Spencer “Superorganico”, publicada en su libro *The study of sociology* (1873), para definir estas físicas específicas.

Para Thomas Kuhn, la cultura es algo que tiene fuerte influencia en el abordaje, percepción y reacción a las cosas. E individuos que pertenecen al mismo grupo y comparten educación,

lenguaje, experiencias, y cultura, dan una buena razón para creer que sus sensaciones son las mismas.

La cultura siendo un resultado de dichos aspectos humanos en la sociedad, también significa que cambiar la forma con la cual las personas comprenden, perciben o se relacionan con el mundo es también cambiar la cultura de una gente.

Según el autor Edward B. Tylor, en su libro *Primitive Culture* (1920), dice que cultura, dado su amplio etnográfico sentido es un complejo conjunto que incluye conocimiento, creencia, arte, moral, leyes, costumbres y cualquier otra capacidad y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de una sociedad. Y la condición de la cultura entre las varias sociedades del hombre investigadas en este sentido, es un tema digno de estudio y reflexión humana.

Nuestros investigadores de las ciencias de naturaleza inorgánica deben reconocer dentro y fuera de su rama del conocimiento, la unidad de la naturaleza y sus leyes de causa y efecto para comprender que la naturaleza no es un mundo de episodios incoherentes. Todo está estructurado de forma fija. Pero el mundo no está preparado para abordar al hombre como una rama de ciencias naturales.

Para él, el primer paso para estudiar una civilización es disecar su estructura en detalles, y clasificar estos en grupos adecuados. Las armas deben de ser clasificadas como lanza, clave, arco, flecha. Así debe seguir el estudioso con todos los aspectos de la civilización como ritos y ceremonias, sacrificios, rutina, jerarquía, etc.

Sin embargo la clasificación de Edward B. Tylor crea una línea evolutiva cultural donde el “barbarismo” es una etapa en la cual pasa la sociedad a camino de la “cultura occidental”, creando la premisa que la cultura occidental es superior.

Cultura no es sinónimo de país ni respetan límites políticos. La cultura es la totalidad de un pensamiento de un grupo, sus experiencias, patrones de comportamiento, valores sociales, creencias sobre el mundo y sobre la vida. Hofstede (1994) ha clasificado estos elementos de

la cultura en cuatro categorías: símbolos, rituales, valores y héroes. Símbolos referense al la lengua verbal y no verbal. Rituales son el total de las actividades colectivas de un grupo. Valores son el sentimiento indiscutibles sobre lo que es bueno o malo, bonito o feo, normal o anormal, en la mayoría de los miembros del grupo. Héroes son las personas reales o imaginarios que sirven de modelo de vida o actitud. (Rushing y Frenzt, 1978).

Pero según Fred E. Jandt las personas solo pueden observar una cultura: La suya. Porque nuestra observación de otras culturas siempre será desde la nuestra, es decir, desde nuestra experiencia, costumbres y símbolos. Este sesgo no permite a uno observar otra cultura de una forma completamente neutral. Es decir un español jamás podría comprender completamente la cultura de marruecos con sus relaciones sociales, religión, filosofía, valores, costumbres, rutinas, familia, de una forma neutral. Comprender la superstición de un pueblo puede ser muy difícil pero es solamente uno de los varios aspectos de la cultura así como los mitos. Para unos es su propia religión pero para otros son solamente mitos. Así que cultura es todo lo que necesitaría uno hacer para que no sea visto como extraño o extranjero en otra tierra.

Subcultura es un término que está relacionado con la cultura que existe dentro de una cultura dominante y son normalmente basadas en diferencias sociales, étnicas, o geográficas. Etnia es una de las mayores bases para la existencia de subculturas (Jandt, 2007).

Por esto la cultura es la herramienta para interpretar el entorno y el mundo, bien como relacionarse con otros seres humanos. Ver como otras personas interpretan el mundo es una cosa, pero creer que nuestra interpretación es mejor es otra.

La palabra “Bárbaro” es un buen ejemplo, desde su utilización inicial del griego de herodoto para el sentido en contemporáneo. Herotodo ha visitado otras ciudades para conocer las artes, costumbres y rutinas diferentes de los griegos, y llamo estés no-griegos de “barbaros”, una palabra en griego que en aquel tiempo significaba las personas que tienen costumbres, religiones, modos de vida, diferentes de los griegos.

Pero después los griegos empezaron a utilizar la misma palabra para decir “Duro, no civilizado, sin cultura” y cuando la palabra fue traducida para el latín paso a significarse “no civilizado”. El Oxford English dictionary define de esta forma pero también aclara el significado original de bárbaro. (Stavenhagen, 1986).

Culture Jam

Según Luiz Costa Lima en el libro “*Teoria da cultura de massa*”, Los mass media no existían en algunas sociedades en el mundo pero originalmente solo en la occidental y en esta su aparecimiento sucede en el siglo XX. En su libro “*De laculture populaire aux 17 et 18 siegles*” el historiador R. Mandrou ha demostrado su existencia en los siglos que considera, de una forma de organización y distribución cultural que tiene aspectos semejantes al que se considera hoy la cultura de masa. Con base en la ciudad de Troyes, donde se escribían folletos y distribuyan por el norte de Francia. En su trabajo se nota aspectos iniciales de la cultura de masa: La impersonalidad de la creación, la temática combinada, en general, el producto de masa. Es decir, una industrialización dentro de sus límites. Muchas veces el valor cultural puede ser evaluado diferentemente por diferentes sociedades o la misma sociedad en diferentes tiempos. Una cultura supuestamente superior como los conciertos o obras sinfónicas de Rachamninoff son en general valoradas mientras otros productos musicales no lo son. Pero también se encuentra ejemplos al revés, como los Decamerone de Boccaccio, en su tiempo ele fue jugado un producto equivalente a libros de simple consumo. Pero hoy el mismo trabajo es considerado “cultura superior”. Y eso es un fenómeno que puede pasar en cualquier ámbito cultural, como por ejemplo en una palestra el famoso músico Glenn Gould comentó que la música de Johann Sebastian Bach no fue considerada en su época lo que es considerada hoy.

Lo mismo se aplica a la cultura de masa. Ahí su valoración consciente, presente en las mentes de las personas, y habrá también su análisis critica y consciente, objetiva y científica. La diferencia entre los Mass media y la cultura popular son sus mecanismos de alcance y amplitud.

El término “*Culture Jam*” fue utilizado por primera vez por Negativland en 1984 para describir la alteración de carteleras y otras artes de estilo *underground* que buscan enseñar al publico el lado oscuro de esta era capitalista de consumo. (Dery, 1990). Los activistas de este movimiento (los *Culture Jammers*) siempre buscan exponer las formas con las cuales

los medios de comunicación intentan “manipular” las masas.

Naomi Wolf, en su libro *The Beauty Myth (1991)* comenta que la publicidad hace mucho más que solamente vender cosas y servicios. Ofrece un estilo de vida de subyugación y consumo. Los sin poder y las minorías étnicas y las mujeres también son convencidos a acomodarse y adaptarse a un estilo que Marx llamaba “Falsa consciencia”. Mismo que el movimiento feminista haya liberado la mujer de la estructura social opresora con sus campañas para el control de reproducción, posibilidades de trabajo, libertad sexual, e independencia económica, aun así la publicidad sigue haciendo en los medios de masa una reproducción irreal y sesgada de las mujeres.

La cultura por medio de la publicidad crea estereotipos de las mujeres y las categorizan en bonitas o inteligentes, jamás los dos. Para ella, los publicitarios son la censura discreta del occidente. Ellos mesclan los límites entre libertad editorial y demanda de mercado (Wolf, 1991). Los movimientos feministas siempre intentaron cambiar este aspecto de la publicidad y la forma con la cual ella crea estos estereotipos de las mujeres. Y los esfuerzos feministas para cambiar los ideales de género en la publicidad fueron recibidos con descreencia, resistencia, y hostilidad. (Cortese, 2008)

Los activistas de este movimiento *Culture Jam* luchan para que haya una consciencia de la población sobre las físicas que están comandando el mercado y influenciando la cultura. Ellos utilizan taticas como la alteración de las carteles de publicidad corporativa por la *Billboard Liberation Front*, la parodia de publicidad corporativa y organizaciones no gubernamentales por el grupo *Yes Men*, Y la conseguir productos y cambiar su marca por la marca *yomango*. Mucha de estas actividades es comentada por la revista *Adbusters*, publicada en Vancouver, British Columbia, y en varias páginas web como ejemplo el *Culture Jamming Encyclopedia* en Sneggle.net.

La guerrilla de la comunicación no facilita una concepción teórica impermeable y tampoco reglas fijas y exactas para el desarrollo concreto de una práctica política. Este concepto surgió de la exigencia de unir en la reflexión nuestras distintas prácticas políticas y nuestra

teoría de la crítica social, de interrelacionarlas y de hacer que los dos procedimientos se estimularan mutuamente, en vez de servirse de uno solo con el fin de atacar al otro.

La concepción de la guerrilla de la comunicación forma parte de un proceso donde se critican las relaciones sociales de dominio como, por ejemplo, el nuevo y el viejo nacionalismo, el sexismo/patriarcado, el racismo y las formas de producción capitalista vinculadas con estos; se analiza la normalización de tales relaciones de dominio a nivel de cómo cuestionarlas. La guerrilla de la comunicación quiere socavar la normalidad y la pretendida naturalidad del orden imperante. Suposible subversividad consiste, por de pronto, en el intento de cuestionar la legitimidad del poder abriendo de esta manera otra vez el espacio para utopías. Su proyecto es la crítica de la no-cuestionabilidad de lo existente. Dicha subversividad pretende transformar los discursos cerrados en situaciones abiertas, cuestionando la normalidad mediante un inesperado factor de confusión.

“Estas empresas no están buscando espíritus libres. Ellos quieren personas que se puedan entrenar. Van a contratarlos y enseñarlos el estilo de negocio Wall-Mart o FedEx, o UPS. En la McDonalds el gerente de la tienda tiene orgullo en saber que el presidente ha subido a su cargo desde abajo. El presidente empezó igual que el gerente: haciendo hamburguesas. En la McDonalds el importante no es quien eres tu, pero quien la empresa te va a convertir.” – Treacy and Wiersema (1995)

Cada acción del *culture jammer* mirada por si misma constituye solo una forma momentánea y aislada de transgresión. Pero a medida en que los grupos políticos van abriendo espacios en vez de cerrarlos o fijarlos, se crean posibilidades para visiones y pequeñas anticipaciones de una alternativa a la sociedad actual. En estos momentos de repente es posible que los sujetos actúen de otra manera que de costumbre, que desarrollen prácticas cuya experimentación les haga cambiar no solo lo que dicen, sino también lo que hacen.

En la búsqueda de dichas formas de intervención, las autoras se han dejado inspirar por personas, grupos y movimientos que han reflexionado sobre la relación entre poder,

lenguaje y subversión, entre arte, técnica y política. En el imaginario árbol genealógico de lo que en este libro se considera guerrilla de la comunicación, se encuentran unos antecedentes tan diversos como la internacional situacionista, el movimiento de 77 de Italia, la comuna I de la república federal de Alemania, los yippies, los culture jammers y los billboard bandits de EEUU. O los psicogeógrafos de Francia, Italia e Inglaterra. El análisis de dichos grupos, de sus formas de acción y de sus posiciones políticas no solo ha influido en la práctica de las autoras, ampliándola de múltiples maneras, sino que también nos ha llegado a nuevas reflexiones teóricas. El resultado de esto es la teorización de principio, métodos y técnicas de la guerrilla de la comunicación en este manual, que no pretende canonizar la forma correcta de una determinada práctica, sino que pretende constituir una defensa de la guerrilla de la comunicación como forma de enfrentamiento político.

El concepto de guerrilla de la comunicación no sustituye en ningún caso la discusión sobre contenidos y formas de organización, ni acciones antifascistas, ni programas teóricos, ni nuestros propios medios de comunicación. La guerrilla no necesita de muchas personas, aunque sí que depende de la complicidad o, por lo menos, de la tolerancia de la población. Su táctica se basa en el conocimiento del terreno. Actúa de la manera local y en momentos puntuales. Las guerrillas actúan desde la clandestinidad y para evitar su captura se trasladan de sitio. No se presentan a la lucha abierta, puesto que tendrían pocas posibilidades contra la superioridad de las “tropas ordinarias”. Trasladado al proceso de comunicación, eso significa que se escapan del margen preestablecido de estructuras de argumentación y tienen sus propias ideas de lo que es o no es conveniente. Cuando la guerrilla vence, deja de ser guerrilla, es decir, en ese momento deja de ser aplicable la metáfora, ya que el concepto de “Guerrilla de la comunicación” no sirve para vencer en un sentido militar, para preparar el camino a una utopía clara y unívoca en el sentido del estado perfecto o del no-estado.

En EEUU y Canadá se habla últimamente mucho del concepto de “Culture Jamming” que quizás podría traducirse por interferencia cultural. La expresión “Jam their lines” (Interferir sus líneas) ilustra bien de lo que se trata. Las acciones de culture jamming también son llamadas bajo el nombre de Monkey Wrench (Llave inglesa). Este nombre se remonta a la novela homónima de sabotaje ecológico de Edward Abbey y apunta claramente en dirección

actos de sabotaje materiales que a veces se combinan con intervenciones de la guerrilla de la comunicación.

Mientras que la militancia militar y el sabotaje apuntan a una interrupción del canal de comunicación, la guerrilla de la comunicación entiende las formas mismas de la comunicación como practicas de dominio. Utiliza las estructuras del poder tergiversando y apropiándose de sus signos y códigos.

Aun que aquí se separa la guerrilla de la comunicación de actos de sabotaje (daños materiales) o de una política emancipadora de contra información, somos conscientes del papel que ambos juegan de una u otra manera en muchas de las acciones. (Blissett, 2000)

La habilidad de los *Culture Jammers* es imitar y satirizar los mensajes hechos por las campañas de publicidad. Ellos utilizan tecnologías de bajo coste frente a los costes de las grandes formas de producción de media como por ejemplo las revistas y la televisión.

Para Vince Carducci, el internet es otra herramienta digital para compartir images y información, y resulta que el nombre *Culture Jamming* surgió en el *Silicon Valley*, nordeste pacifico, la casa de la Microsoft. (Carducci, 2006). *Culture Jamming* es una forma de *Subvertising* (Cortese, 2008). Por el hecho de que este fenómeno sea relativamente nuevo, la palabra en inglés “*Subvertising*” , por ejemplo, aun no figura en el *Oxford Dictionary*, tampoco en el *Merriam Webster Dictionary*.

Sin embargo figura en la Wikipedia, que la define como la práctica de parodiar las publicidades, corporativas o comerciales, con el objetivo de manifestar la propia posición acerca de la dicha empresa o modelo de negocio.

El fenómeno social de *culture Jamming* también fue impulsado por la sensación común de que la media y la publicidad tenían una aura que no pasaba honestidad. El presidente del *Public Relations Society of America* ha dicho una vez a sus miembros: “Nosotros trabajamos en la fábrica de mentes humanas” refiriéndose a la imposición de la publicidad y el marketing en los estados unidos.

Estas corporaciones crean sus campañas publicitarias y sus productos audiovisuales con la ayuda de grandes profesionales como por ejemplo algunos científicos sociales de la *Columbia University* (NY) fueron contratados para debatir técnicas de manipulación en una conferencia donde muchos expertos de relaciones públicas estaban presentes. (Packard, 1957)

La comunicación del *Culture Jammer* es una comunicación de guerrilla y en general no da espacio para respuesta. Es como la *Dialéctica Erística*, es el arte de discutir, pero precisamente el arte de discutir para vencer, es decir *per fas et per nefas* (por formas lícitas o ilícitas). De esta forma es posible tener razón objetivamente en los que tiene que ver con la cosa, y no tener razón a los ojos de las personas presentes o a los propios ojos.

Cuando en un debate una persona refuta una prueba y esto es comprendido como una refutación de toda la tesis, naturalmente la situación del adversario es inversa a la que mencionamos: La persona parece tener razón aun que objetivamente no tenga. Por eso dos cosas distintas la verdad objetiva y su evaluación por el público y su aprobación.

La *Dialectica Eristica* es fruto de la naturaleza humana. Si esto no existiese entonces en todos los debates el objetivo común de todas las personas que estén participando sería descubrir de forma objetiva, práctica y rápida la verdad. Pero lo que sucede es que como seres humanos tenemos creencias personales y también tenemos siempre algo que ganar con cada debate. Tener la razón es algo tan importante para algunos como ganar dinero. Por esto nuestra vanidad y nuestro intelecto no nos permiten ser perfectamente transparentes en búsqueda de la verdad en un debate. Y también nuestras limitaciones personales en términos de aceptar que estábamos equivocados en un debate. Muchas veces las personas dicen su opinión sin haber reflexionado mucho y al final se encuentran en una situación que tienen que defender una opinión que en otros momentos no sería la suya. Y si alguien da razón a su adversario en un debate, muy poco probable eso pasara cuando el primero tener la razón. Es decir, son las características del intelecto y de los sentimientos sociales humanos que han formulado estos aspectos de la Dialéctica Erística.

La base de toda dialéctica en primero lugar es examinar que es esencial en cualquier debate, que exactamente pasa en cada debate.

Schopenhauer describe eso en su libro “Como vencer un debate sin necesitar tener razón”, el adversario (o nosotros) ha expuesto una tesis. Para refutarla hay dos modos y dos métodos:

- 1) Os modos:
 - a) Ad rem
 - b) Ad hominem

Es decir, o la tesis no está de acuerdo con la naturaleza de las cosas, con la verdad objetiva, o que no estás de acuerdo con otras afirmaciones o aspectos del adversario, es decir, con la verdad subjetiva, relativa. Este último caso es un pasaje relativo y no tiene importancia para la verdad objetiva.

Scho(Schopenhauer, 2003)

Y de esta forma con esta postura el *Culture Jamming* sucede en el mundo buscando una forma de tener razón y convencer al público. El *Culture Jamming per fas et per nefas*.

Los *Jammers* entran en acción como Maquiavel recomienda su libro “El príncipe”: aprovechándose de cada instante de debilidad de su adversario para arrinconarlo. Porque sino este será en el futuro arrinconado por su enemigo. Según el autor el enemigo es toda persona que no le gusta donde estas. Así que en la guerrilla mediática todos aquellos que no están de acuerdo con la resistencia son claramente enemigos. Es un argumento al estilo Ad populum, cuando un *Jammer* hace una arte contra una marca el no está intentando convencer a la corporación o a los ejecutivos que su marca es negativa. Para el *jammer* la opinión de la empresa no tiene importancia. Él lo hace para convencer al público. (Pero en el sentido técnico de la expresión el *argumentum ad populum* que es una falacia acerca de que si algo es conocido y es una opinión de muchas personas, entonces está correcto.)

La acción de los *culture jammers* es llamada también de “*Direct action*” (acción directa). Según Crimethinc en el libro “*Recipes for disaster, an anarchist cook book*” practicar la acción directa significa actuar directamente para conseguir suplir necesidades, y no esperar o elegir representantes oficiales de un pueblo o grupo social para intentar cambiar algo o hacerlo. Hoy el término acción directa es muy utilizado para describir actos y tácticas de protestos ilegales para presionar el gobierno o corporaciones a tomar algunas decisiones. Como inducir el público a cambiar la opinión sobre algo o alguna empresa, manifestándose en eventos como inauguraciones o desfiles de modelos para desacreditar ideologías o asociar las marcas a cosas negativas. No es tan diferente de votar o apoyar una campaña política, sin embargo en la acción directa no existe intermediario, es decir, el individuo actúa solo directamente sobre su objetivo. Pero ni todas las acciones directas son ilegales, el Crimethinc comenta que, por ejemplo, que un individuo puede dar dinero para una institución de caridad o puede el mismo salir a la calle y hacer comida para unas centenas de moradores de la calle.

“La mañana que una persona despierta para poner un plan en práctica, ella despierta bajo un sol diferente y en un cuerpo diferente, atento a cada detalle del mundo en su alrededor y con el poder de cambiarlo. Ella encuentra sus compañeros llenos de coraje y juntos ellos adentran una tierra desconocida donde los resultados son imprevisibles pero todo es posible y cada minuto es importante”

El opuesto a la acción directa es la representación. Sea por representantes o palabras o personajes. La acción directa puede tener objetivos indirectos pero su enfoque general es el significado de la propia acción. La acción directa puede salvar vidas y traer para aquellos que la hacen su dignidad devuelta por luchar por motivos nobles y buscar justicia. (Crimethinc, 2005)

La consciencia de la marca es técnicamente como una marca puede tener presencia en la mente de los consumidores. Esta “Consciencia de marca” es medida de acuerdo con las diferentes formas en que los consumidores recuerdan de una marca, variando desde el reconocimiento (Ya has visto esta marca?) pasando por la memoria (*Recall*) (Cuales son las marcas de esta clase de productos que te acuerdas?), llegando hasta el *Top of mind* (la primera marca que alguien se acuerda) y la marca dominante (la única que se acuerda). Sin embargo como los psicólogos y los economistas ya saben hace mucho tiempo, el reconocimiento y acordarse son señales de mucho mas que solamente la memoria. El reconocimiento representa la familiaridad que es consecuencia de la exposición anterior de la persona a campañas publicitarias o algún producto audiovisual del fabricante.

Investigaciones en la área de psicología demuestran que, de forma aislada, el reconocimiento puede resultar en una simpatía y sensaciones más positivas hacia una marca, una música, personas, hasta palabras. Los estudios demuestran también que una palabra rara como “postrina” frente a “potastin” aun así están dentro del sistema de reconocimiento y más postura positiva con la que se conocía frente a la palabra nueva.

Otro estudio realizado enseña de forma extraordinaria la fuerza de una marca reconocida por el consumidor. Se ha puesto en un test ciego 2 pastas de cacahuets. Una muestra tenía una pasta de cacahuete especial pero sin identificación en la lata (este tipo tenía 70% de aprobación en testes realizados) y otra muestra con una pasta inferior pero con su marca identificada en la lata. El resultado es que los consumidores han preferido la pasta identificada, influenciados solamente por el hecho de que allí había una marca y la otra no tenía.

Los economistas afirman que la afinidad de los consumidores con la marca familiar no es solamente una respuesta instintiva. Cuando el público ve una marca y se recuerda de ella, se reconoce un esfuerzo corporativo tras estas marcas. Y también la idea clásica de que empresas no gastan dinero con productos malos.

El poder relativo de *recall* de una marca frente a su reconocimiento es enseñado en el “modelo del cementerio”, desarrollado por la *Young & Rubicam Europa* bajo la tutoría de Jim Williams. En este modelo las marcas son puestas en un grafico de reconocimiento. La línea que determina el más bajo reconocimiento es la línea del cementerio. (Aaker, 2007)

La línea del cementerio dice claramente que significa para una marca no estar presente en la mente del consumidor. Esto explica también el bombardeo mediático que el publico sufre cada día por los medios de comunicación con las infinitas campañas y la interminable publicidad que arrincona todo el mundo cada vez más a cada día.

El libro *The Hidden Persuaders* de Vance Packard, publicado en 1957, a sorprendido los americanos por la afirmación de que científicos especialistas en comportamiento humano estaban ayudando a grandes empresas a crearen marcas fuertes y dando más poder a su persuasión con “mensajes invisibles” dentro de sus campañas de publicidad.

Al público general no le gustó la idea de que sus productos favoritos estaban utilizando de técnicas científicas para aumentar el nivel de necesidad de los consumidores. También esto momento ha dado mucha fuerza a los primeros pasos del Culture Jamming en América del norte.



Figura 6 - Sesame Street (1969) en la cadena Public Broadcasting Service - PBS

En 1969 el programa de televisión “Sesame Street” fue abrazado por los niños, padres y educadores de toda América del norte. Un producto audiovisual hecho con el mejor de las técnicas de comunicación y totalmente orientado en el sentido de persuadir y cautivar público. Muchos padres tenían la expectativa de que sus hijos podrían aprender con algo en la televisión y eso también ha sido el gran argumento de este producto audiovisual. Pero en aquel momento sería normal tener niños de 4 y 5 años delante la televisión. Observando y consumiendo los comerciales y la publicidad en general. Con toda su estrategia de marketing y toda su técnica de persuasión. Aparte el proceso de aprendizaje del programa tenía como base el hecho de que la televisión no puede perder publico entonces de la misma forma que series de televisión tienen capítulos pero cada capítulo es independiente (así no hace falta mirar otros capítulos y no se pierde espectadores) entonces esta necesidad de espectadores para convertirlos en consumidores de su publicidad no era un aspecto positivo para la estructura del programa.

Aparte del problema de la continuidad, la educación por la televisión siempre ha sido en una forma de discurso. No hay espacios para discusión ni hipótesis, solamente un discurso.

Este formato es totalmente consonante con todo el tipo de programa en la televisión. Es el formato de la televisión: un discurso sin debate.

Hoy día estamos en la segunda o tercera generación de niños que tuvieron la televisión como si principal, más accesible profesor y gran compañero. La televisión como forma de media se ha convertido en el nuevo centro de la nueva epistemología. (Postman, 1986)

Luther Blissett, en su libro “*Guerrilha Psíquica*” comenta que para atraer el agente de noticias, el reportero, el cazador de noticias de los medios de comunicación de masa, es necesario que el activista de “*Culture Jam*” debe actuar en el margen de la credibilidad de la noticia que pretende pasar. Toda la noticia tiene su “*fundo de verdade*”, o como dice Blissett, su “núcleo verificable”. Pero aparte de eso tiene también otra gran parte que no se puede verificar. Blissett la define como penumbra.

En general el periodista utiliza mucho de la penumbra, que cuenta con leyendas, chisme, rumor, todo lo que pueda utilizar para manipular con el objetivo de crear un producto (la noticia) que sea seductor para atraer lo máximo de atención a su medio y beneficiar su organización/empresa o a sí mismo. Por esta razón el guerrillero mediático juega con la relación estrecha entre el núcleo de la verdad (de la posibilidad de que sea verificada) y la amplia área de penumbra alrededor de una noticia.

La guerrilla mediática es un método homeopático de defensa contra la injerencia/presencia de la media en la cultura y en el imaginario colectivo de la vida de una sociedad (Blissett, 2001)

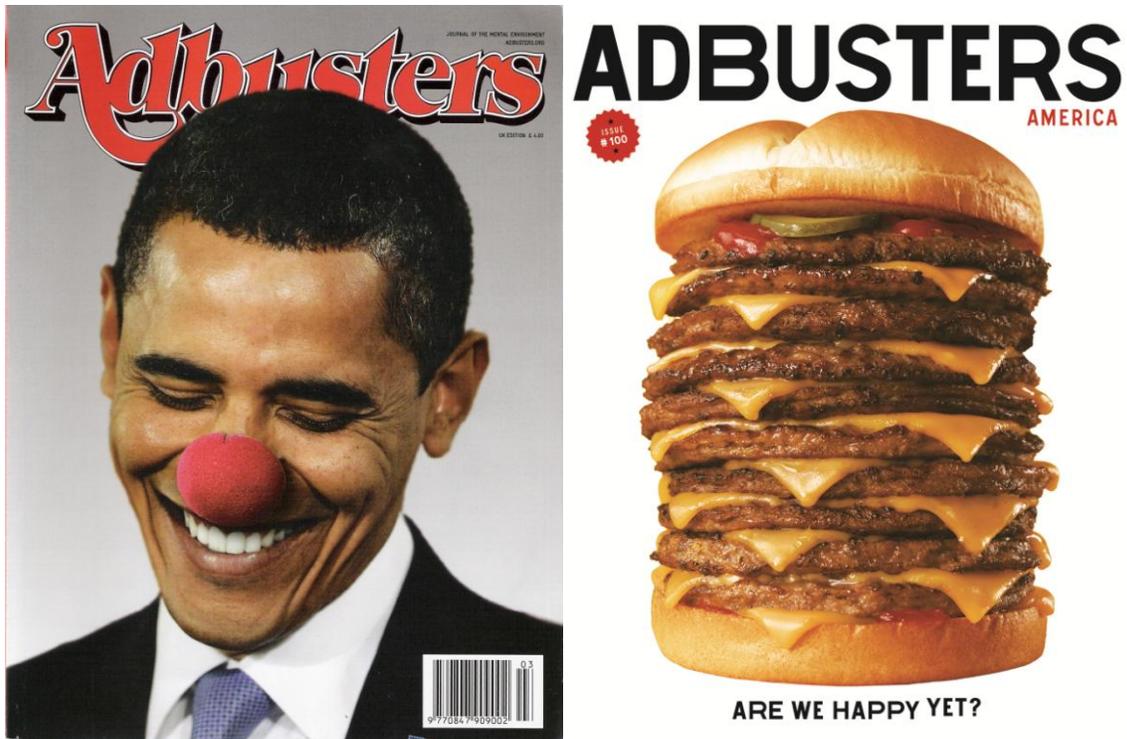


Figura 7 - Capas de la revista alternativa Canadiense Adbusters.

La práctica de parodiar piezas publicitarias e utilizar los “*outdoors*” para alterar dramáticamente sus mensajes (Culture Jam) tienen como sus actos más sofisticados no solamente acciones aisladas, sino intersecciones – contra mensajes que interfieren con el método de comunicación de las corporaciones para enviar un mensaje completamente diferente. Este proceso obliga a la empresa a pagar por su propia subversión, sea literalmente, porque es la empresa que paga por el *outdoor*; o figurativamente, porque siempre que una persona interfiere con una logo marca, ella esta drenando los vastos recursos financieros e intelectuales gastos para tornar esto logo significativo. Kalle Lasn, editor da revista *adbusters* de Vancouver, utiliza el arte marcial Jiu-jitsu como una metáfora precisa para explicar la mecánica do *jam*. “Con un sencillo movimiento hábil usted atinge el gigante por la espalda. Utilizamos el impulso del enemigo.” Es un imagen prestado de Saul Alinsky que, en su biblia de la militancia, *Rules for radicals*, define el “jiu-jitsu político de masa” como la “utilización de la potencia de una parte de la estructura de poder contra la otra parte” (Klein, 2006)

Umberto Eco también habla de esta “Guerrilla semiológica” (termino creado por el) en su trabajo “*Towards a Semiological Guerrilla Warfare*” donde el comenta acerca de las herramientas semióticas en el mundo tomado por las imágenes y sus significados implícitos.

El internet hoy día es el campo donde el *culture jam* tiene su presencia más grande. Muchos autores han dicho que la internet esta cada vez mas colonizada por grandes corporaciones y fuerzas comerciales. Pero Michael Strangelove en su libro “*The empire of mind*” dice que lo que pasa online es muchas veces no comercial y, implícitamente o explícitamente, anti capitalista. El encuentra una gran producción independiente y no centralizada de contenidos y productos audiovisuales en general, la poca importancia del principio de propiedad, un fuerte sentimiento de anti-corporativismo y un activismo expresivo no restringido al control semántico tradicional de la media del siglo XX. (Strangelove, 2005)

La publicidad ha empezado a entrar en los servicios de las universidades de América del norte alrededor de 1997, y este fenómeno ha crecido desde el momento. Las grandes empresas y corporaciones alquilaban el espacio en las universidades para poner su marca, y los directores y administradores de las instituciones siempre utilizaban el argumento de que ya existe mucha publicidad en todas partes y por eso no habría ningún mal en añadir más este campo porque la ayuda financiera de la corporación sería interesante para mejorar la calidad de la institución.

Según la periodista Naomi Klein en el libro "No Logo" estas estrategias comerciales tendrían un terrible impacto en la estructura academia porque no permitían un debate abierto sobre estos temas entre alumnos, profesores y directores de las instituciones.

Sin embargo la estrategia de las empresas no tuvo mucho éxito. Porque para los estudiantes en la época esto pareció una grande presión de marketing, más allá del bombardeo mediático característico de sus rutinas diarias.



Figura 8 - Publicidad modificada por algún "Adbuster". "Terrorismo: Estamos paranoicos suficiente ?"

Fue en este momento que muchos estudiantes empezaran sus primeros pasos en actividades de *Culture Jamming*, utilizando bolígrafos y marcadores ellos han dibujado críticas o frases de humor por encima de los carteles. La administración de las instituciones han insistido en la campaña creando una caja transparente protectora para dichas publicidades. Pero aun si muchos conseguían abrir la "caja anti estudiante" para destruir, quitar o sustituir la publicidad con alguna otra cosa como por ejemplo en la UofT (Universidad de Toronto) un grupo de estudiantes ha sustituido las publicidades en los servicios por obras de Maurits Cornelis Escher. De esta forma la acción subversiva seria, de una forma, educativa también. (Klein, 2006)

El aspecto alternativo y subversivo del *culture Jamming* también deja preguntas como "¿De dónde viene la idea del alternativo?" La idea que tienes que dejar de ser popular para ser "auténtico"

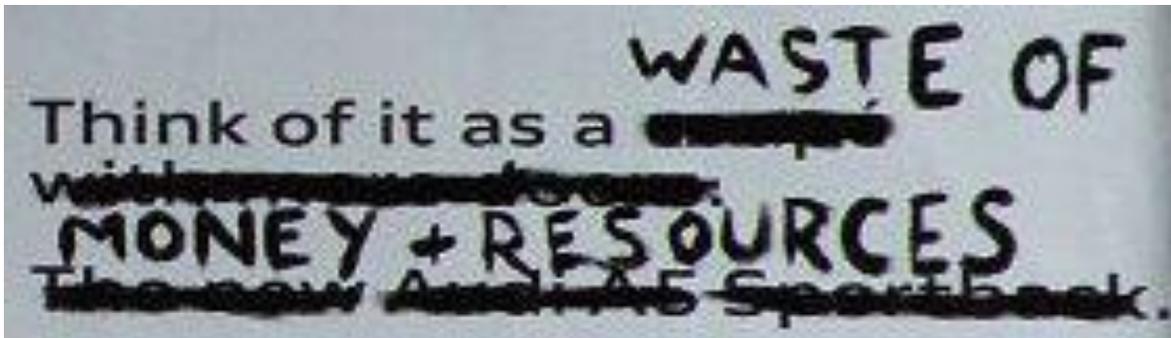


Figura 9 - Publicidad modificada en Cambridge, UK.



Figura 10 - Pancarta ESSO modificada con el símbolo monetario

Joseph Heat y Andrew Potter comentan en su libro “Nation of Rebels” que Kurt Cobain se decía un licenciado en la escuela “101” de Punk Rock de la vida. Mucho del Ethos del Punk Rock de alguna forma era el rechazo de aspectos relativos al movimiento hippie. Si ellos escuchaban músicas de amor, los Punkis escuchaban músicas de rabia, si ellos tenían el pelo largo, teníamos crestas, si ellos andaban con chanclas, nosotros con botas de ejército, si ellos eran de hacer reflexión nosotros hacíamos acción. Es decir los Punkis eran los no-hippies.

Todo este rechazo y postura hacia los hippies eran consecuencia de cómo los punkis veían este movimiento. Cobain dijo ellos son “hippocritas” (Hipocresía), los hippies se convirtieron en “Yuppies” (Elaboración del acrónimo de la década de 80 de *Young Urban Professional*, una persona que tiene un trabajo que le paga bien y vive con su estilo de vida acompañando la moda).

En el principio de la década de 80 el rock and roll se ha transformado en una versión pálida de sí mismo. La revista Rolling Stones se ha convertido en una complaciente corporación dedicada a vender discos de baja calidad. Por esto para Kurt Cobain fue una situación indeseable ser invitado para una sección de fotos para la portada de la revista Rolling Stones. Y al final saco la foto con una camisa que decía “*Corporate Rock magazine still sucks*” (Revistas de rock corporativas son una mierda).

La postura de Kurt Cobain representa muy bien el movimiento alternativo *Counter Culture*, pero los críticos dicen que el movimiento punk alternativo estaba haciendo lo mismo que los hippies. Pero cada uno creía que lo estaba haciendo correctamente.

La idea que el artista tiene que ir contra las ideas generales de una sociedad no es nueva. Tiene sus orígenes en el romanticismo del siglo XVIII. Y la clave para comprender el romanticismo está en la descubierta del mundo nuevo (en particular las islas pacíficas) donde el europeo, que tenía la idea de que el hombre siempre ha vivido en sociedades estructuradas con jerarquías por todo el tiempo pudo ver que habían sociedades que no estaban organizadas de esta forma (clases, aristocracia, etc). Thomas de Aquino ha descrito:

“Todo lo que sucede en la naturaleza es bueno, porque la naturaleza siempre hace lo que es mejor. La regla básica de gobierno en la naturaleza es el gobierno de uno. Si miramos las partes del cuerpo, veremos que hay una que gobierna las otras, el corazón. Si miramos para el alma, encontraremos un aspecto que gobierna el resto, la razón. Así también es para las abejas, que tienen solamente una reina, y el universo entero, que tiene un único Dios, que ha creado y gobierna todas las cosas. Eso es algo que tiene razón, porque la pluralidad siempre deriva de la unidad. Porque los productos de arte imitan la naturaleza,

ya que la obra de arte es mejor si se asemeja más a la naturaleza. El mejor gobierno para el pueblo es el gobierno de uno.”

Gracias a la descubierta del mundo nuevo pensadores como Rousseau pudieron ver que había personas que Vivian en otro estilo y estructura social y comprender la condición “natural” del hombre. (Heat & Potter, 2004)

Anarquismo

La definición de la palabra es clara. Sin embargo los detalles de abordaje y enfoque encontrados en diferentes medios son distintos.

La creencia en la abolición de todo gobierno y la organización de la sociedad de una forma voluntaria y cooperativa sin recurrir a la fuerza o imposición, según el *Oxford Dictionary* . Por otro lado la Real Academia Española la define sencillamente como “Doctrina que propugna la desaparición del Estado y de todo poder”.



Figura 11 - Símbolo "A" al estilo punk rock

En su principio la anarquía se presentaba como una simple negación, la negación del estado, de la autoridad, y de la acumulación personal de capital. La negación de la forma establecida de sociedad, basada en la injusticia, egoísmo y opresión. Y también de la moral actual, derivada del código romano, adoptado y santificado por la iglesia cristiana. (Kropotkin, 2007)

Vía latín medieval del Griego *anarkhia*, de *anarkhos* (an – ‘sin’ + arkhos – ‘Jefe, gobernante’)



Figura 12 - Sello de la Federación Regional Española de la Asociación Internacional de Trabajadores

El Sello de la Federación Regional Española de la Asociación Internacional de Trabajadores. El surgimiento del símbolo de la letra "A" utilizada con carácter sociopolítico. En el futuro sería

utilizado como el símbolo de la lucha contra el poder.

Anarquismo, según Zenker en su libro *“Criticism and History of the anarchist theory”*, significa en el sentido ideal, un gobierno totalmente centrado en el individuo y por esto la no existencia de ninguna forma de gobierno externo. La fórmula fundamental, común para todos aquellos verdaderos anarquistas teóricos, abarca todo lo que es esencial como guía de los aspectos de este movimiento. Demanda la realización total, objetiva y subjetiva, de la libertad en la vida política, económica, y todos los ámbitos. Estos aspectos, según el autor, es la diferencia esencial entre anarquismo y liberalismo. Porque en el liberalismo más radical aun hay restricciones en temas que no son de carácter económico y también no cuestiona la organización y las relaciones personales. El anarquismo extendería la doctrina liberal of *laissez faire* para toda la raza humana y comprendería la libre convención de acuerdo como la única regla permitida en la sociedad. Esta definición separa anarquismo de una forma mucha más fuerte al comunismo, que en un determinado momento de la historia puso la igualdad como su enfoque más fuerte. Es decir, anarquismo y comunismo, que son muchas veces confundidos, intencionalmente o no, tienen algo muy en común, que es la idolatría. Sin embargo ellos tienen ídolos diferentes, son los dos religiosos y no son ciencias. Los dos son honestos frente al misticismo social.

Estos dos movimientos tienen el objetivo de crear un edén, un paraíso, la tierra del ideal absoluto, sea igualdad o libertad.

Para el autor anarquismo es un fenómeno patológico, y que utiliza la palabra patológico de forma social, una anormal condición de la mente popular. Es decir, una característica significativa en el intelecto de las masas. El famoso documentalista Michael Moore, trata siempre las cuestiones sociales negativas de una estructura capitalista en sus obras.



El autor en su película documental *Roger and me* (1989) comenta su vida en la ciudad de

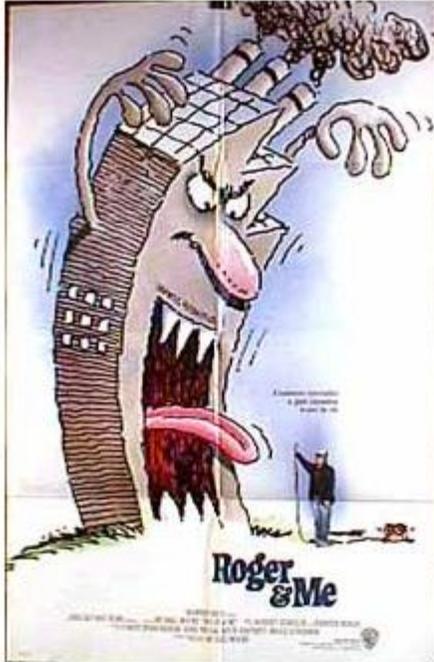


Figura 14 - Roger and me (1989) por Michael Moore

Flynt, donde existía la fábrica central de *General motors* y como la salida de la fábrica para otro país por una estrategia económica para ganar más dinero pagando sueldos más bajos a sus empleados ha afectado toda la ciudad y también a su familia.

En la película *The big one* (1997) él vuelve a comentar el tema y criticar la estructura económica y aspectos sociales y culturales de EEUU como consecuencia de la postura enlazada con la ideología del capitalismo. Pero en el documental

Sicko (2007), Michael Moore hace un abordaje

Figura 13 - The Big one. Película polémica de Michael Moore.

sobre el sistema de salud de Estados Unidos, y un importante comparativo con sistemas de salud de otros países. Comentando que aun que EEUU sea capitalista, muchos buscan un sistema de salud socialista y él prueba que la calidad de vida y la salud general de la población de otros países es de más alta calidad frente al de EEUU.

La transición de la sociedad primitiva hasta la presente condición ha sido atribuida a la religión, greco-romana, judaico cristiana, como consecuencia de la deterioración de la humanidad. Y también como una condición de castigo y generará recompensa en un mundo mejor después de una vida entera de trabajo duro sin placer. Pero también es importante recordar que el movimiento cristiano fue al principio un movimiento del proletario y su mayor parte de integrantes no han participado por la búsqueda de un paraíso pos mortis.

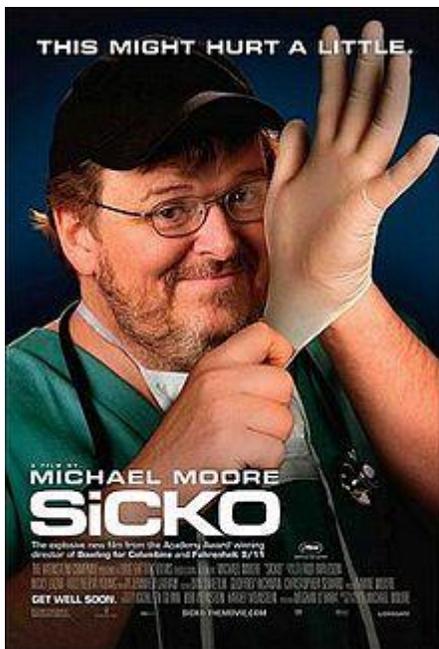


Figura 15 - Sicko (2007) por Michael Moore

Tal vez para ellos el paraíso podría ser alcanzado aquí en este mundo. Y la iglesia no tenía ningún beneficio en oponerse a la teoría del Millennium. Pero después que la iglesia salió de las “pobreza” para llegar hacia los palacios, las expectativas de los pobres sobre el Millennium ha empezado a ser una idea que no agradaba a la organización. La consecuencia de esto es que inevitablemente millennialismo se ha convertido en herejía. Pero esta herejía fue muy difícil de erradicar y al final de los siglos la gran mayoría de la población no iba bien económicamente y el

millennialismo despertó de nuevo en la mente de los hombres. La creación de esta superstición tan feliz está profundamente agregada a la mente de los hombres que se mantuvo la misma, aun que hubo los grandes cambios históricos e intelectuales en el mundo.

Si miramos más cerca de la doctrina “*contrat social*” que fue creada por el programa de la revolución francesa también podemos ver de forma clara que allí están las ideas fundamentales y poco alteradas del millennialismo. Un paraíso sin leyes existiendo antes de la civilización, que es considerada una maldición. Utiliza nombres diferentes que vienen del vocabulario del racionalismo y no del vocabulario religioso mitológico. Ahora el hombre no habla de derechos divinos o paraíso sino de derecho reales para el hombre en el presente. Ahora no habla de paraíso sino un estado feliz y natural para el hombre.

Zenker comenta también que el desarrollo de las ideales del hombre sobre el *contrat social* fue también dividido. Unos como Hobbes declararon que el contrato como permanente y que la autoridad del líder era irrevocable y llegaría a la monarquía pura. Pero otros en su gran mayoría consideraban los términos del contrato provisionales y el poder del líder, entonces, limitado. Entonces el contrato podría ser roto por cualquiera fuera de los límites de la sociedad y el contrato podría ser roto por si acaso el líder hiciera algo que no está dentro de los límites de su conducta. (Zenker, 2010)

Según Errico Malatesta dice que existe la idea general entre el público de que el gobierno es algo necesario. Y que sin la presencia del gobierno no habría orden. Es natural y lógico suponer que la anarquía, que significa “sin gobierno”, signifique para el público la ausencia de orden.

También debemos considerar que al largo de la historia de las palabras utilizadas en el campo social, en los periodos donde las naciones eran gobernadas por la persona del rei (monarquía), la palabra “republica”, que significaba el gobierno de muchas personas, también era interpretada exactamente como la palabra anarquía es interpretada hoy: Desorden y confusión.

La palabra republica ha tomado su debido significado en la mente del público y hoy, que la opinión pública percibió que el gobierno no es necesario y puede ser extremadamente peligroso, la palabra anarquía se ha aproximado de su significado debido. Y significará orden natural, armonía entre las necesidades e interés de todos. Libertad completa con solidaridad.

Por esto las personas están equivocadas porque piensan que el anarquismo ha sido una mala elección de nombre debido su comprensión distorsionada por las masas en su interpretación. Por esto el más grande desafío del anarquismo no tiene nada que ver con su nombre, tiene que ver con el hecho de que su concepción ataca directamente una área llena de prejuicios y estructuras antiguas de la sociedad con su gobierno y estado.

El estado es una palabra utilizada por los anarquistas para identificar una colección de instituciones, políticas, legislativas, jurídicas, militar, financiero, etc. Su dirección de sus propios negocios, el liderazgo y la conducta personal y seguridad de las masas son confinadas a ciertos individuos. Y estos individuos muy frecuentemente utilizan estas “herramientas” para crear leyes y presionar al público a respetar, haciendo uso de la fuerza colectiva para su propio beneficio.

En este caso la palabra estado significa gobierno. Por esta razón la abolición del estado, o la expresión “sociedad sin estado”, están en perfecta armonía con el concepto que anarquistas quieren destruir instituciones políticas basadas en la autoridad y crear una sociedad libre y con igualdad, con armonía de intereses y la satisfacción social con la contribución de todos.

Pero la palabra estado también es utilizada para significar cualquier sociedad o grupo de seres humanos unidos en un mismo territorio con unidad social. Independiente de las relaciones entre las personas directamente involucradas. Pero los adversarios ideológicos del anarquismo con mucha frecuencia asocian la idea de “abolir el estado” es una referencia a abolición de cualquier relación social o trabajo colectivo y reducir la condición del hombre a la condición de aislado y salvaje.

Por esto el autor comenta que la utilización de la palabra estado significa la suprema (la cima) de la administración de una nación. El poder central, distinto del poder de provincia o comunidad. Por esto muchos piensan que anarquismo busca descentralización territorial, dejando el principio del gobierno intacto. Estado, para el autor, significa estilo de vida, orden en la vida social. Por esto es necesario que se cambie el estado económico de la clase trabajadora. El estado anarquista es el único estado creado solamente con el principio de verdadera y profunda igualdad y solidaridad. Pero las personas están tan acostumbradas a su estilo de vida, que cuando anarquistas comentan su objetivo de abolir el estado esto suena absurdo para el público. Por esto Errico Malatesta dice que cree que es mejor evitar usar mucho la expresión abolición del estado, y sustituirla por un término más claro y más concreto como “abolición del gobierno”. (Malatesta, 2012)

Conectado al anarquismo también están algunos aspectos del socialismo, Según Bertrand Russel en su libro “*Proposed roads to freedom*”, el socialismo tiene la características de las cosas vitales y es más una esencia que una estructura o doctrina. La definición del socialismo debe incluir muchos puntos de vista que no son considerados socialistas y excluir algunos que parecían estar incluidos. Pero la forma de llegar al punto más esencial del socialismo es definiéndolo como la defensa de la propiedad común de la tierra y el capital.

La propiedad común puede significar la simple propiedad por el estado democrático pero no se puede considerar propiedad por del estado porque este tipo no es democrático. Propiedad común también necesita ser comprendida como el comunismo anarquista comprende: de una forma de propiedad hecha en una estructura de hombres y mujeres libres del poder compulsorio que son la esencia del estado. Muchos socialistas consideran la propiedad común un salto importante para llegar a la completa revolución mientras otros esperan pasos cortos y una transición gradual primero en la industria después en otros ámbitos.

La diferencia entre anarquismo, comunismo y sindicalismo es, en general, el tipo de democracia que ellos desean. Los ortodoxos socialistas buscan democracia parlamentaria en el ámbito del gobierno, creyendo que los males del mundo van a desaparecer con esta nueva estructura. Anarquistas y sindicalistas rechazan por completo el aspecto parlamentar y sus maquinas, y buscan métodos diferentes para reglamentación los asuntos políticos de las comunidades. Pero todos bajo la luz de la democracia en el sentido de que ellos buscan derribar todos los tipos de privilegios y todas las diferencias artificiales existentes en la sociedad.

Los 3 sistemas tienen en común también la doctrina económica. Todos consideran el capital en la forma de sueldos y sistema que permite la explotación del trabajador para los beneficios de las clases dominantes y consideran la propiedad común el único modo de libertad verdadera a los productores. Pero mismo dentro de estas estructuras comunes hay divergencia incluso entre aquellos que son estrictamente considerados socialistas o anarquistas.

Pero independiente de las diferencias periféricas y esenciales entre anarquismo, socialismo y sindicalismo, todos tienen en común el destino hacia la democracia plena y la destrucción, parcial o completa del sistema capitalista presente.

El socialismo como un poder en Europa es considerado un fenómeno que empiezo con Marx. Pero también es verdad que antes de su tiempo ya había teorías socialistas en Inglaterra y en Francia. También es verdad que en Francia durante la revolución de 1848 el socialismo ganó mucha influencia en el estado por un corto periodo de tiempo. Pero el socialismo que vino antes de Marx tenía una tendencia a buscar o difundir sueños utópicos que no conseguían encontrar respaldo en el ámbito político. Para Marx lo que paso fue la formulación de una doctrina socialista suficiente plausible como para dominar las mentes de los hombres, y la formación de un movimiento socialista internacional que ha crecido en todos los países europeos en las últimas décadas.

“Quien desafía la autoridad y lucha contra ella es un anarquista”, dijo Sebastien Faure. Esta definición tiene mucho poder por su simplicidad y facilidad de comprensión, pero estos aspectos debemos evitar al escribir algo tan complejo y largo como la historia del anarquismo. Pocas doctrinas o movimientos han sido tan confusos y mal interpretados al largo de la historia como el movimiento anarquista. Y pocos han presentado tanta variedad de interpretación y abordajes.

La declaración de Faure marca por lo menos un área en la cual el anarquismo existe. Porque todos los anarquistas niegan la autoridad. Algunos luchan contra ella. Pero de ninguna forma todos los que niegan autoridad y luchan contra ella puede decirse anarquistas.

Históricamente el anarquismo es una doctrina en la cual hay in criticismo de la sociedad existente, una visión de una sociedad deseable y mejor para el futuro, y formas de pasar de una para la otra. Una revuelta sin reflexión no transforma alguien en un anarquista.

Anarquismo ocupase en general con el hombre y su relación con la sociedad, su objetivo más alto es cambio social, y presenta su actitud en condenar aspectos de la sociedad existente y su método es siempre rebelión social, violenta o sin violencia. Pero mismo entre las personas que reconocen el anarquismo como una doctrina social y política, la confusión aun existe. Anarquismo, nihilismo, terrorismo son muchas veces vistas como parecidas.

También se encuentran en los diccionarios por lo menos 2 definiciones diferentes de “Anarquista”. Una definición dice que el hombre anarquista es aquel que cree que el gobierno debe morir primero antes que la libertad verdadera viva. La otra definición clasifica este hombre anarquista como un simple promotor del desorden que no ofrece nada que sustituya este mismo orden que él quiere destruir. En la cultura popular esta segunda definición es más claramente difundida junto con el terrible estereotipo del anarquista que quiere destruir los símbolos de la sociedad, el anarquista maligno.

Pero el caos maligno está muy lejos de la intención de hombres como Tolstoy, Godwin, Thoreau y Kropotkin, que tienen teorías descritas como anarquistas. Así como pasa mucho en la sociedad, hay una gran diferencia entre el anarquista del estereotipo y el anarquista del mundo real. Estas diferencias son muchas veces consecuencias de confusión semántica o mal interpretación histórica.

El significado de sin gobierno puede ser interpretado de una forma negativa como “aquellos que buscan el caos y desorden” pero también puede ser interpretado como la ausencia del gobierno que no es necesario.

Kropotkin, en su libro *“The conquest of the bread”*, dice que es una vergüenza que un barón feudal prohibía que un campesino hiciera algo en un pequeño trozo de tierra si no hubiera dado un 25% de su cosecha. Y llamamos aquellos tiempos de tiempos barbaros. Pero si las formas sociales han cambiado, las estructuras permanecen iguales. Actualmente el trabajador es forzado bajo el título de contrato a trabajar en condiciones insuficientes similares al feudo. Porque no tiene otra opción mejor en ningún otro sitio. Resta a los trabajadores populares hoy día a aceptar a estas condiciones sino van a morir de hambre. Y el resultado de este sistema es que todas las ganancias y todo el beneficio de una producción va solamente a una única dirección: la dirección equivocada. Las organizaciones y conglomerados no se preocupan en ayudar el pueblo o la región sino solamente a ampliar sus ganancias buscando nuevos mercados nacionalmente o en el

contexto internacional. Por esto presenciamos la fluctuación de los valores, y las grandes demisiones que suceden como consecuencia de baja de costes.

Irónicamente el pueblo no puede comprar los mismos productos que ellos trabajan y producen en las fábricas.

Las corporaciones crecen hasta que encuentran competencia en otros países. Y ahí empiezan las guerras. Guerra para tener dominio de mercado. Guerra para conquistar más tierra. Europa gasta entonces un tercio de su presupuesto en armamentos. Y al final son los trabajadores que pagan estos impuestos.

El autor comenta el ejemplo del millonario Rothschild que amenazado por la revolución de 1848 declaró “tengo que admitir que mi fortuna fue acumulada por el coste de otros, pero si fuera compartirla con toda Europa, debería de dar 4 *shillings* a cada ciudadano. Y por eso acepto pagarlo a cada uno que me pida.” Y así el millonario siguió paseando tranquilamente por las calles de Frankfort y siempre dando los 4 shillings cuando alguien se lo pedía. Su estrategia ha funcionado y hoy su familia sigue con una gran fortuna.

Considerando que toda fortuna, pequeña o grande, de de comercio, finanzas o producción este dinero y bien estar de los ricos viene de la pobreza de los pobres. Por esto una sociedad anarquista no debe tener miedo a un Rothschild. La sociedad debe saber que después de algunas horas de trabajo en una fábrica o algún sitio similar, ellos deben de tener una parte del dinero o placer resultado de su esfuerzo porque su esfuerzo es el único camino por lo cual se crean esas fortunas y no debe aceptar un sueldo de hambre.(Kropotkin, 2007)

“La historia del crecimiento y desarrollo humano es al mismo tiempo la historia de una lucha terrible de cada nueva idead a alcanzar un amanecer más brillante. La lucha para mantener tradiciones antiguas. El antiguo nunca ha hesitado en utilizar formas crueles para frenar el nuevo. En cualquier forma o momento histórico que ha surgido. No hace falta volver al pasado para aclarar su enorme oposición. Dificultades han estado en el camino de nuevas ideas progresistas al largo de toda historia. Las herramientas aun

siguen con nosotros; igual que la ira social, conspirando contra el espíritu que serenamente marcha adelante.” – (Goldman, 2000)

Según Emma Goldman en su libro “*Anarchism and other essays*”, define el anarquismo como “La filosofía de una nueva orden social basada en la libertad irrestricta por la ley del hombre; La teoría de que todas las formas de gobierno son basadas en la violencia y por eso están equivocadas y son peligrosas y no necesarias. El anarquismo no podría esperar escapar del destino de todas las ideas novedosas del mundo. Incluso porque es una de las mas revolucionarias de todas. Los objetivos del anarquismo han encontrado el veneno e ignorancia del mismo mundo que el busca mejorar.

Goldman comenta la teoría de Proudhon cuando cita “Propiedad es robo”. Y añade que dentro del sistema de propiedad, este “robo” no crea peligro o riesgo para el ladrón. Monopolizando el esfuerzo humano, propiedad lo ha robado su derecho de nacimiento y lo ha dejado perdido. La propiedad no tiene ni la escuda que el hombre no crea suficiente para satisfacer toda su necesidad. Un estudiante de economía sabe que la producción financiera de trabajo en las últimas décadas es mayor que la demanda de dinero mundial. Pero cuál sería la demanda normal para una institución sino su propio apetite por poder y benes. Y el anarquismo repudia este método de producción. Su objetivo es crear una sociedad con el hombre siendo el máximo de libre que puede ser.

El Girondin Brissot demandaba que el grupo que consideraba anarquista Enragés fuera suprimido, ha declarado en 1793 que es necesario definir esta anarquía, y ha dicho:

“Leyes que no son llevadas a cabo, autoridades sin fuerza ni apoyo, el crimen sin castigo, propiedades atacadas, la salvaguardia de los individuos violadas, moral corrompida, sin constitución, sin gobierno ni justicia, estos son los aspectos de la anarquía.”

Algunos años después de la definición de Brissot, el *Directory* (el gobierno de Francia durante el penúltimo momento de la revolución francesa, ha declarado:

“Para el *Directory*, anarquistas son hombres llenos de crímenes, machados de sangre, enemigos de la leyes, que hablan de libertad pero practican despotismo, hablan de fraternidad y matan sus hermanos.”.

Brissot hecho una definición moderada y el Directorio ha hecho una definición violenta. Está claro que la palabra “Anarquismo” fue una palabra de condena durante y después de la revolución francesa. A lo mejor describía los anarquistas como personas a las cuales las políticas eran destructivas y desastrosas.

Pero igual que el término “Cristiano” o “*Quaker*”, al final fue adoptado con orgullo por aquellos que fueron víctimas de su utilización con el objetivo de condenar.

En 1849, Pierre-Joseph Proudhon, considerado un hombre de pensamiento provocativo y contradictorio, ha publicado el libro que le cualifico como pensador libertario. El nombre del libro es “*What is property?*”, en lo cual él ha contestado la pregunta de una forma muy celebrada: “Propiedad es robo”. En el mismo libro él se convirtió en el primer hombre a dar a sí mismo el titulo de anarquista. (Woodcock, 2004)

“Frecuentemente se acusa al modelo económico anarquista de ser mal adaptado a las sociedades complejas. La naturaleza multifacetada de las economías industriales avanzadas, su escopo de funcionamiento y su amplitud de distribución, su vasto requinte en la división del trabajo – todo esto, y an mas, es enseñado como ejemplo del labirinto de problemas que nada tan “simplista” com el anarquism jamás podría esperar tratar. El anarquismo, de acuerdo con varios críticos contemporáneos, podría apenas funcionar en economías limitadas y de pequeña escala. E aun asi, es solo una posibilidad” – Brian Oliver Sheppard

Según Sheppard el movimiento anarquista tiene una tendencia primitivista que tiene mucho que ver con esta teoría. Porque defiende la destrucción de la mega-maquina industrial de la civilización moderna – y destruir la complejidad social y económica mencionada y volver a las estructuras sociales de pequeñas villas, autónomas, provincianas. Pero según el autor esto está en completo desacuerdo con la idea del anarquismo.

Gabriel Jackson, historiador que escribió el libro “La revolución española y la guerra civil” comenta que la influencia y administración de los anarquistas en 1936 ha destruido España y ha permitido que la presencia y el triunfo del fascismo al final de la década. Según esto paso porque el modelo anarquista no ha conseguido adaptarse a las necesidades de una economía compleja.

“El mar revolucionario empezó a bajar de nivel en la Cataluña después que los problemas de acumulación de alimentos y abastecimiento ocurrieron, más allá de la experiencia de la administración en las villas, dos puestos de frontera y de las utilidades públicas, mostraran a los anarquistas a inimaginable complejidad de la sociedad moderna.”

En la vision del autor Jackson este problema de complejidad fue una fuente de debilidad para la causa y posibilitó a Franco la victoria al poder. Sin embargo autores como Noam Chomsky en un artículo reconocidamente anarquista, “*objectivity and liberal scholarship*” (Objetividad y erudición liberal) dice que el mar empezó a bajar en la Cataluña bajo el ataque de la clase media dirigida por el partido comunista y no por reconocimiento de la complejidad de la sociedad moderna.

Más allá de esto, considerando que Jackson atribuya el declino de la estructura social revolucionario montada por el descubrimiento de la complejidad antes aun no conocida, el comentario de Orwell, autor de Homenaje a Cataluña, dan una explicación muy más sencilla: que lo que pasó en España en aquella época fue una supresión comunista.

Chomsky también sigue comentando que no existieron estas complejidades que engañan y complican la vida de las personas en aquel momento histórico. Que no hay registros que prueben que sorprendió a la población estos problemas. Y Augustin Souchy dice en “*The anarchist collectives*” (Los colectivos anarquistas) que, como Orwell, fue un testigo de la época en el proceso de colectivización e escribió que “La colectivización de la industria textil ha roto completamente la idea de que operarios no podrían organizarse de forma compleja e independiente.” Esta era una gran industria textil de producción avanzada y no fabricas pequeñas rurales que pequeña escala.

Sobre la justicia y autoridad dentro y fuera de los colectivos Proudhon comentó en su texto “*General Idea of the Revolution in the Nineteenth Century*” (idea general de la revolución en el siglo decinueve) que la idea de justicia y de autoridad son totalmente diferentes sin embargo el público la comprende muchas veces equivocadamente como sinónimos y esto es probablemente un resultado de una influencia por los poderes que existían en asociar la justicia al poder. La justicia igual que el orden, empezó con la fuerza. Fue primero la ley del príncipe y no la ley de la consciencia. La justicia en la edad media existía solamente para los señores. Este concepto de justicia, orden y poder son bases importantes para la comprensión del formato de civilización que vivimos hoy. (Proudhon, 1851)

Muchas veces la expresión “anarquismo” se utiliza para describir desorganización de una forma peyorativa. Pero anarquía no es confusión y anarquista no es gamberro. Los anarquistas pueden también ser llamados ácratas (an - sin, kratos – gobierno).

Durante la guerra civil inglesa (1642-51) los radicales que buscaban un sistema de votación universal eran llamados por sus adversarios de anarquistas. También durante la revolución francesa el líder de la facción moderada Girardin del parlamento, Jacques-pierre brissot, acusaba sus rivales extremos, los enragés, de abogados de la anarquía. (Enciclopedia britannica, 2014)

Teotonio Simões, en su libro *Anarquismo - Pequena introdução às ideias libertarias*, comenta que el anarquismo es la revuelta radical contra la sociedad autoritaria, con sus conceptos, prejuicios, y negación de la libertad individual. Para el anarquismo, el único límite de la libertad de cada uno es la libertad del otro.

El anarquismo defiende la democracia directa ejercida por individuos que se organizan voluntariamente en federaciones y confederaciones. De abajo hacia arriba. La igualdad es el punto clave de la libertad. La simplicidad y la negación del superfluo son caminos importantes para la igualdad. (Simões, 2006)

Las objeciones que existen contra un país tener un ejército son muchas, tienen mucho peso, y merecen ser tomadas en serio. Pero también deberían ser tomadas en serio las objeciones contra el hecho que un país tenga un gobierno. Así dice Henry Thoreau. Porque el ejército es solamente un brazo del gobierno. El gobierno es, en resumen, la forma con la cual las personas han elegido hacer su voluntad. Este grupo de personas utilizan el gobierno y ejército como una herramienta, y la población no toma parte en estas decisiones. El progreso desde una monarquía absoluta hacia una monarquía limitada, desde una monarquía limitada a la democracia, es un progreso rumbo al respecto por el individuo (Thoreau, 2006)

Según Emma Goldman, anarquismo es la filosofía de una nueva orden social basada en la libertad sin restricciones hechas por leyes. Para el anarquismo todas las formas de gobierno poseen violencia en ellas, y por eso son malas y desnecesarias. Los conceptos religiosos que manipulan al hombre y lo convence que él es como polvo. Dependiente de un poder superior que solo se contenta con total rendición. Y todas las historias contadas en la biblia llevan esta tendencia dentro del tema de la relación del hombre con Dios. Con el estado y la sociedad también sucede la teoría "*man is nothing, the powers are everything*".

El hombre puede tener o recibir todas las glorias de la tierra, pero él no puede estar consciente de sí mismo, y el anarquismo es la única filosofía que trae al hombre la consciencia de sí mismo. Que dice que Dios, el estado y la sociedad no existen y que sus

promesas son nulas porque existen siempre cuando el hombre se subordina completamente. Anarquismo, entonces, enseña la unidad de la vida no solamente en la naturaleza pero también en el hombre de una forma donde no haya conflicto entre lo individual y el social. (Goldman, 1910)

Luigi Fabbri en “*Bourgeois influences on Anarchism*” (La influencia burguesa en el anarquismo) al hablar del la asociación de la violencia al anarquismo dice que hace falta clarificar que no existe “Anarquismo violento”, porque anarquismo es una combinación de doctrinas sociales que tiene objetivo de eliminar las fuerzas que actúan con coerción y la autoridad de hombres sobre hombres y obviamente la mayoría de sus participantes comparten la idea – un consenso – del rechazo a cualquier forma de violencia. Sin embargo considera la violencia legítima si es de forma defensiva. Pero no hay un límite preciso entre la idea de la violencia ofensiva y defensiva porque el concepto de defensivo puede ser interpretado de varias formas, y también el concepto de violencia es siempre ofensiva.

De tiempos en tiempos aparecen actos de violencia hechos por miembros de comunidades anarquistas o personas que comparten esta ideología hacia jefes de estado, instituciones del estado, o representantes de clases superiores. El autor considera ve estos actos como actos de anarquismo violento, pero solamente por una cuestión de conveniencia en comunicación. Y no porque estos actos y estas asociación tiene bases reales.

Fabbri comenta que en todos los movimientos políticos de la historia hubo momentos donde ocurrió algún tipo de violencia de rebeldía hechos en su nombre principalmente cuando estos movimientos se encontraban en una situación en una situación extrema de oposición o libertad frente a instituciones sociales o políticas dominantes. Según él, la literatura también tuvo una fuerte influencia en la juventud y como consecuencia en manifestaciones. Este es un factor importante que no es muy comentado en la media o en la literatura del movimiento. Se puede encontrar, cree el autor, justificativas para crímenes y manifestaciones violentas en Cícero, en la biblia, en Shakespeare, Alfieri, y en muchos otros contenidos históricos comunes a la gran parte de la población.

Desde el año 1800 que actos de “Anarquismo violento” han ocurrido con frecuencia con su más grande número entre 1891 y 1894 especialmente en Francia, España, y Italia. Y también se puede notar que en estos mismos periodos la literatura glorificaba estos actos, sin excepción, de una forma muy ostensiva. Y este fenómeno significó instigación para propaganda del movimiento. Los escritores que se dedicaban a este tipo de literatura “violenta” estaban casi completamente fuera de la esfera del movimiento anarquista. Porque era muy raro que literatura como don artístico y advocar la causa coincidieren en el mismo individuo. Así que muchos autores vivían en un estilo de vida completamente diferente de las ideas que publicaban y difundían en libros, textos, novelas, etc. Al final es muy común encontrar declaraciones anarquistas muy extremas en trabajos de escritores o artistas que son conocidos por vivir un estilo de vida completamente opuesto al anarquismo.

Ravachol, considerado entre los propios anarquistas como un rebelde que no merece mucha simpatía, ha encontrado muchas apologistas entre los literarios, desde Mirbeau hasta Paul Adam. Este ultimo escribió textos que defendía de forma muy clara actos tan extremos que ni muchos anarquistas aprobaban debido su carácter antisocial y extremo.

Otro momento histórico importante en este aspecto fue de Laurent Tailhade, el conocido intelectual parisiense comentó sobre la onda de explosiones con dinamites en el año 1893: “*Qu'importe la victime si le geste est beau?*” (“Que importa las víctimas si el gesto es bello?”).



Figura 16 - Laurent Tailhade

Esta frase famosa tuvo un gran impacto en el ámbito social y intelectual sin embargo no fue apoyada por militantes anarquistas por su posición filosófica en el movimiento.

El texto de Luigi Fabbri comenta con profundidad y evidencias de la influencia burguesa en el anarquismo por la producción artística – en este caso literaria – tuvo

una participación fuerte en la publicidad y discusión de muchos temas. Estos artistas han elegido un lado de la lucha social porque han encontrado una belleza en estos actos. Con el poder de la producción artística derivada de su inteligencia ellos han defendido puntos de vista aun que esto representaste un riesgo personal o social. Ellos han encontrado una belleza en la defensa de estos ideales.

Para el autor muchos literarios también no tenían total conocimiento de la teoría del anarquismo pero tenían un impulso por estas manifestaciones ideológicas. Eran un poco anarquistas pero completamente revolucionarios. (Fabbri, 1917)

Anarquismo no Brasil

Según Edgar Rodrigues en “La historia de movimiento anarquista en Brasil”, con los casi 500 años de historia, sucedió en Brasil casi todo. Compra y venta de gente con las subastas en plazas públicas, utilización de esclavos nuevos para reproducir hijos con esclavas fuertes y sanas, trabajo por la comida, golpes para robar tierras de los indios, prisiones y linchamientos. Todo esto ha sido la escena para las fugas de los negros y la formación de los primeros quilombos. El más importante fue creado en Palmares (1602 – 1695) resistió casi un siglo entero, tuvo veinte mil habitantes viviendo en comunidades sin gobierno ni leyes. Zumbi y sus compañeros anticiparan a Tiradentes y formaran una nación independiente dentro de Brasil.

Del antiguo mundo llegaban ideas y libros de navío desde Europa, llegaban en los puertos de Rio de Janeiro, atravesaban fronteras y penetraban poco a poco en las mentes de inmigrantes que llegaban en busca de trabajo y tierra. Y en las dos últimas décadas del siglo 19 algunos jóvenes brasileños fueron estudiar en Francia y en Portugal y allí supieron de las ideas libertarias. Otros encontraron en Brasil libros de Kropotkin como el médico Favio Luz en Bahia. Ha leído su obra y convirtiéndose en anarquista. Ha escrito y publicado “Ideologos” y “Os emancipados”, dos obras libertarias en el principio del siglo 20, siendo desde entonces considerados los primeros escritores brasileños a tratar la cuestión social en romances.

Según el autor, el movimiento anarquista no es exclusivamente una organización de operario para operario, es la acción de individuos que se oponen y combaten el capitalismo, buscando el fin del estado y la reconstrucción de una nueva orden social, descentralizada y horizontal, auto gestionada.

Rudolf Rocker, en su libro “Anarcosindicalismo. Teoría y práctica” comenta que el anarquismo está bien definido en nuestro tiempo como una corriente intelectual donde sus partidarios proponen la abolición de los monopolios económicos y de toda la estructura y instituciones que utilizan de la coerción física y psicológica en la sociedad. Los anarquistas desean un establecimiento de una libre asociación entre todas las fuerzas productivas de la sociedad como un todo, basada en el trabajo y dirección cooperativos con el único objetivo de satisfacer las necesidades de cada miembro con derechos iguales y sin minorías privilegiadas. Una búsqueda por la unidad social.

El autor comenta que para el anarquismo es necesario la sustitución de las actuales organizaciones del estado con su estructura y mecanismos. Con sus políticas y burocracias. Sustituyendo por una federación de comunidades libres que se ayudan por intereses sociales comunes y que solucionan todos sus problemas por mutuo acuerdo.

Estos objetivos, para Rocker, no nacen de una ilusión utópica ni de innovadores imaginativos, sino de estudio profundizado del sistema y sus fallos. Para él no será difícil demostrar que en la actual sociedad se encuentra una gran desorganización y muchos fallos estructurales. Y que cada nueva fase de este sistema demuestra aun más su carácter nocivo porque observamos que en este sistema hay una gran falta de equilibrio social con las clases y las consecuencias son graves. El gran acumulo de capital por las minorías privilegiadas y su fuerza política creando y modificando el sistema a su favor resultando en una estructura que siempre está sacrificando los intereses generales de la sociedad humana por sus intereses particulares de su pequeño grupo. Así que el despotismo existe y desde el alto de la pirámide se nutre del esfuerzo de la base.

La dictadura económica de las corporaciones hace alianza con la dictadura política del estado, que altera sus propias características para ayudar a las corporaciones. Y les pone más dificultades a las ideas divergentes que son muchas veces propuestas de desarrollo.

Y las ideas anarquistas ya aparecían y aun aparecen en todos los periodos de la historia, aun que criticada y alterada maliciosamente con el objetivo de destruirla. El autor comenta obras antiguas que ya mencionaban o indicaban aspectos importantes del anarquismo como:

“Lao-Tste “La marcha y el Camino cierto” y los filósofos griegos hedonistas y los cínicos, como en otros defensores del llamado “derecho natural”, en Zenón, quien situado en el punto opuesto al de platón fundó la escuela de los estoicos. Hallaron expresión en las enseñanzas del gnóstico Carpocrates de Alejandria y ejercieron innegable influencia sobre ciertas sextas cristianas de la edad media, en Francia, Alemania y Holanda, todas las cuales cayeron víctimas de salvajes persecuciones. Hallamos un recio campeón de esas ideas en la historia de la reforma bohemia, en Peter Chelcicky, quien en su obra las redes de la fe sometió a la iglesia y al estado al mismo juicio que les aplicará más tarde Tolstoi.” - Rocker (1978)

Muchos críticos no consideran el anarquismo un camino valido para la sociedad porque ellos creen que es utópico, primitivo, sin una forma significativa o incompatible con las necesidades y el estado complejo actual de la sociedad mundial.

Sin embargo nuestro objetivo debe ser este: Que en todas las fases de la historia mundial debemos siempre luchar contra la estructura de autoridad y contra la opresión.

Estas estructuras existirán a lo largo de la historia para dar orden a la civilización pero hoy día con una sociedad moderna y diferente la institución ya prueba que no funciona. Un anarquista coherente debe estar en contra a la idea de la propiedad privada de los medios

de producción y la esclavitud por el sueldo. Un sistema que es totalmente incompatible con el principio de que el trabajo debe ser libremente emprendido y estar bajo el control de los productores. Y esto es una imposibilidad cuando el trabajo es dirigido o influenciado por una autoridad o necesidad externa y no por el impulso interior de hacerlo. Porque ningún sistema de trabajo por sueldo independiente de la clase de trabajo que sea, puede terminar con la miseria que es el concepto del trabajo por el sueldo. Así que un anarquista coherente también debe estar en contra al trabajo alienado, y contra la especialización que toma cada vez más lugar en la producción de bienes o servicios de la sociedad. (Chomsky, 2004)

Karl Marx, en el libro *Capital*, dijo que destruyen al trabajador en un fragmento de ser humano, degradando y haciendo con que la persona se convierta en un simple accesorio de producción, como una pieza de la máquina, y de esta forma bloquean de él las posibilidades intelectuales enlazadas con la función del trabajo y la comprensión de sí mismo dentro de la gran estructura de producción y consumo.

Entonces las sociedades deben tener en cuenta que una prioridad para el cambio social y de bien estar es enfocar en la clase obrera.

John Stuart Mill en su libro “*Principios de la Economía Política*” dice que “es muy difícil que todas las herramientas y máquinas creadas en todo este tiempo han hecho mejor la vida del trabajador. Con esto Mill quiere decir que el enfoque desde el punto de vista de la ingeniería a lo largo del tiempo fue siempre con objetivo de producción y no de bien estar del ser humano como trabajador. Con el objetivo de aumentar la riqueza.

Mill define riqueza como “todas las cosas que tienen utilidad y que tienen valor para cambio” así que él comprende como riqueza aquello que tiene o no valor para cambio. Así que la ingeniería de la producción está enfocada en hacer más grande la riqueza específica de la sociedad del mercado.

El autor comenta que todo lo que toma parte en el proceso de producción contribuye para la producción de un bien o servicio, pero como consecuencia no vemos una necesidad

distributiva inherente. Y el “capital de giro” también es parte integrante de la economía aun que casi intangible. De esta manera cada campesino relativamente independiente no vive con lo que hace en la cosecha del mismo año sino vive con un capital propio que es la cosecha del año anterior. Pero el campesino no tiene un gran margen para inversiones y para fases difíciles en la economía.

Arte e Anarquismo

Piotr Kropotkin, uno de los principales pensadores políticos do anarquismo en el final del siglo XIX, en su panfleto “Appeal to the young” (1880), comenta que los artistas tienen un rol principal en las resoluciones sociales:

“... si su corazón realmente late en unísono con el de la humanidad, si como un verdadero poeta tiene un buen oído para la vida, mirada sobre el mar de tristeza que tiene olas alrededor de ti, delante a la gente muriendo de hambre. Delante de los cadáveres amontonados en las minas, y los cuerpos mutilados tumbados en el campo de batalla entre el lloro y grito de los conquistados y la celebración de los que han vencido, usted no puede permanecer neutral. Usted va a tomar el lado del oprimido porque tu sabes que el bello, el sublime, el espíritu de la vida está en el lado de aquellos que luchan por luz, humanidad y justicia.”

Entre las dos últimas civilizaciones antiguas del mundo (la griega y la romana) la más natural en su punto de partida, la más humanamente ideal en sus resultados es sin duda la civilización Griega. Mientras que la ultima, con la abstracción del derecho jurídico y estado ha tenido consecuencias brutales.

La civilización Griega ha concebido y realizado la idea de la humanidad, ha ennoblecido y mejorado la vida de los hombres. Convirtiendo rebaños humanos en libres asociaciones de hombres libres. A través de la libertad, ha creado las ciencias, las artes, la poesía, la

filosofía y las primeras nociones de respecto humano. Y con la libertad política y social, los griegos han creado el libre pensamiento.

En la época del renacimiento, en finales de la edad media, los griegos emigrados han introducido algunos libros importantes en Italia y esto fue suficiente para que la vida, la libertad, el pensamiento y la humanidad, enterrados en el oscuro calabozo del catolicismo volviesen a la vida. “Emancipación humana” es la clave en la civilización Griega.

“Conquista”, con todas las consecuencias brutales, es la clave en la civilización Romana. (Bakunin, 1880).

Para Bakunin en “Dios y el estado” la libertad social es el requisito para el desarrollo del arte. De esta forma el ve la libertad social como una válvula por la cual el arte tiene que pasar. Una condición a su existencia.

Oscar Wilde, en su obra “El alma del hombre bajo el socialismo” deja claro su visión política e inclinación anarquista cuando dice que la idea de autoridad en el mundo artístico es mala. Y que muchas personas preguntan cuál sería la mejor forma de gobierno para un artista. Y la respuesta es que la mejor forma de gobierno es ningún gobierno.

No hay duda que hay un tipo de intelectual que es consistentemente atraído por el anarquismo, reconociendo el valor de la libertad absoluta y no interferencia en sus vidas personales y sociales y querer la vanguardia artística y literaria. Significantes grupos de pintores y escritores anarquistas existían en la Italia pré-1914, en nueva york durante la primera guerra mundial y en Francia durante 1880 y 1890, donde los neo-impressionistas Camille y Lucien Pissarro, Paul signac, y otros grandes artistas hacían parte de grupos simpatizantes del anarquismo. En la Bohemia el hecho de que Jaroslav Hasek (reconocido cómico y periodista checo) fue un miembro de grupos anarquistas y periódicos anarquistas ayuda a comprender el genio subversivo de “El bueno soldado” (Libro de Hasek). Franz Kafka también ha participado de reuniones anarquistas en Praga, familiarizándose con los escritores y personalidades del movimiento y también mencionando Bakunin y kropotkin

en su diario. (Goodway, 2006).

El Surrealismo fue un movimiento de vanguardia en el arte y literatura en la década de 20 en París que buscaba libertar el potencial creativo de la mente consciente e inconsciente. Fue probablemente el movimiento artístico con más proximidad al pensamiento y pensadores anarquistas.

“uno de los acontecimientos más significativos de la vida cultural y política de Francia en la década del 50: la estrecha colaboración entre surrealistas y anarquistas, principalmente a través de la participación semanal de los surrealistas en *Le Libertaire*, periódico de la Federación Anarquista, que se extendió durante quince meses.” (Coelho, 2005)

En su manifiesto André Breton, fundador del movimiento surrealista, comenta que aun hoy vivimos en el reino de la lógica, pero los procesos lógicos de nuestro tiempo se aplican solamente en la solución de problemas personales o sociales de importancia secundaria. El racionalismo absoluto que permanece en utilización permite apenas la consideración de aquellos hechos resumidos a nuestra experiencia personal. Con el objetivo de civilización y progreso los seres humanos fueron quitando de sus mentes todo aquello que podría ser considerado supersticioso o mito y nosotros nos imposibilitamos de cualquier forma de busca de la realidad que no esté en conforme con las convenciones. Breton da crédito a Freud sobre sus descubiertas y el hecho de que en aquel momento se creaba una opinión solida sobre las amplias posibilidades de ser humano en su estado consciente e inconsciente. Y de la profundiza aun no totalmente alcanzada de la mente. (Breton, 1924)

Los movimientos del anarquismo y el surrealismo se aproximaron en Francia, en la década de 50, debido la situación cultural y política en aquel momento. Sucedió a través del periódico “*Le Libertaire*”.

"Surrealistas, no paramos de consagrar la trinidad Estado-trabajo-religión, una execración que frecuentemente nos ha llevado al encuentro de nuestros

camaradas de la Federación Anarquista. Esta aproximación nos ha llevado hoy a expresar en *Le Libertaire*. Felicitémonos aun mas porque creemos que esta colaboración nos permitirá extraer algunas de las grandes líneas de fuerza comunes a todos las almas revolucionarias.” - (*Le Libertaire*, 12 de outubro, 1951)

Al final de la segunda guerra mundial Breton ha escrito “Fue en el espejo negro del anarquismo que el surrealismo reconoció a sí mismo” (Heath, 2006).

El filosofo, como el poeta o artista, es siempre producto de la sociedad en la cual él se mueve o enseña. [...] el arte sin la idea revolucionaria solamente se degenera. (Kropotkin, 1880)

El Pietro Ferrua, en tu texto “Intencionalidad, anarquismo y arte” comenta que el anarquismo no ha ganado más fuerzas a lo largo de los años porque no es un tema suficientemente discutido o abordado el tanto que merece en la academia o en otros ámbitos sociales. Por esto propone iniciativas que darían fuerza y visibilidad al movimiento de fusión del arte y anarquismo. Las propuestas en tres puntos empiezan con:

- 1- La creación de una oficina de arte como el Centro Ferrer de Nueva Iorque, que en el inicio del siglo ha tenido un rol muy importante por su enseñanza libre y gratuito de Robert Henri y George Bellows. Esta enseñanza ha permitido el desarrollo de muchos artistas famosos – por ejemplo Man Ray.
- 2- La abertura de medias como periódicos o revistas para la publicación de artistas de nuevas generaciones. André Bernard (con la serie potlatch) a quien se podía pedir para crear ilustraciones para libros y etc. Estos espacios abiertos permitirían un desarrollo de artistas y una divulgación de nuevos trabajos y, más allá que esto, nuevos puntos de vista artísticos y políticos.
- 3- La disponibilidad de un espacio de exposición de trabajos académicos o audiovisuales. Así, según el autor, ofreceríamos oportunidades a los nuevos Pissarro, Seurat, Signac, etc. Esta galería podría tornarse una escalera artística

donde también muchos artistas podrían disfrutar de su estructura y destacarse con su ayuda.

Quando Kropotkin ha lanzado su pedido “a los jóvenes” invitando poetas, escultores y artistas de diferentes ramas y disciplinas para el interés de la propia arte a poner su “pincel” a servicio de la revolución el divorcio entre artistas y anarquistas parece total, según Gaetano Manfredonia. En su texto Kropotkin no se dirige solamente a los artistas pero también a la inteligencia burguesa.

Aun en el principio de los años 1880, arte y política – sobretodo arte y socialismo – están sin conexión clara debido a la gran desconfianza que la clase artística tiene de la política. Después de la revolución de 1848 muchos artistas estaban acomodados y según el autor la existencia de múltiples prejuicios entre artistas – en su mayoría de la burguesía – y los militantes operarios, ha impedido una verdadera comunicación entre las partes.

Arte en el mundo contemporáneo

Alrededor del principio del siglo XX la reproducción técnica ha alcanzado un nivel que ha permitido la reproducción de obras de arte y por eso ha causado un gran impacto en el público y en la sociedad.

Pero mismo a la más perfecta reproducción de una obra de arte le falta un elemento: su presencia en el tiempo y espacio. La existencia que es única para cada cosa que está determinada por la historia de ella y lo que paso durante toda su existencia. Aparte de los varios métodos científicos que posibilitan descubrir de formas químicas la originalidad o no de una pintura o escultura, la autenticidad de algo es la esencia que es transmisible desde su principio, pasando por su vida substancial y testigo histórico que ha experimentado. (Benjamin, 1936).

Criticismo en el arte

Según el Oxford Dictionary el criticismo en el arte es el análisis y evaluación de las calidades y fallos de una obra literaria o artística. La “*University of North Texas College of Visual Arts*” comenta en su página web que el criticismo en el arte es responder, interpretar significado, y crear evaluación crítica sobre específicas obras de arte. Un acuerdo sobre la definición y el sentido del criticismo es difícil de obtener. En el libro “*Practical Art Criticism*”, Edmund Feldman dice que el criticismo es solamente abordar el tema sobre obras de arte de forma escrita o hablada y que la tarea central del criticismo es tan solamente interpretar. Según Terry Barrett en su libro “*Criticizing art Understanding the Contemporary*” comenta que hay un equívoco muy común del público sobre el criticismo de arte: Que es una actividad que tiene un tono negativo en su abordaje, sin embargo la más grande cantidad de palabras escritas por críticos en el mundo fue de carácter descriptivo y interpretativo y tono positivo, no solamente una evaluación fría.

El trabajo de los críticos es proporcionar a su público un abordaje y una “explicación” sobre las obras de arte que evalúan y muchas de estas obras no serán vistas personalmente por sus lectores. Esta descripción es una demostración de aspectos, como llamando la atención para detalles de la obra. También hay el hecho de que los críticos también dan informaciones que van más allá de la obra de arte evaluada como histórico del artista, incluyendo datos personales sobre su vida o relación de la obra en cuestión con otras obras o colaboraciones del artista a lo largo de su vida que son informaciones externas, es decir, no son visibles en la obra. (Barret, 2011)

Tal vez la parte más importante del criticismo es que el presenta al creador un problema que nunca será solucionado. Entonces para ele el criticismo, bueno o malo, importante o insignificante, es una cosa eternamente presente en su vida de una forma intrincada y compleja. Sin embargo el artista es el artista principalmente porque se supone que él rechaza la idea del proceso de simplificación y reduccionismo donde se encuentra el hombre común. (Hartley, 1931)

Segundo Edgar Wind, en su lecture "*the fear of knowledge*" el comenta que la opinión de Platón sobre arte es un reflejo de su miedo del arte. Pero que según el este miedo ya no existe hoy en la sociedad. Sin embargo Wind comenta que hoy existe otro tipo de miedo. Un miedo moderno que hace más de un siglo domina todos los aspectos del arte. El miedo de que el conocimiento puede perjudicar la imaginación, que el ejercicio del arte por parte del artista o espectador pueda ser debilitado por la razón. Es como si el conocimiento y el ejercicio de la razón fuera algo negativo para la arte. Dando esta idea de que el arte es algo puramente instintivo y no razonable. Según Edgar muchos escolásticos también compartían la idea de que la tragedia griega ha muerto por causa de la filosofía griega. Porque el universo de los mitos y religiones primitivas siempre fueron la fuente de mucha inspiración para obras de teatro y la filosofía en parte ha derribado algunos mitos, influyendo indirectamente en la "industria" del teatro en la época. (Wind, 1960)

La razón en el arte en forma de la representatividad también fue comentada por Clive Bell, que dijo que la representación no es mala en su forma realística, en su sitio como parte del dibujo general de la obra. Pero si una forma representativa tiene valor, es por su forma y no por el hecho de que representa algo. Porque el elemento representativo en la obra de arte puede o no ser negativo, pero siempre es irrelevante. Porque la apreciación de una obra de arte es una tarea que no necesita de que llevemos algo de la vida o que tengamos en cuenta sus ideologías y problemas ni su familiaridad con las emociones. El arte nos lleva del mundo de los hombres hacia un mundo de exaltación visual que nos aleja de los intereses, nuestras dudas y memorias del mundo humano. Somos llevamos mas allá de la línea de la vida. (Bell, 1913)

Método

Para investigar el "origen" de esta forma artística vamos empezar por la bibliografía circense existente en portugués y español a ver si encontramos menciones a esta forma artística. También buscar en banco de datos de revistas y periódicos por reportajes hechas sobre esta temática en las últimas décadas.

El método de observación participativa será utilizada para conocer sus hábitos, cultura, gustos y rutina diaria. También para crear un conocimiento más profundizado de la comunidad y el flujo constante de artistas que llegan a la ciudad de Recife y se van. Comprender las razones por detrás de este flujo también estará en enfoque.

Para crear un banco de datos electrónico con registros audiovisuales de intervenciones artísticas será utilizado un canal de youtube. Donde los videos serán subidos y estarán disponibles para visualización o estudio de cualquiera. La creación de los documentales será hecha dentro del abordaje de antropología visual, es decir, conocer sus costumbres y cultura dentro de un enfoque relativamente direccionado por el objeto de investigación (el artista).

Utilizaremos la herramienta de red social Facebook para contactar los artistas distantes. Para el mapa mundial una vez con todos los datos en una planilla, para hacerlos públicos vamos utilizar el Google maps para crear una página web donde sea fácil navegar y encontrar estas localizaciones.

Con aplicación de cuestionarios, observación y acompañamiento de los artistas también si conocerá el porcentaje de extranjeros trabajando en los semáforos de Recife - PE y también su franja de edad, género, y formación artística en la familia buscando si hay un patrón de influencia artística familiar o no.

Códigos

Los artistas de semáforos son una categoría muy exótica y moderna de artistas. Ellos son viajantes, hablan en general 2 o más lenguas y aun que la mayoría no sea licenciado en la universidad ellos tienen una buena formación intelectual y buena educación, esta base de conocimiento es en muchos casos consecuencia del consumo de arte y sus productos de calidad.

Pero en los semáforos de Sudamérica (y algunos sitios en Europa) existen otros tipos de trabajadores. Limpia vidrios, y otras actividades también son realizadas allí pero pertenecen a otro campo de actividades. Incluso hay algunas personas que hacen malabares en los semáforos pero toman parte en la comunidad de artistas ni comparten características culturales con los artistas. Son personas que en muchos casos están solamente ganándose la vida. Estos, no son enfoque de esta investigación.

Para separarlos tenemos que llegar a una definición aun no creada en la academia: Donde empieza y termina el concepto de artista de semáforo.

Como código para esta investigación vamos a considerar artistas de semáforos aquellos que tienen lo que se considera el mínimo de inversión de tiempo y esfuerzo en la actividad artística (Entreno, ropas, creación de rutina).

Así que artistas sin camisa, descalzos, sin material propio para malabares o sin el nivel básico técnico para la actividad no están contabilizados en este estudio.

Antropología

El diccionario de la Real Academia española define antropología como: Ciencia que trata de los aspectos biológicos y sociales del hombre; Estudio de la realidad humana (*anthropos*– hombre; *logos* – ciencia) ciencia del hombre.

Os antropólogos sociales estudian os costumbres, instituciones sociales, valores de los pueblos y modos con los cuales se relacionan. En el Reino Unido el término “antropología” específica de un modo amplio una serie de diferentes ramas de estudio que están más o menos asociados, sin embargo la asociación sea más relacionada con el hecho histórico de que hayan tenido desarrollado juntas como estudios “evolucionistas” del hombre siendo así originalmente pensados juntos, que cualquier relación intrínseca entre ellos. De esta forma la antropología física, arqueología pre-histórica, la tecnología primitiva, la etnología y etnografía son reunidas a la antropología social bajo la firma de Antropología, mientras que la sociología no lo es. Sin embargo sus problemas y métodos abarquen en gran grado los de la antropología social. Por eso no es una sorpresa que la palabra antropología signifique cosas diferentes para personas diferentes. Mismo cuando es calificada con el adjetivo “social”. Uno puede aun así enlazar esto a un interés acerca de los huesos y medidas del cerebro, y otra persona puede tener una preocupación con el hombre pre-histórico y sus obras. Así que el significado del término es muy amplio aun que esté dentro de subdivisiones. (Beattie, 1964)

Afirmar que la antropología es la ciencia del hombre no quiere decir mucho, porque cualquier disciplina entre las llamadas ciencias humanas (psicología, sociología, etc) trata del hombre y también, por supuesto, es una ciencia del hombre. Siendo la antropología, al pie de la letra, (*Anthropos* – hombre; *Logos* – Ciencia) Ciencia del hombre. Esto quiere decir en primer lugar que este es el único saber que mas allá de todo, con toda su grande diversidad temática, tiene una preocupación constante en definir el hombre. La respuesta a la antigua pregunta Kantiana “Que es el hombre?” – puedes poner en diversos puntos de vista. Desde la perspectiva empírica formulando conclusiones generales acerca del hombre en su naturaleza, frente al conocimiento para lo cual contribuyen las observaciones sistemáticas, la recopilación de los dados collidos por todo el mundo y el estudio

comparado de las variantes físicas y culturales que se observan entre los diferentes grupos humanos. Pero también podemos responder de una perspectiva humanística e filosófica que trate del hombre, de sus costumbres y sus diferentes modos de vida, de sus dimensiones fundamentales y de su destino. Todas estas definiciones son propias de la antropología.

Según Hoebel, en su libro “Antropología: El estudio del hombre”, las definiciones que son propias de la antropología cumplen las tres características esenciales que separan este tipo de conocimiento:

1. – Tratan el hombre y sus manifestaciones como un todo (visión holística)
2. – Aplican un método comparativo.
3. – Tienen en cuenta el concepto de cultura como ámbito propio humano.

La tarea de la antropología es muy amplia, lo que facilita la proliferación de subdivisiones y paradigmas distintos agrupados bajo esta denominación común. Se han creado la antropología cultural, física, económica, social, aplicada, médica, psicología, lingüística, filosófica, cognitiva, ecológica, hermenéutica, funcional, simbólica, estructural etc. Cada una de estas denominaciones está conectada con una forma particular de entender la antropología y una serie de actividades, a veces muy divergentes: Observación, medición de huesos y foséis, reflexión, medición de variables corporales, entrevistas, excavaciones..

Definir la antropología como aquello que hace los antropólogos es, como vemos, muy difícil, al menos al principio.

Las divisiones de la antropología son muchas pero casi todas conciben una bipartición emanada del mismo ser humano en su dupla dimensión de ser natural (corpóreo y biológico) y de ser cultura (civilizado, simbólico). Se traduce aquí clásicas dicotomías (naturaleza-cultura, biología-sociedad, etc). Una antropología se ocupará del polo natural (antropología física) y la otra del sociocultural-simbólico (antropología cultural o etnología). Naturalmente que a estas dos divisiones empíricas del saber sobre el hombre debe sumar la especulativa, propia de la antropología filosófica.

Entonces podemos definir antropología física (o biológica) como el estudio del hombre como organismo vivo, y también la evolución biológica dentro de las especies animales. Es decir que el antropólogo físico tienen que ocuparse de la origen y evolución del hombre (proceso de hominización) y de la diferencias físicas que suceden en los seres humanos, de la variación genética y de las adaptaciones fisiológicas del hombre frente a los diversos ambientes. Para esto, cuenta con una serie de estudios de áreas de especialización: Primatología (estudio de los primatas, grupo animal próximo al hombre), paleoantropología (estudio de la evolución humana por los fósiles), antropomorfolgia (anatomía comparada de diversos tipos y razas humanas), genérica antropológica, ecología humana etc. La actividad concreta de estos científicos normalmente consiste en trabajos próximos al de la arqueología, fósiles, antropometría (mediación de partes corporales humanas, especialmente, el cráneo – craneometría) e, últimamente, análisis más sofisticadas relativas a las características serológicas, genéticas o fisiológicas y su relación con el ambiente.

Según el antropólogo alemán Franz Boas, en su trabajo "*The limitations of the comparative method of anthropology*" la antropología moderna ha descubierto el hecho de que la sociedad ha crecido y desarrollado en todas partes en un estilo de que todas sus formas, acciones y muchos aspectos fundamentales permanecen los mismo aun que en sociedades diferentes. Esta descubierta en el campo ha dejado claro que existen reglas, patrones, que direccionan el comportamiento de los seres humanos aun que en situaciones distintas y entornos completamente diferentes.

Estos patrones de comportamiento son, según la teoría, aplicables a estructuras sociales moderna y también a civilizaciones del pasado distante. Esta descubierta ha hecho con que la antropología en general fuera más admirada y ganara más la atención pública que el común, porque, según el autor, la antropología antes de esta descubierta se limitaba a analizar costumbres y creencias raras de otros pueblos.

En el año de 1798 llega al público la obra del filosofo alemán Immanuel Kant llamada "*Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*" (Antropología en el sentido pragmático) en este

trabajo Kant comenta sobre aspectos sociales y personales como el trato social. Donde el comenta que al hablar con alguien si miras hacia un botón que falta a la jaqueta de una persona estas atrayendo la atención de ella para este tema y a la vez también está asumiendo una posición de juicio para esta persona. Este tipo de circunstancia puede crear grandes barreras sociales en la aproximación y empatía de dos individuos. Para Kant el poder de abstraer es muy importante en cualquier momento de interacción social y es una habilidad que hace total diferencia. Tal vez abstraer esté relacionado con el instintivo del ser humano a ser un ser perceptivo y también los factores sociales ejercen presión sobre estos comportamientos. El concepto de estética y costumbres a veces crean un fuerza y obviamente un detalle como una verruga en la nariz de una mujer puede llamar mucho la atención. La solución que propone el autor es observar a sí mismo. Para él darse cuenta (*animadvertere*) de sí mismo no es todavía una observación de uno mismo. La observación de uno mismo es el resumen, conjunto, de las percepciones humanas que utilizamos para situarnos en el mundo.

Para Kant esta antropología didáctica era solo un aspecto de traer para el consciente y el cognitivo factores interiores y exteriores del ser humano desde los detalles en las formas de hablar y de comunicación interpersonal situacional hasta la representación del "yo" como concepto de persona, ser existente y unidad de consciencia y historia (todo lo que vivió un ser humano hasta aquel momento). Comenta también que el concepto de persona no existe en los primero momento de comunicación humana – cuando un niño empieza a hablar -, este no se refiere a el como "yo" sino utiliza una referencia en tercera persona (Carlos quiere comer). Cuando el niño empieza a hablar utilizando "yo", para el autor una luz nasce dentro de aquel ser humano. Como que este momento para Kant es una etapa significativa en la evolución del concepto de uno mismo como ser humano y como parte integrante de un grupo social y de la civilización. El poder de auto comprensión como individuo esta también enlazado a la auto representación. Kant comenta que la persona que consigue describir muchas calidades intimas de su carácter como por ejemplo tentaciones y otros aspectos, esta persona puede hacer un viaje para dentro de si mismo en búsqueda de sus propias voluntades y motivos.

La representación en los seres humanos son una serie de conclusiones cognitivas que hacemos en el mundo alrededor. Por ejemplo cuando un individuo mira otros individuos a una significativa distancia, él no ve, por supuesto, los ojos o la boca de la otra persona, debido a la distancia. Pero él automáticamente reconoce la forma del ser humano y concluye que la persona tendrá ojos y boca, porque está subentendido en el concepto de ser humano.

El autor también comenta una característica personal muy significativa que es el egoísmo. Él último lo clasifica en tres tipos: El egoísmo lógico, donde la persona considera innecesario verificar sus opiniones dentro de la comprensión de los otros miembros del grupo social. Comenta también de una forma positiva sobre el movimiento "*freedom of the press*" (libertad de prensa) está asociado a egoísmo lógico y porque debemos considerar en todo la opinión/juzgamiento de otros puntos de vista. A veces, según el autor, nosotros no nos fiamos de nuestras propias opiniones (y ofrece un ejemplo de cuando escuchamos un ruido y no sabemos si fue real o solamente algo de nuestras cabezas). Por esta razón la opinión de los otros debe ser considerada porque no sabemos cuando estamos nosotros equivocados. Es una posición muy delicada cuando estamos haciendo declaraciones que están contra lo que la mayoría de las personas piensan. Esta paradoja también sucede cuando un individuo en una búsqueda por autenticidad quiere ser único también en algún punto de vista y con esto yendo de encuentro a lo que dice la mayoría. Hay también el otro tipo de egoísmo en el ser humano que se nota en la convivencia social: El egoísmo estético. Este tipo de egoísmo se encuentra dentro de los hábitos de consumo de arte que uno puede tener. El consumo general de versos, pinturas, música, obras de teatro y etc. El individuo tiene un gusto específico y no está abierto a nuevas sugerencias ni a probar productos artísticos diferentes. En esta situación el individuo se cierra para las otras oportunidades de consumo de artes que pueden surgir y esto de alguna forma también lo cierra en las relaciones interpersonales. Este tipo de rasgo hace con que la persona se valore como superior y diferente por sus gustos.

Kant también comenta, en su investigación antropológica sobre rasgos del comportamiento humano, la tercera forma de egoísmo: El egoísmo moral.

Este rasgo es característico de las personas que utilizan todo lo que está disponible solamente para ellas, teniendo dificultad de comprender las cosas que son buenas o tienen

utilidad para otras personas que son ajenas a su grupo social intimo (y muchas veces a todas las personas). En su vida este individuo busca solamente su propia felicidad y no da importancia a lo que sea relativo a la cualidad de vida o felicidad de otras personas.

Los aspectos de la personalidad fueron los objetos de investigación antropología en esta obra de Immanuel Kant. Demostrando que su observación como investigador era una herramienta central en la descubierta y clasificación de estos aspectos de la psique del ser humano reflejados en las relaciones sociales en sus rutinas diarias. La observación y registro es un parte muy importante de la antropología y hoy día existe herramientas que facilitan este registro como la cámara fotográfica.

Observación participativa

Según el antropólogo Christian Luders cualquiera que busque hacer investigaciones empíricas sobre seres humanos, sus prácticas diarias, creencias y costumbres, tiene en general dos posibilidades de abordaje:

La primera es entrar en dialogo y conversación con miembros del grupo social que buscas investigar. Buscando comprender acciones, histórico personal y histórico del grupo como conjunto. Esta actividad va aparte de dar los datos para los primeros pasos en el conocimiento de este nuevo grupo, como también serán los primeros contactos que el investigador tendrá con esta sociedad y este proceso va crear lazos relativos de proximidad que ayudaran al abordaje de temas futuros, tal vez un poco más delicados, pero necesarios.

La segunda estrategia, según el autor, es la observación participativa, un término muy utilizado en las bibliografías alemanas. Pero hace poco tiempo este término empezó a ser sustituido por el término "etnografía" bajo la influencia de académicos ingleses y americanos. Este que podría ser un cambio solamente del nombre fue en realidad también un cambio en determinadas características de esta área. Luders comenta que la observacion participativa tiene orígenes históricas en la antropología y etnología por un lado, y por otro

lado los movimientos reformas sociales en Estados Unidos y Inglaterra en el comienzo del siglo XX. Los conflictos sociales étnicos y la distribución y migración en los centros urbanos industriales de la época y el aparecimiento de diferentes tipos de dificultades sociales como la pobreza y las enfermedades. El aparecimiento de las favelas y de la segregación en los barrios ha movilizadno solamente reformadores y pensadores como también los científicos y las universidades. En la ciudad americana de Chicago, la más populosa del estado de Illinois, localizada en el nordeste de los Estados unidos, el año de 1920 y 1930 allí ha empezado una tradición especifica de sociología urbana que buscaba una profunda observación participativa y registro en las comunidades.

En esto momento histórico ha surgido el trabajo del sociólogo americano nascido en el estado de california William Isaac Thomas, el en cooperación con el filosofo y sociólogo polonés Florian Witold Znaniecki han creado un trabajo que es considerado hoy un clásico de la sociología: "*The Polish Peasant in Europe and America*" (el campesino polonés en Europa y América). Chicago en aquel momento tenia aproximadamente 350.000 poloneses emigrantes (las más grande población de poloneses aparte de Varsovia .

El trabajo empieza con el capitulo "*Methodological note*" donde los autores comentan un poco de la historia y las estructuras sociales de los poloneses y el abordaje científico elegido para aquella investigación. El objetivo era estudiar los costumbres y hábitos de los poloneses y también su visión política y social y como estos aspectos podrían cambiarse cuando en contacto con otras culturas en América. La observaron participativa ha dado a ellos la oportunidad de conocer de cerca estas rutinas y estos costumbres de la gente de Polonia que llegaba a cada día para los estados unidos.

La familia campesina polonesa fue clasificada como ellos (e lo que sería el libro de códigos del trabajo) como un grupo social que incluye las conexiones de sangre de familia hasta un límite determinado, como por ejemplo en este caso el cuarto grado. La familia en el sentido más estrecho de la concepción en este obra siendo la pareja y los niños, llamado por los investigadores como "*marriage-group*" (Grupo de bodas). La determinación de códigos entonces para esta investigación como "grupo de familia" e "grupo de bodas" fue una de las

primeras clasificaciones en trabajos clásicos de nicho (un recorte) en investigación en sociología con el método participativo. La primera acción de los autores fue obviamente intentar obtener el máximo de información sobre el grupo social que ellos irían investigar

Para Znaniecki y Thomas esta observación ha permitido encontrar el "anormal" o datos significativamente diferentes que podría ser consecuencia de esta mezcla cultural. Pero también considerando en su metodología que el "anormal" solo tiene significancia científica cuando es comparado frente al "normal". Y más allá de esto: es importante conocer la relación que el anormal tiene con el normal. Este intercambio es esencial e la comprensión de un aspecto sociocultural de este tipo. Ya que el normal y anormal no están perfectamente aislado en la sociedad moderna y bien están mezclados de una forma compleja. Para ellos, considerar que estos aspectos sociales pueden ser aislados para análisis es una falacia de "*common sense*" que existe debido a otras ramas de la ciencia que si las utilizan de forma coherente y pertinente. A lo largo del trabajo de campo y la creación de la obra Znaniecki y Thomas han comentado también otras formas de equívocos en el abordaje sociológico: El primero es pensar que el hombre reacciona a estímulos sociales y culturales de igual forma independiente de su histórico y formación cultural. Entonces el sociólogo debe comprender que el entendimiento del pasado y cultura de un grupo social para estudio es esencial para crear un abordaje y metodología coherentes y bien adaptados a las posibilidades circunstanciales de aquel grupo social. El segundo equivoco que muchos hacen al hacer una investigación es pensar que el hombre se desarrolla de forma espontanea y sin influencias externas. Debido a la adaptabilidad del ser humano podemos ver las reacciones culturales de emersión de un grupo social en otro y su intercambio cultural. (Znaniecki y Thomas, 1918)

La observación participativa de Znaniecki y Thomas en aquel momento histórico fue un gran paso al desarrollo de la sociología como disciplina y también al propio método participativo de investigación.

La observación participativa es utilizada en una gran variedad de disciplinas como una herramienta para coleccionar datos sobre personas, procesos, culturas y grupos sociales en

investigaciones cualitativas. Para Barbara B. Kawulich, en su artículo "*Participant Observation as a Data Collection Method*" (Observación participativa como método de coleta de datos) publicado en la "*Forum Qualitative social research*" (FQS) comenta que la observación participativa por muchos años fue un marco muy importante a las investigaciones en las ramas de antropología y sociología. Incluso recientemente esta herramienta también ha sido aplicada en el campo de la educación en un numero crecente. Estos métodos de coleta cualitativa que incluyen entrevistas, observación y análisis de documentación fueron introducidos bajo una nueva nomenclatura recientemente: Llamado estudios etnográficos. (Kawulich, 2015)

Para Catherine Marshall y Gretchen B. Rossman en el libro "*Designing Qualitative Research*" la observación es una descripción de eventos, comportamientos y objetos en la configuración social elegida para una determinada investigación. Esta observación es considerada por muchos autores como el método principal utilizado por antropólogos en investigaciones realizadas en campo. Estos trabajos de campo tienen entre sus características la observación activa, la memoria, entrevistas informales, y descripción en detalles de las experiencias. La paciencia también es destacada por la autora como siendo una característica necesaria en el proceso de aproximación, creación de lazos mínimos sociales y de confianza con el objeto o el grupo investigado, y también para dejar que las circunstancias sociales aparezcan para que ellas se conviertan en objetos de análisis antropológico. (Marshall y Rossman, 2006)

Para la antropóloga Kathleen Musante DeWalt el método de observación participativa también incluye como aspecto central el análisis del comportamiento (*behavioral*) de las actividades de los individuos investigados a diario pero el antropólogo tiene que tener en cuenta que algunos aspectos de las rutinas, rituales, interacciones, y eventos del grupo social en estudio serán muy clara y obvias pero muchos aspectos importantes de una cultura permaneces ocultos y fuera de nuestra comprensión inicial por esta razón es importante que el investigación participe de las actividades comunes y no comunes del grupo social para poco a poco ir profundizando su conocimiento de lo que pasa y de las estructuras sociales.

Sobre la observación Malinowski, en los argonautas del pacífico, comento que "*cada fenómeno tiene que ser estudiado con el abordaje más amplio posible de sus manifestaciones concretas con el máximo de ejemplos y detalles*". Y los resultados deben ser organizados de una forma tal que sea posible no solamente comprenderlos sino consultarlos fácilmente y confrontarlos en futuras investigaciones, es decir, como instrumentos etnológicos. El autor propuso una nomenclatura para este documento que contiene los datos observados y concluidos en el estudio: "*The method of statistic documentation by concrete evidence*" (el método de documentación estadística por evidencias concretas).

El autor comenta que muchos fenómenos sociales en civilizaciones distantes son excesivamente complejos para ser comprendidos en un cuestionario o en una fotografía sino con la observación y vivencia de aquellos momentos. Una simple actividad como acompañar y comprender el camino de un hombre hasta su trabajo a diario tiene detalles socioculturales en la forma con que cuida de su cuerpo, la forma de vestir y que tipos de ropas va a vestir, la forma con que prepara la comida para el almuerzo, que tipo de comida es la que prepara, el tono de charla que sucede en el trabajo y en el camino. También la charla que sucede durante el almuerzo, las relaciones de amistad en sus diferentes niveles y profundidades y intimidad con sus límites entre los individuos, ambiciones particulares y las relaciones afectivas dentro del grupo y emocionales en cada individuo. Todos detalles que revelan un enorme universo de posibilidades culturales y relaciones interpersonales que solo con la observación constante y a lo largo del tiempo se va comprendiendo.

Entonces estos aspectos que son de variedad incalculable son todas partes importantes de la vida real y la substancia de la estructura social, que da soporte, forma a cada grupo social y mantiene claro los lazos de familia y amistad en aquella sociedad.

Lo más claro que hay de las relaciones sociales en nuestra civilización y nuestros grupos sociales, los rituales que seguimos, nuestras ceremonias, las etapas de el estudio en la academia para los niños y adultos, nuestras obligaciones sociales y políticas. Todos nosotros sabemos que significan estos ritos en nuestras sociedades y nuestras vidas. Nosotros sabemos que significa "vida en familia", la rutina y atmósfera de casa, nuestras

demonstraciones de afecto y interés mutuo, nuestras preferencias en términos generales sobre la cultura y el consumo, la intimidad entre parejas y familiares. Exactamente las mismas físicas se aplican a otras civilizaciones, y por esto debemos buscar conocer estas estructuras y descubrir lo que es o no igual a la nuestra en un proceso comparativo.

Observar ceremonias y eventos sociales y religiosos en una comunidad es necesario no solamente para comprender los detalles de las tradiciones pero también tener en cuenta que el etnógrafo tiene que registrar estos datos detenidamente y con precisión en la orden cronológica entre los actos y los actores de estos momentos sociales siempre intentado olvidar que él comprende la sociedad o grupo social en cuestión, y posicionarse como solamente un ser humano entre otros seres humanos, de esta forma él busca quitar de su mente conclusiones superficiales de asociación y también crear el "extrañamiento" necesario para mejorar su perspectiva e aquel abordaje.

Para estos momentos, según el autor, es interesante también en la observación dejar de lado el cuaderno, la cámara, y el bolígrafo. Estos materiales a veces crean una barrera cognitiva entre nosotros y el objeto de estudio. Nos separar de estos "dispositivos" no dejará más libre para comprender, experimentar, crear lazos de proximidad y comprensión con el objeto de estudio, participar de forma completa de actividades y juegos, participar de forma completa de diálogos, reuniones y caminadas.

Entonces dentro del objetivo del etnógrafo en su trabajo de campo puede ser alcanzado de tres formas:

- La organización de la tribu, y la anatomía de su cultura debe ser comprendida y registrada de una forma clara y el método de documentar datos concretos es el camino para tal fin.
- Dentro de esta estructura, el comportamiento humano y sus relaciones interpersonales deben de ser colectadas por una observación detenida de cada aspecto como en un diario etnográfico hecho en contacto próximo con el objeto de investigación.

- Una colección de declaraciones etnográficas, narrativas características y detalles típicos como folk-lore y formulas mágicas deben servir como descripciones de la mentalidad de la comunidad social.

Estos tres aspectos de abordaje llevan al objetivo final, lo cual el etnógrafo nunca debe de olvidarse. Este objetivo es comprender y absorber el punto de vista del nativo, su relación con la vida, su visión de su mundo. El antropólogo tiene que estudiar el hombre, estudiar el hombre en su entorno y las relaciones que él tiene con su entorno, con su gente. Estudiar los detalles que le preocupan mas íntimamente, comprender como él ve, y como él vive la vida. Que es la vida para este hombre. Porque sabemos que dichos valores y puntos de vista son significativamente diferentes en sociedades diferentes, las personas en culturas diferentes tienen objetivos diferentes, diferentes ánimos, ellos sigue instintos viscerales humanos pero adaptado a impulsos diferentes, haciendo parte de instituciones significativamente diferentes.

"Iremos ver el salvaje luchando para satisfacer ciertas aspiraciones, consiguiendo encontrar su tipo de valor, siguiendo su línea de ambición social. Veremos ellos siguiendo proyectos duros y difíciles por una tradición de magia y heroísmo, veremos ellos siguiendo el apello de su propio romance"

- Manilowski (1932)

El abordaje metodológico de Manilowski fue diferente de otros abordajes hecho anteriores a esta obra por otros investigadores. Su abordaje tenía un enfoque en las relaciones interpersonales y interacciones de los individuos con el entorno y también basada en observaciones y no solamente en cuestionamientos directos. Por esto los etnógrafos eligen el método de vivir en la comunidad, participando de prácticas realizadas por el grupo a diario relativas a la religión, alimentación, entretenimiento, y relaciones sociales intimas.

Aparte de la contribución gigante de Malinowski a la antropología con el método de la observación participativa también hubo otra contribucion que fue la perspectiva funcionalista que concluya que *"The total data from the field under observation must*

somehow fit together and make sense" (que el total de los datos colectados en campo bajo observación deben ser coherentes y hacer sentido como un todo) es decir que los datos colectados deben estar en armonía con las estructuras sociales y sus físicas de interacción entre actores. Es como una prueba de verificación en matemática donde se hacen las operaciones reversas para reafirmar el resultado encontrado.

Aun que sea, según Dewalt, en el pasado conectada con la conocida teoría social de la funcionalidad, el método de observación participativa hoy día ya no es mas. La observación participativa ha sido catalizadora para el desarrollo de un número significativo de perspectivas teóricas. Lo que es común a estas dos teorías/ramas todavía son:

- El hecho de que se puede aprender por observación. Teniendo en cuenta que en este universo el observador toma parte física y dinámica dentro de lo que él esta observado.
- Estar atentamente y activamente conectado con la vida de las personas puede dar al antropólogo una mejor comprensión del punto de vista de los individuos sobre los temas en cuestión.
- Alcanzar la comprensión del comportamiento de un individuo o grupo social, aun que requiera paciencia y trabajo, es posible. (Dewalt, 1998)

La observación participativa es el mejor método para muchas circunstancias donde no se puede utilizar ningún otro método como por ejemplo los varios trabajos de antropología sobre gánsters, mafia, y también sobre traficantes tuvieron la observación participativa su más importante herramienta. La etnografía también es utilizada en campos de artes de performances como "*Ethnography in performing arts*" para comprender el proceso creativo de un grupo, la forma de expresión en las relaciones interpersonales y como estos aspectos afectan la producción artística. Para la autora Simone Kruger la etnografía esta directamente conectada con la idea de resolver un juego de rompecabezas donde los investigadores miran las rutinas y los aspectos sociales y por estos trozos de información intentan comprender y interpretar estos patrones de comportamiento y relaciones interpersonales.

Para Kruger esto está incluso en las etapas de la investigación. Estas etapas son:

- Identificar el problema de pesquisa: Es típicamente el primer paso que se toma rumbo a una investigación y este paso requiere una reflexión continua y muchos de sus aspectos pueden cambiar significativamente a lo largo de esta etapa. Este es el momento de identificar y crear límites para mejorar el enfoque en el tema. El primer contacto que un investigador tiene con un tema para investigar es en general debido a experiencias personales o ideas que surgen basadas en algo que él ha experimentado socialmente, o también puede haber visto otra investigación que todavía no alcanzaba lo que él buscaba saber o no tenía el mismo enfoque. Aun así no existe un camino definitivo por lo cual un investigador descubre o se interesa por un tema en particular.

- Leer la literatura disponible: Las investigaciones científicas hechas sobre un tema que ya fue, directamente o indirectamente estudiado por otros profesionales necesita de un recuento sobre toda la bibliografía existente. En esta etapa es importante tener contacto con la literatura acerca de un tema en particular. Buscando las obras más significativas, la historia sobre el tema y también los más nuevos descubrimientos en el campo. Periódicos, papers, libros, publicaciones en radio o televisión, banco de datos, todo debe ser llevado en cuenta para una mejor comprensión del tema, donde él se posiciona dentro de las ramas del conocimiento y las ciencias, y descubrir su permeabilidad en cómo este tema se relaciona en términos interdisciplinarios con otros. También comprender el tipo de escritura o los direccionamientos lingüísticos de las producciones académicas e el campo puede ayudar a tener una amplia visión de algunas convenciones estéticas.

- Especificar el propósito de la investigación: Esta etapa requiere una reafirmación más enfocada del recorte epistemológico y la dirección de búsqueda que será hecha para la investigación. El motivo de la investigación en general introduce el tema en general, presenta los caminos que serán utilizados para la colecta de datos y también hace intentos indicativos aproximados de lo que se espera en los resultados de la investigación en términos específicos. La autora comenta que esta etapa se divide en dos partes: La primera es explicar el objetivo del estudio que es direccionado en términos específicos por preguntas investigativas y sus hipótesis correspondientes. El segundo momento es para describir el enfoque amplio del estudio, los participantes y objetos de investigación, la localización geográfica del estudio (si este dato es pertinente).

- Colectar datos: Esta etapa abarca seleccionar individuos para un estudio, obtener permisión de ellos para esta tarea, y juntar toda información posible por cuestionamientos y observación de sus actividades a diario y su comportamiento aisladamente y socialmente. Los tipos de datos pueden ser números: (textos, frecuencia de comportamiento, etc) o también respuestas a temas generalmente conectados a su vida social, emocional o religiosa, opiniones y citas.

- Analizar y interpretar los datos: La interpretación de datos y su análisis puede ocurrir durante el propio momento de colección de estos datos en particular (en campo, como muchas investigaciones cualitativas) como también esta tarea puede ser hecha después del momento de campo como se hacen en muchas investigaciones cuantitativas. Siempre buscando comprender los datos de forma aislada y también como estos se reúnen para formar el completo del fenómeno socio cultural en cuestión. Esta interpretación quiere decir que el investigador en determinado momento tendrá que sacar conclusiones teniendo en cuenta los datos que ha observado (y también el conocimiento que ya tiene de la situación en general basado en bibliografía y etc) representando estas interpretaciones en gráficos claros y comunicativos y por texto para explicar y resumir sus conclusiones.

- Reportar y evaluar investigación: La última etapa del proceso investigativo abarca actividades como escribir un reporte y distribuir para un público específico, por ejemplo para un tutor, para alumnos, o para la comunidad académica por medio de periódicos científicos o revistas. En esta etapa de la investigación es importante saber qué tipo de público busca las informaciones que vas a proporcionar con tu pesquisa. Sabiendo exactamente quien es que va a recibir o tener contacto con este producto académico es importante porque proporcionará al investigador una línea de estilo argumentativo o de carácter comunicativo que él utilizará en su texto. Por ejemplo un texto para alumnos no tendrá el mismo estilo y contenido que para compartir entre investigadores de la misma área, porque se supone que el conocimiento de dichos investigadores sea de alto nivel entonces determinadas explicaciones básicas no serán necesarias.

Entonces como comenta la autora Simone Kruger, la etnografía hace parte de un sistema de estructuras que construyen la investigación académica que en general empieza con la planificación del proyecto, la ejecución de este plan, la evaluación de los datos recogidos, la reflexión y publicación de los resultados. Formando una secuencia de pasos lógicos hacia la producción académica. (Kruger, 2008)

Antropología Visual

"La evidencia fotográfica debe, obviamente, ser absorbida de la misma forma que cualquier otro dato en una investigación. Debe ser verbalizada, traducida en estadística y computada electrónicamente para convertirse en una parte genuina del cuerpo en la visión científica. Si este proceso no ocurre, la cámara deja de ser una herramienta de investigación en la antropología moderna."

– (Collier, 1982)

Según John Collier, en su libro "*Visual Anthropology: Photography as a Research Method*" él comenta que el ojo crítico de la cámara es una herramienta esencial para captar informaciones visuales de forma precisa y específica porque muchas veces los seres humanos no tienen la capacidad de observar y recordar detenidamente lo que miramos. La cámara ayuda al investigador a ir más allá en este sentido. Pero tampoco la cámara es la

cura para todas nuestras limitaciones visuales porque ella requiere un abordaje técnico y sistémico para operar este equipo y de forma exitosa registrar culturas, comportamientos y interacciones sociales de todos los tipos.

Fotografía es una herramienta de investigación siempre cuando asociada a metodologías, y de esta forma puede extender nuestras percepciones si tenemos la habilidad necesaria para la tarea. Entonces el audiovisual es solo "*The means to an end*" donde las herramientas nos dan la posibilidad de hacer observaciones de forma holística y con precisión.

La percepción de otras civilizaciones (como culturas indígenas por ejemplo) sobre el mundo es muy diferente debido su interacción con el entorno que sucede de forma mas próxima y completa.

Las comunidades que viven en mas grande contacto con la naturaleza viven con un censo mas fuerte de percepción de los detalles debido a cuestiones evolutivas y de adaptación. Ellos están siempre en constante actividad para sobrevivir. Cuando un esquimal sale de su casa para cazar o pescar el debe primero relacionarse con cada elemento de su entorno para su éxito en la tarea y para tomar todas las decisiones entre la vida y la muerte inherentes a la vida de un cazador o pescador bajo la cruda naturaleza.

Nuestra relación con la naturaleza es diferentes porque ya muchos estamos acostumbrados a superar las barreras naturales con el uso de la tecnología y especialización. Por consecuencia nuestros enfoques personales dejan de existen en estos campos de entorno y pasan a ser enfoques específicos de actividades que tenemos cada día. Esta separación con el exterior nos ha aislado de una forma que ya no tenemos contacto directo con lo que representaba peligro de vida a nuestros ancestros y solo algunas pocas veces en nuestros días tenemos que tomar decisiones sobre temas de vida basadas en nuestros propios sentidos, lo demás se hace por la tecnología. Usamos el freno del coche cuando miramos el semáforo rojo, aceleramos cuando está verde y cruzamos la calle por el paso de cebra, y esperamos que los otros seres humanos sigan las mismas reglas. Esta pérdida de conexión con el entorno nos ha dejado con una capacidad más pequeña de absorber el todo en una visión holística.

El autor ilustra la situación con buenos ejemplos como el de un profesional que trabaja en

Radiología y ejecuta la aplicación terapéutica de los distintos tipos de radiaciones, como los rayos X, los rayos gamma o los ultrasonidos, y los utiliza para el diagnóstico y tratamiento de las enfermedades. En su trabajo él evalúa y puede detectar aspectos importantísimos a la salud del ser humano solamente por interpretar un rayo X. Puede evaluar una sombra en un rayo X y descubrir la existencia o no una tuberculosis en el pulmón.

Un científico en el campo de bacteriología puede analizar una muestra en un microscopio y de esta forma encontrar y clasificar micro organismos.

Pero interesantemente cuando estos profesionales dejan sus trabajos y vuelven a su casa, sus grandes habilidades de reconocimiento, clasificación y toma de decisiones no es utilizada de forma significativa. Ellos conducen a sus casas observando señales y códigos en la calle que los permiten hacer el trayecto sin la necesidad de grandes tomas de decisiones o profundas reflexiones o situaciones de estrés.

No hay necesidad de ellos miraren al cielo para buscar las estrellas y guiasen para el camino de casa. Entonces se crea una generación relativamente ciega. Nuestra percepción esta resumida a lo que tenemos interés porque vivimos en nuestros día sin ninguna conexión con el mundo exterior y con la intemperies de la naturaleza.

Hoy día las observaciones más importantes que hacemos en el mundo se hace con instrumentos. Los científicos miran hacia otros planetas y galaxias, usamos los telescopios, microscopios, incluso observamos el pasado en la naturaleza con el método del carbono 14, utilizamos también calculadoras, ordenadores, etc.

La cámara fotográfica también es un instrumento que da extensión a nuestras percepciones sensoriales. Uno puede registrar en una escala baja de abstracción. La cámara tiene una característica que la permite una visión completa independiente de de lo que deseamos fotografiar y por esta razón la cámara es un instrumento auxiliar de gran importancia para aquel que capta informaciones por observación.

La adaptación de la visión de la cámara hizo con que la fotografía se convirtiera en una presencia en muchos campos del conocimiento. Para clasificar una especie de pájaro diferente o para observar o mapear la luna.

La observación con la ayuda de la cámara no es nueva. Leonardo da Vinci ha descrito sus principios. La luz entrando por un agujero pequeño e la pared en un salón oscuro creaba un imagen invertido de lo que pasaba afuera. La cámara oscura (*The Dark Room*) fue la primera cámara donde se permitía que los artistas estudiaran la realidad proyectada, las características básicas de la luz, y las perspectivas de delineación. En el principio del siglo XVIII las cámaras disminuirán su tamaño de una habitación grande para una caja portátil que permitía el fotógrafo por primera vez ir hacia donde el quería para buscar sus sujetos, el agujero fue sustituido por lentes.

La cámara oscura podría detener el imagen solamente por dibujo manual. Papel de trazado fue utilizado antes de las películas. Pero en 1837 Louis Daguerre ha perfeccionado el primero plato sensitivo a la luz, el espejo con memoria. El *Daguerreotype* ha introducido al mundo una forma práctica, de bajo coste y portátil que ha cambiado la comunicación visual. A partir de este momento los principios de luz y perspectiva no fueran una parte central de las fotografías sino el ser humano. En aquél momento se podía registrar una persona de forma detenida y fiel a la realidad y este registro podría ser visto por muchas y muchas otras personas y analizados por varias generaciones (Collier, 1982).

El antropólogo Edward Hall, en su libro "*The Hidden Dimension*" (La dimensión oculta) comenta que su trabajo de observación enfoca el espacio social y personal y la percepción del hombre de dicho espacio. Estudios comparativos con animales han ayudado a la comprensión humana de la necesidad del ser humano por el espacio y la influencia del entorno en esta física.

La investigación animal acerca de las influencias del entorno y otros aspectos generales del comportamiento animal tienen una facilidad que los científicos no tienen con el ser humano como objeto de estudio: El tiempo. El autor comenta que para un científico en por ejemplo 40 años de trabajo es posible analizar 440 generaciones de ratas en laboratorio. y en este mismo periodo solamente 2 generaciones de su especie. Otro factor determinante es: El distanciamiento, tan importante en la antropología, puede ser hecho con mucho más facilidad con los animales.

Otra dificultad en el análisis del comportamiento humano es que los seres humanos puede ocultar sus comportamientos y motivos. Ellos pueden ser influenciados psicológicamente

por la idea de estar participando en un experimento o siendo analizados. En esto aspecto también es más fácil analizar los animales. Ellos no racionalizan su forma de portarse y responden a determinadas acciones de una forma regular y previsible pudiendo ser posible encontrar respuestas idénticas y patrones.

Un aspecto muy claro es el comportamiento humano que se asemeja muchas veces a los animales es la territorialidad. Este concepto básico estudia el comportamiento de los animales cuando estos últimos defienden una área como suya contra seres de la misma especie. Este concepto es reciente y fue primero descrito por H. E. Howard en su libro *Territory in bird life* (Territorio en la vida del pájaro).

Para Howard la palabra territorio conlleva ya el sentido interpretativo de que no puede haber territorios sin límites, y que no pueden en la naturaleza haber límites sin que estos límites sean contestados. Y también que estas disputas en los límites de los territorios son disputas conscientes. Es decir, es sabido el objetivo y que está en juego. La relación de los animales con su territorio es muy análoga a la de los seres humanos. En los animales conquistar un territorio es parte de un proceso para tener éxito en la reproducción y para mantener sus crías en los primeros momentos de su vida. Por esto el proceso de conquista del territorio es en general la primera etapa en la orden de reproducción.

Según el autor la relación de los animales con el espacio cambia dramáticamente en el proceso de reproducción. La conquista y mantenimiento del espacio para mucho es la diferencia entre éxito y fallo. El científico percibe estos cambios de comportamiento en la naturaleza observado determinadas especies y como ellas huyen de un lado del mundo para otro, como ellas dejan sus áreas de hábitat y van hacia otro sitio. Patrones ostensivos de comportamiento que llamamos de migración. Aun que algunos impulsos que llevan un ser vivo a hacer estos viajes, cambiar de hábitat o luchar por un territorio sean misteriosos, hay una característica común a todos estos: El espacio.

Esta relación de los animales con el espacio incluso ha creado expresiones como "Libre como un pájaro", sin embargo la relación de los humanos no es muy diferente. Los seres humanos observan la naturaleza libre mientras él está aprisionado en su trabajo o vida social. Pero los estudios muestran que la realidad es muy diferente. Los animales muchas

veces esta aprisionados en sus territorios y en su lucha para conquistas uno entre miembros de su propia especie. (Hall, 1969)

El autor del libro "*Territoriality and human spatial behaviour*" (Territorialidad y el comportamiento espacial humano) John R. Gold ya comenta directamente que el efecto de los territorios y "bordes" son claros en la vida del ser humano y se puede notar que en su día día muchas actividades del hombre están organizadas por bases de localidades y el comportamiento humano esta direccionado para explícitamente y implícitamente comprender y mantener territorios en su vida social. Gold comenta también que el comportamiento humano tendo en cuenta el territorio tiene mucho que ver también con la propia definición de la palabra. Territorio etimológicamente deriva del latín "*Terra*" (tierra) en el verbo "*Terrere*" (Avisar o tener miedo), territorio implica defender y tener un espacio determinado. Con connotaciones de conexión y exclusividad.

Aun que el concepto de territorio sea familiar a la comunidad académica, solamente fue recientemente hecho el esfuerzo para la comprensión científica de la "Territorialidad", es decir, el proceso con lo cual los individuos establecen, mantienen, y defienden sus territorios.

En esto contexto la más grande influencia fue el retorno de las ciencias sociales con enfoque en la perspectiva animal o la visión de que hasta hoy el comportamiento humano fue formateado por procesos evolutivos. Antes de la mitad del siglo IXX la más grande parte del conocimiento del comportamiento animal era proveniente de trabajos de naturalistas aficionados o de conocimiento popular, así que la más grande parte del conocimiento animal y viene del periodo que ha empezado con las teorías publicadas sobre selección natural propuestas por Charles Darwin and Alfred Russel Wallace. Esta contribución ha revolucionado las ciencias naturales y fue la base para la construcción del conocimiento de "*Animal behaviour*" que existe hoy y que es discutida hace décadas por nuevos científicos como T. A. Goudge, que comenta de la evolución y la capacidad de adaptación de individuos a lo largo de la historia evolutiva.: "Cuando el cambio del entorno es acelerado, la habilidad y capacidad de los individuos y poblaciones dependen más de su capacidad de adaptarse que su adaptación a la situación actual. En el caso de individuos esto significa que sus genes deben permitir la modificación de sus características para la

creación de nuevos. Pero cuanto mejor adaptado un individuo este en una situación específica, mas dificultad el tendrá para cambiar a otro espacio o situación." (Goudge, 1961)

El desarrollo de la comprensión científica de la territorialidad refleja mucho trabajos más antiguos como el tratado de Bernard Altum "*Der Vogel und sein leben*" (Los pájaros y sus vidas) un libro que describe los pájaros y sus hábitos territoriales y su relación con el espacio. Según el autor, después de 1920 el desarrollo científico sobre territorialidad ha crecido de forma sorprendente. Aun que los pájaros siguieron siendo una prioridad o enfoque de los investigadores, la investigación ha empezado a surgir en otras ramas como mamíferos, reptiles, insectos, etc. Y el autor concluye que territorialidad, sus manifestaciones en diferentes especies y sus patrones, poco a poco se convertido en una de las ramas más importantes y estudiadas entre los académicos.

El psicólogo suizo H. Hediger ha demostrado los principales aspectos de la territorialidad y los ha explicado sus mecanismos de operación. Para él la territorialidad se asegura que la especie se reproduzca debido a su natural regulación de densidad demográfica. Los territorios permite los animales ocuparen más espacio en el entorno y de esta forma permiten que las fuentes de alimentación naturales sean suficientes para todos. Si estuvieran todos con mucha proximidad, la oferta natural de comida no sería suficiente.

Otro aspecto comentado por el autor es que este territorio adquirido por el hombre o animal permite que el animal conozca las características específicas de aquel territorio. Este conocimiento permite que haya un aprendizaje por parte del animal y esto es un factor determinante para la supervivencia. Los animales, conociendo el entorno, tienen un espacio para jugar, para pasear, y más importante: un espacio para ocultarse o huir. Las comunidades de animales se posicionan e los limites de los territorios de una forma que la comunicación todavía puede existir. Si un predador aparece para atacar los individuos, dichos individuos pueden emitir sonidos o comunicarse con otros miembros de la especie, aun que fuera de su territorio, para alertarlos del peligro.

Así que un animal, en su entorno natural, ya sabe para donde debe huir si encuentra un predador natural. (Hall, 1969)

El psicólogo C. R. Carpenter que fue pionero en la observación de los monos en su hábitat natural y autor de su libro "*Behavior and social relations of howling monkeys*" (comportamiento y relaciones sociales de los monos howling) ha creado una lista de treinta y dos funciones de la territorialidad directa e indirectamente relacionadas con la protección y evolución de las especies. Esta lista creada por el autor ofrece una idea ya significativa de la importancia de la territorialidad y la profundidad que esta rama del conocimiento ofrece para investigación y discusión académica.

Las diferencias dentro del tema de la territorialidad y sus consecuencias en la vida animal es tan significativa que se puede determinar como base para separar tipos diferentes de especies similares. La territorialidad ofrece protección contra predadores en un grupo social animal. Incluso también tiene una característica que excluye individuos. Y estos que no conseguirán un "lugar" están más expuestos a los predadores naturales. Así que la territorialidad también determina el macho *alpha* y mantiene el ciclo de selección natural separando los débiles del grupo. También la territorialidad ofrece espacio para procrear y mantener sus descendientes.

En el artículo "*Escape distances from human pedestrians by staging waterbirds*" (distancias de escape de humanos pedestres de los pájaros posando sobre el agua) Thomas Bregnballe comenta que la respuesta de los pájaros a la presencia humana es siempre un cambio entre la cantidad y acceso a alimentos y el riesgo de la posible actividad depredadora de los humanos. Estas distancias percibidas cuando los pájaros huyen cuando un humano o alguna actividad humana está muy próxima tiene sido utilizada como una medida fiable de la sensibilidad de estos animales a la actividad o presencia humana.

La antropología y el visual están directamente conectados debido no solamente que el campo visual es el sentido humano principal para reconocer el espacio y el entorno que vivimos pero también es esta la misma herramienta utilizada por tantos años por sociólogos y antropólogos para percibir los aspectos y relaciones socioculturales de grupos sociales distantes. Tomemos como ejemplo la serie televisiva china de antropología "*China Anthropology 101*" en el documental que enseña los diferentes tipos de bodas realizadas en China "*Amazing Marriage Customs*" (costumbres increíbles de bodas), en estas bodas la cantidad de detalles y expresiones es tan grande y densa, sería imposible para un

antropólogo registrar todo que pasaba en aquel momento y sus notas en papel serian seguramente insuficientes frente al universo cultural y social con todos sus detalles de relaciones interpersonales sucediendo allí en aquel ritual de boda. Gracias a la grabación con la cámara ha sido posible, aparte del registro mas profundizado de aquel momento, colectando una cantidad de datos extraordinaria en diferentes campos sociales, como también con este registro es posible un estudio futuro comparativo y histórico o un estudio bajo la luz de la filosofía o de otra importante disciplina. El momento de la boda donde los amigos del novio ponen granos dentro de su ropa y la novia tiene que encontrar estos granos tiene un clima de felicidad y diversión, una atmosfera feliz y dinámica, que jamás podría ser descrito con toda su profundidad e importancia en una hoja de papel. Así que la cámara (sea de video, o fotográfica) prueba una vez mas ser una de las más importantes compañeras del investigador de campo.

Semiótica

Según Ferdinand de Saussure en su libro *Course in General Linguistics* (Curso en lingüística general) ya comentaba que la ciencia que estudia la comunicación está creada alrededor de las bases sobre cómo son las etapas que pasan la comunicación para tornarse efectiva. La primera etapa se llama gramática. Estudiada a principio por los griegos y continuada por los franceses. Esta era basada en la lógica. Pero le faltaba a la gramática un abordaje científico y ella era descartada de la lengua real. El objetivo único de la gramática, según el autor, era crear reglas para separar formas correctas e incorrectas de comunicación.

Después vino la filología. Una escuela "filológica" ya existía en Alejandría, pero su nombre era más comúnmente asociado a el movimiento científico que fue empezado por Friedrich August Wolf en el año de 1777, y la lengua no es su único enfoque. Porque los primeros filólogos se especializaron a corregir, interpretar y comentar los textos escritos. Ellos aplicaban criterios de evaluación propios cuando lidiaban con cuestiones lingüísticas. Su trabajo con textos tenía objetivo único de comparar diferentes textos escritos en diferentes momentos históricos y la diferente forma de hablar de diferentes autores. Entonces estos investigadores empezaron lo que sería la lingüística histórica.

La tercera etapa de la comunicación, según Saussure, empieza cuando los académicos descubrieron que las lenguas pueden compararse una con la otra. Esta descubierta fue llamada de "*Comparative Philology*". En 1816 un trabajo académico llamado "*Über das Conjugationssystem der Sanskritsprache*" (Acerca el sistema de conjugación en la lengua escrita) hecho por Frans Bopp ha comparado la escritura del alemán, griego, latín, y otras. Bopp no fue el primero a comentar sus similitudes y a declarar que todas las lenguas estudiadas deben de venir de una única lengua. La lengua madre. Este tipo de trabajo ya había hecho el W. Jones pero Jones no tenía un producto académico fuerte como resultado de su investigación. (Saussure, 1915)

Franz Bopp en su libro *Comparative Grammar* (Gramática comparativa) también analiza y compara estructuras del ruso y lenguas del este europeo buscando un radical o estructuras familiares.

Según Saussure, Bopp no podría ser acreditado como el innovador en este campo pero él ha descubierto lo que sería los primeros pasos para una ciencia única una rama específica de investigación. El abordaje de una lengua y sus estructuras bajo la visión de otra. A lo largo de la historia muchos otros autores han añadido contribuciones a la obra de Bopp. Como Jacob Grimm, el fundador de los estudios germánicos con su publicación de la gramática alemana en 1822, Pott, con sus estudios etimológicos que ha ofertado a los lingüistas una cantidad significativa de material para trabajo.

El tema de la lingüística abarca todas las manifestaciones del discurso humano desde el lenguaje de sociedades salvajes hasta las naciones civilizadas. El lingüista debe de considerar el discurso correcto teniendo en cuenta el momento histórico y cultural de una sociedad, sus expresiones artísticas y físicas. Todo es relevante en el análisis lingüístico cultural y sus enfoques principales son:

- Describir y determinar la historia de todos los tipos de lenguajes observables. Comprender sus características específicas y buscar encontrar su pasado en la lengua madre de cada familia.
- Determinar las fuerzas que están permanentemente y universalmente ejerciendo efectos sociales y culturales en cada lengua y reducir en un intento de objetivarla.
- Definir y delimitar cada forma de lenguaje observable.

El autor concluye que la lingüística es un campo amplio y multidisciplinar y por esto otras ciencias y ramas pueden utilizar sus recursos.

"Es posible concebir una ciencia que estudia el rol de los signos como parte de la vida social. Sería una parte de la psicología social, y parte de la psicología general. Debemos llamarla de Semiología (Del griego

Semeion "Señal"). Esta nueva ciencia investigaría la naturaleza de los señales y las leyes que los gobiernan. Esta ciencia todavía no existe y o sabemos si va a existir pero tiene todo derecho de existir y un sitio preparado para ella en el campo del conocimiento. Lingüística es solamente una rama de esta ciencia. Las leyes que la semiología va a descubrir serán leyes aplicables a la lingüística, y entonces la lingüística será puesta en un sitio definido dentro del conocimiento humano" - (Saussure, 1974)

La antropología visual busca registrar y estudiar las hábitos, las creencias, los símbolos de una cultura en específico.

Estos símbolos, por ejemplo, pueden ser la clave para una interpretación profundizada de la razonabilidad y las relaciones interpersonales en un grupo social en particular. La semiótica, según Thomas Sebeok, en su libro *Introduction to semiotics*, es el fenómeno que separa las formas de vida de los objetos inanimados. Esta rama puede ser definida como la capacidad instintiva de todos los organismos vivos de producir y comprender señales.

Un señal, según el autor, es cualquier forma física que ha sido imaginada o exteriorizada por algún medio físico para significar un objeto, sentimiento, evento, etc. Es definida como *Referent* y para una clase entera de objetos, eventos o sentimientos, *referential domain* (rama referencial).

En la vida humana los señales significan mucho y tienen muchas funciones. Ellos permiten las personas reconocieren patrones de cosas. Ellos actúan como líneas guía para predecir planos de acción. Ellos sirven como ejemplares de fenómenos específicos, etc. La palabra perro, es un ejemplo de un señal humano particular conocido como verbal, que significa un animal carnívoro mamífero con cola y descendente de los lobos.

Cada especie produce y comprende determinados tipo de señales porque fueron programados a lo largo de la evolución por la biología y la selección natural.

La cámara fotográfica

La real academia española define fotografía como "el procedimiento o técnica que permite obtener imágenes fijas de la realidad mediante la acción de la luz sobre una superficie sensible o sobre un sensor". La actividad fotográfica de hoy es resultante de un gran avance metodológico y desarrollo científico que sucedió a lo largo de las décadas.

Según Joseph Needham, en su libro "*Science and civilization in China*" (Ciencia y civilización en China) el más antiguo registro escrito de la teoría de la cámara oscura (la caja o espacio con el agujero para entrar la luz que refleja el imagen del exterior) es encontrada en los escritos del filósofo chino Mozi (470 A.C a 390 A.C) durante el periodo de las "*Hundred schools of thought*", el periodo en la historia china donde la filosofía se ha desarrollado de forma exponencial desde el sexto siglo antes de Cristo hasta 221 D.C.

En sus escritos Mozi comenta de forma correcta que el imagen en la cámara oscura esta invertida hacia abajo porque la luz viaja en trayectoria de línea recta. Y esto hasta hoy es parte de las teorías de la rama física de la óptica, la parte de la ciencia que estudia el comportamiento de la luz y sus propiedades, incluso sus interacciones con la materia.

El filósofo griego Aristoteles (384 a.c hasta 322 a.c) también era familiarizado con este concepto de la cámara oscura. El observaba el formato del sol durante un eclipse utilizando un agujero donde el imagen era proyectada en el suelo. El filósofo escribió que "la luz viajado por entre un agujero pequeño puede crear imágenes pequeños en el suelo. El filósofo y matemático Euclides también ha escrito sobre este tema, en sus trabajos ha comentado, igualmente como Mozi, que la cámara oscura es una demostración que la luz viaja en líneas rectas.

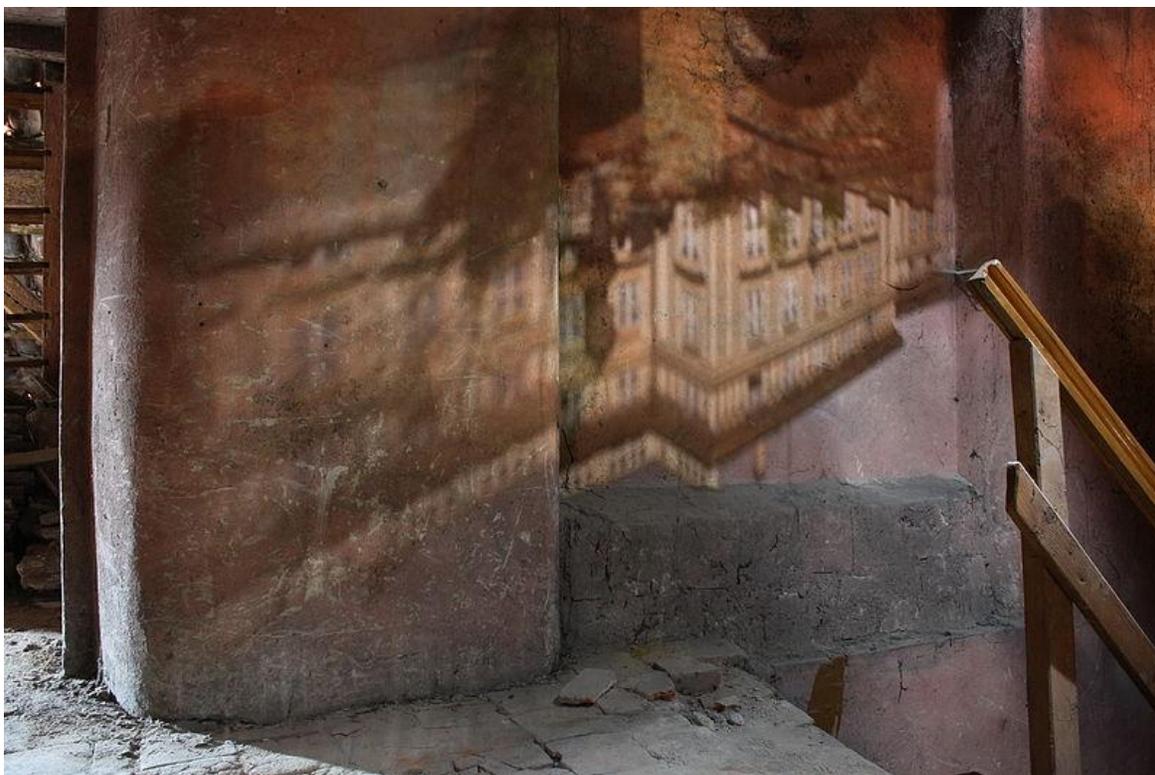


Figura 28 - El imagen del palacio real en praga proyectado en una pared debido a un pequeño agujero en el techo.

Según el método fotográfico de Fernando Martins, la cronología de la evolución de los dispositivos modernos de fotografía empiezan en el siglo XVI con las innovaciones y descubiertas en el campo de la física y de la química se ha posibilitado el surgimiento de diversos inventos científicos.

El más antiguo dibujo conocido de una cámara oscura es de la fecha de 1544 y ha sido hecho por el médico y matemático holandés Reinier Gemma Frisius. Este método fue creado a principio como una herramienta para observar el sol en eclipsis o otras circunstancias de una forma confortable y tranquila sin dañar los ojos. En el año de 1556 el alquimista Fabrício ha verificado que el cloreto de plata oscurecía cuando expuesto a la luz, esto es uno de los principios básicos de la construcción de la imagen en la historia de la fotografía. En 1590, J.B. Porta ha perfeccionado en la ciudad de Nápoles la cámara oscura metiendo en ella una lente bi-convexa, esto ha mejorado mucho la calidad del imagen en el dispositivo. En el año 1604 el científico italiano Angelo Sala Ha observado el oscurecimiento de un compuesto de plata provocado por la exposición al sol. El problema

técnico de fotografía en la época consistía en interrumpir la reacción, porque si no interrumpida este proceso sigue hasta que todo el imagen este negro y no se pueda observar ningún dibujo. En 1725 Johan Heinrich Schultze, que era profesor de medicina en la universidad de Aryolf, en Alemania, ha observado el oscurecimiento del nitrato de plata en contacto con la luz y después de algunos experimentos científicos el se aseguro de que el proceso podría de hecho ser utilizado en la fotografía con el objetivo de grabar imágenes.

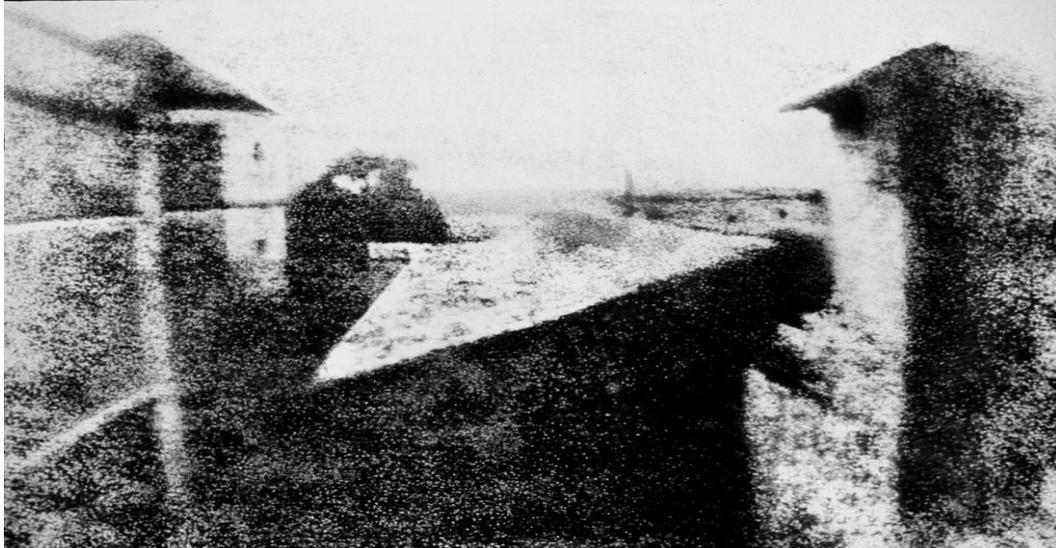
En 1777 el Sueco Schelle ha descubierto que el cloreto de plata activado por la luz en insoluble en el amoniaco. Con esto ha pasado a ser posible disolver el cloreto de plata no expuesto a la luz, haciendo con que solamente quedase en la tabla la parte sensibilizada, es decir, la parte que tuvo contacto con la luz. En seguida en el año de 1780 el frances Charles ha conseguido obener imágenes sobre un papel blanco lleno de cloreto de plata. El ingles Wedwood ha utilizado el azoto de plata para obtener dibujos blancos sobre un fondo oscuro en el año de 1802.



Figura 29 - Joseph Niepce

En 1813 el francés Joseph Niecephore Niepce, inventor del litógrafo, investigando un método automático de copiar dibujos de litografía ha desarrollado el proceso de Heliogravura (Del griego Helios = Sol y del francés gravura = grafismo). Este mismo investigador en 1822 ha puesto dos tablas de vidrio recubiertas por un verniz de asfalto dentro de una cámara oscura y ha direccionado la lente por la ventana del sótano de su casa en dirección al patio externo.

Niepce ha dejado la objetiva abierto por casi 8 horas. El imagen fue fijada en la tabla por una mezcla de aceites. En 1826 Niepce ha conseguido obtener aquella que es considerada la primera verdadera fotografía, es decir, la primera imagen inalterada producida por la acción de la luz.



El Luois-Jacques Mandé Daguerre, asociado al pintor Bouton, ha empezado a utilizar la cámara oscura para obtener cuadros. En 1827 Niepce ha recibido una carta de Daguerre que le relataba su interés en grabar imágenes. Algunos años más allá Niepce e Daguerre empezaron a comunicarse con frecuencia por cartas sobre sus trabajos. En 1829 ha convertidos en socios, pero seguía trabajado separados y comunicando sus experimentos y resultados por cartas. Al final Niépce falleció en 1833 y Daguerre siguió su camino y experimentos y en 7 de enero de 1829, ya satisfecho con sus resultados, ha anunciado sus trabajo a la academia francesa de ciencias, que llamó el dispositivo de Daguerrotipo.

Solo en agosto de 1839, después que la autenticidad de sus retratos ha sido puesta en duda, es que él ha revelado que el compuesto usado era iodeto de plata, más eficaz que los productos utilizados por Schulze y Wedgwood. En los Daguerrotipos las imágenes eran fijadas de manera permanente. Estos químicos son actualmente conocidos por tiosulfato de sodio. Daguerre ha vendida su invención al gobierno francés, recibiendo en cambio una pensión vitalicia de 6 mil francos. El Daguerrotipo era una pieza única de cobre bañada en sales de plata y tratada con vapores de yodo y revelaba con mercurio caliente. Para tornar el imagen inalterable solo era necesario mojarla con una solución calentada de sal de cocina. El tiempo de exposición para obtener los primero Daguerrotipos variaba entre 15 y 30 minutos. Este tiempo fue reducido dramáticamente después que el Húngaro Josef Petzval

ha fabricando la lente dupla (acromática), más clara que las lente utilizadas en aquel momento histórico.

En 1851 Frederick Scott Archer ha inventado un proceso de colodio húmedo, también llamado de plancha húmeda. De esta forma el fotógrafo en buenas condiciones de luz en el estudio podría obtener negativos ricos en detalles y textura, esto lograba a el hacer muchas copias de la pieza. Este señor utilizó esta técnica para hacer retratos de políticos y actores. sin embargo sus ejemplos más famosos son las fotografías sacadas por Roger Fenton durante la guerra de Crimea y por el fotógrafo Mathew brady en la guerra de secesión norte americana. La popularización de este proceso fue responsable por la muerte del Daguerrotipo, que ya estaba obsoleto.

Según Michael R. Peres, en su libro *Focal enciclopedia of photography*, sí que con el surgimiento de la fotografía se crea también una nueva profesión: El fotógrafo. Casas especializadas en instrumentos ópticos y laboratorios especializados en químicos utilizados para el proceso de revelación fotográfica también empezaron a aparecer. En el año de 1853 10 mil americanos han producido 3 millones de fotografías. En 1856 en la universidad de Londres la carrera de fotografía ha sido incluida en su currículo.



Figura 170 - Profesor Charles Savage dando clase de fotografia en la RIT School of Photography Arts & Sciences 1940-1950

Con el advenimiento de las nuevas invenciones en el campo de la fotografía y la rapidez de su desarrollo muchas invenciones eran creadas cada día y entonces el creador del dispositivo o técnica era la primera persona a dar las instrucciones de utilización del equipo.



Figura 18 - Autorretrato de Robert Cornelius (octubre o noviembre de 1839). El primer autorretrato y primero retrato fotográfico de la historia (1839)

Después de anunciar el Daguerrotipo y su proceso para la academia francesa de ciencias en 1839 el Mandé Daguerre ha publicado un libro de instrucción muy detenidamente detallado y este libro era dado con cada cámara vendida. Cuarenta y cinco días después de unas demostraciones publica del dispositivo, una instrucción formal para la creación de fotos fue ofrecida en un instituto en nueva york. En 1856 también se podría estudiar la química de la fotografía en la universidad de Londres y después nuevos cursos han surgido en Munique, Berlín y otras grandes ciudades. (Peres, 2007). En 1861 surge la celulosas y con ellas el filme flexible. Gaudin ha

producido las primera emulsiones gelatinosas.

La fotografía desde entonces se ha convertido en un nuevo universo profesional, artístico y también académico. El investigador Lúcio Kurten dos Passos en su artículo "Presupuestos para el análisis de imágenes fotográficas" comenta que al elegir leer un imagen frente a "verla" hay que tener en cuenta que las condiciones establecidas crean un confronto de miradas. A lo largo del proceso analítico de lectura de una imagen se propone una lectura del conjunto de elementos connotados y denotados que forman esta misma imagen fotográfica, o se trata de la diferencia de estos puntos de vista del fotógrafo y lector, una mirada nunca se crean de forma ingenua sin precedentes, ni una intuición aparece de la nada, el fotógrafo como ser humano está constantemente bajo todas las influencias sociales y culturales que existen, por esto la fotografía es comprendida bajo el punto de vista de este abordaje como una imagen representada donde se busca una lectura no-lineal en la cual el conjunto de los aspectos imageticos será tratado como texto visual.

Aun antes de la fotografía como área del conocimiento, hoy considerada *new media* se firmó en el siglo XIX, ella ha surgido con el propósito inicial de ser una herramienta que posibilita una reproducción de la realidad con fidelidad. El status de nuevo medio empieza a surgir cuando el fotógrafo como profesional y pensador empieza a comprender la cámara como una tela en blanco. Como una hoja de papel. Este nuevo abordaje insiere en la rama del conocimiento el concepto de lectura, interpretación y comunicación de la arte en la fotografía. Esta herencia de la pintura ayuda a la nueva media alcanzar un plato de utilización social antes solamente exclusividad de la pintura: La producción de retratos en un determinado momento de la historia empezó a ser realizada más por fotografía que por pinturas. Aun que los largos tiempos de exposición necesarios para alcanzar la cantidad de luz necesaria no eran más largos que los tiempos necesarios para producir una pintura.

Entonces aun que las primeras fotografías "comerciales" fueran en negro y blanco, ellas poseían una calidad de detalles muy más allá de lo que un pintor podría hacer. Una representación fiel de la realidad. Aparte muchos fotógrafos también han intentado colorir sus fotos después de sacadas. Para un producto visual más potente. En este momento histórico fue donde empezó la Daguerrotipia. Este proceso de creación fotográfica hizo con que las primeras fotos fuesen publicadas en las revistas *ilustradas Illustrated London News* (1842) y en la media Francesa *Illustration* (1843).



Figura 32 - The Illustrated London News - El primer periodico a publicar fotos en su editorial. (1842)

Es dentro de este contexto histórico que empezó a surgir los primeros aspectos y características del foto periodismo que conocemos hoy día. La fotografía a partir de este punto empieza a tomar un rumbo aun mas importante debido a los avances tecnológicos y los resultados de impacto en el público. Según el autor , otros procesos que vinieron a seguir fueron el *Half tone*, y la *reticula*.

En este momento histórico cuando la reproducción empezó a existir de forma significativa y afectar también significativamente el comercio de retratos, periódicos, etc. Fue cuando empezó a surgir la necesidad del concepto de derechos de autor en la industria de reproducción. (Passos, 2013)

Esta situación nos lleva a Walter Benjamin en su trabajo "*The Work of art in the age of mechanical reproduction*" (La obra de arte en la era de la reproducción mecánica) que comenta que la obra de arte (en este caso la fotografía) siempre pudo ser reproducida. Que los objetos y trabajos del hombre siempre pudieron ser reproducidos por el hombre y que no es raro de ver replicas hechas por pupilos para practicar sus técnicas de artes plásticas

en un taller o el propio artista reproduciendo su trabajo para fines económicos o de divulgación de su proyecto.

Pero según Benjamin aun que una reproducción de una obra de arte sea perfecta en todos los aspectos, a esta le faltará un elemento: Su encuadre en el tiempo y espacio. Su presencia como objeto representativo del momento artístico y socio cultural que fue creado. La obra de arte como objeto conlleva lo que ha pasado a ella con el tiempo y los traslados. Estos aspectos también añaden valor a la obra. Por esto aun que reproducible, una obra de arte es siempre única. La antigua estatua de Venus, cita el autor, ha permanecido en diferentes lugares y contextos griegos, que la han convertido en una objeto especial, y después a lo largo de la historia esta misma estatua fue considerada como un producto negativo por los clerigos de la edad media. Sin embargo los dos contextos la evaluaban como objeto único. Walter Benjamin considera este aspecto único de la obra de arte como su "aura"

Para Paul Valéry, en su obra "*The conquest of Ubiquity*" (La conquista de la ubicuidad) comenta que con el poder de la reproducción industrial de las obras de arte entonces el arte estará en todos los sitios.

"Así como el agua, gas y electricidad llega a nuestras casas desde muy lejos para satisfacer nuestras necesidades con el mínimo esfuerzo, también tendremos la oferta de imágenes visuales o aurales que vendrán y desaparecerán con un pequeño movimiento de la mano" - Paul Valéry (1928)

Valéry ya percibía el poder de la reproducción en escala y el potencial tecnológico de la comunicación. El impacto social en nuestras vidas de estos saltos tecnológicos también ha cambiado nuestra forma de vivir. El autor comenta también que estamos acostumbrados, o esclavizados, a la energía que llega a nuestras casas así como otras comodidades del mundo moderno. (Valéry, 1928)

La cámara fotográfica como herramienta social

Ya es un consenso en el campo de que nosotros, los seres humanos, aprendemos a leer e interpretar una imagen aun antes de que aprendemos a leer y escribir. La importancia del texto en la entrelineas de la fotografía es directamente proporcional a la importancia de la fotografía. Las aplicaciones de estas "nuevas" teorías ha hecho con que la fotografía convertirse e un medio más allá del puro registro sino un medio de comunicación, con los estudios visuales y el análisis de los contenidos connotados y denotados en la imagen fotográfica.

Estos elementos pueden pasar desapercibidos por el publico normal en el campo consciente, sin embargo el impacto del imagen en el inconsciente de una persona aun que indirecto es un actual consenso en la academia, y comprender estos elementos es el centro de la comprensión de la fotografía como arte, comunicación y herramienta social.

En 1927 en su ensayo "*Photography*" el escritor y sociólogo alemán Siegfried Kracauer comenta que la cámara fotográfica tiene una capacidad que no existía en instrumentos anteriores. Ella posee la capacidad de registrar el espacio, las personas y las circunstancias de un evento desde todas los posibles aspectos. Estas características, según el autor, no han mejorado nuestra percepción como publico sino ha hecho desaparecer o debilitar el concepto de memoria. Así que cada vez más la sociedad estaría necesitada de estos registros para acordarse de un sitio o un familiar que se fue. Entonces el crecimiento exponencial de la industria de reproducción en masa ha cambiado definitivamente la concepción del sitio de la fotografía en la sociedad.

Según Douglas Harper, en el libro "*A companion to qualitative research*" (Compañero de investigacion cualitativa) comenta que escribir fotografía como ciencia social es muy difícil porque vivimos y un mundo que casi todos podemos observar por nuestra cuenta, y la sociología es el estudio del mundo en que vivimos. Entonces seria natural registrar el mundo de la misma forma visual que lo vemos al estudiar ciencias sociales. Sin embargo no vemos en los trabajos significativos de sociología una utilización de fotografías y es muy

común que ellos no tengan una consideración seria sobre fotografías en trabajos científicos o en la formación de conocimiento sociológico.

Para antropólogos, según el autor, la situación es un poco diferente. Existe ya un movimiento académico en antropología visual que traen una forma interesante de hacer investigación social.

Existen muchas formas de abordar el tema de la fotografía como dato de investigación y una de ellas es registro de investigación de campo (frente a otras abordajes como lectura y análisis de las entrelíneas visuales). Así que igual que muchos aspectos de la investigación cualitativa, el aspecto visual es un campo que se comprende mejor con la práctica y interpretación. Así que no puede ser enseñado como otros aspectos de la ciencia como banco de datos o análisis estadístico.

Ninguna cámara ve las cosas exactamente como el ojo humano las ve. Independiente de los factores técnicos o de engeñaría. Así que, como ya se había parcialmente comentado en esta tesis: hacer una fotografía se ha convertido en elegir, consciente o inconscientemente los contenidos, aspectos, datos, entrelíneas y interpretaciones del infinito número de posibilidades que existen en una determinada circunstancia fotográfica incluso técnicamente con la configuración del *shutter speed* (velocidad del obturador), abertura de la objetiva, zoom, ISO y etc. Así que aparte del lado técnico el importante es tener un conocimiento suficiente de esta rama para ser fotógrafos conscientes.

La fotografía en el estudio social tiene la ventaja, según Harper, de registrar un momento o situación social o cultural sin interpretación (otros autores no están de acuerdo) y con mucha subjetividad entonces si un investigador de campo quiere registrar una tribu o un grupo social en una situación específica el puede utilizar la cámara, que registrará muchos detalles incluso tal vez mas detalles do que él en aquel momento haya percibido (la cantidad específica de personas en un calle, la hora del día basado en la posición del sol, la ropa que la gente estaba utilizando, expresiones faciales, etc. Así que estos datos pueden volver a ser analizados posteriormente cuando el ya no esté en el campo. La fotografía le dará un registro que podrá ser interpretado y analizado de varias formas en diferentes profundidades.

Así que los científicos sociales debe saber de la importancia social de las imágenes por varias razones. Según el autor él puede intentar vivir como una persona pobre durmiendo en la calle, y de esta forma fotografiar esto mundo, sus pautas subculturales, y sus físicas sociales. Transformando todo en un trabajo de investigación y análisis. Pero a la vez que esto es posible es imposible, por ejemplo, una persona pobre que vive en la calle sacar fotos del la rutina intima de un presidente o de un político. Este desequilibrio de posibilidades ha hecho con que muchos académicos hayan abandonado la fotografía como herramienta de investigación.

La fotógrafa americana Wendy Edwald es famosa en el campo de la utilización de la herramienta de la fotografía en análisis socioculturales. Ella la utiliza en investigaciones de sociología comparativa y en su publicación sobre los niños de *appalachian* (una comunidad en los estados unidos que existen desde el sur de nueva york hasta el norte de Alabama , Mississippi, Georgia. Tuvieron un buen resultado con las fotografías y escritos de los estudiantes contradiciendo los estereotipos asociados con la colonia de *Appalachian*. Así que esta es un buen ejemplo tanto para profesionales de fotografía como para académicos y científicos de la capacidad comunicativa y el potencial social de la fotografía aplicada.

Así que para Harper la fotografía tiene dos importantes características. El abordaje objetivo, donde se considera la cámara como un instrumento basado en la absorción de la luz reflejada en la superficie de los objetos y paisajes. Y el aspecto subjetivo asociado a cuestiones sociales y culturales de comprensión y interpretación de imágenes y símbolos.

En un artículo intitulado *Photography and sociology* (Fotografía y sociología) el sociólogo americano Howard Becker propone que la fotografía tiene surgimiento en el mismo momento histórico que la sociología. Si llevarnos en cuenta la publicación de Auguste Comte que le dio el nombre a la rama del conocimiento con sus series de libros llamados "Curso e filosofía positiva" y también considerar como nacimiento de la fotografía el año de 1839 cuando (como hemos comentado anteriormente en este trabajo) Daguerre ha enseñado al mundo su método de fijar imágenes en placas de metal.

El autor comenta que la sociología y la fotografía tienen una conexión social muy fuerte. como que las dos buscan comprender físicas sociales pero por diferentes motivos. Ya que la

sociología tiene sus objetivos morales y metafísicos, pero en todo esto desea nada más que comprender como funciona la sociedad como un todo.

La sociología, según el autor, busca comprender las cosas de una forma ordenada, organizada, y con esto crear teorías robustas y aplicables. Pero algunos sociólogos han siempre buscado algo mas allá de lo que se estudiaba, igual que un etnógrafo. traer para la academia o comunidad científica nuevos datos y nuevas reflexiones. Los sociólogos tenían una preferencia por métodos de abordajes y procesos relativos a tópicos de investigación muy influenciados por las limitaciones intelectuales y ocupacionales de las comunidades en que ellos Vivian o trabajaban. Incluso métodos que se han probado eficaces en las ciencias naturales también se convertían rápidamente en la elección de los sociólogos para sus abordajes en esta entonces nueva rama del conocimiento.

Según el autor los proyectos creados por los fotógrafos son de varios tipos, en general ellos buscan estudiar o registrar algún aspecto de alguna cultura o sub cultura existentes en el mundo. También buscan crear cuestionamientos sobre alguna característica cultural como punto de promover la cultura o también como crítica política o social. El potencial de una cámara fotográfica es igual de comunicativo que una máquina de escribir, esta ultima puede hacer publicidad para vender productos, escribir noticias, cuentos, poemas, biografías y etc. Así que la ambas máquinas de escribir y de fotografiar estas limitadas solamente por el potencial creativo y intelectual del escritor y del fotógrafo. Aquí que no debemos creer en la idea simplista de que una cámara hace la sencilla tarea de registrar lo que está delante de ella. Esta idea está equivocada porque como hemos visto anteriormente la cámara proporciona una comunicación textual, social, visceral y incluso inconsciente. También debemos considerar el hecho de que los fotógrafos hacen mucho de las actividades citadas anteriormente en relación con los escritores, pero utilizando comunicación visual.

Desde el principio la fotografía ha sido utilizada como una herramienta para investigación social (aparte de la utilización inicial que fueron retratos) los fotógrafos buscaban utilizar la cámara para registrar sociedades distantes o culturas muy diferentes alrededor del mundo, pero después poco a poco empezaron a buscar el registro de su propia sociedad para estudio y análisis, y más en el principio del siglo cuando en aquel momento había un consenso entre fotógrafos y científicos sociales de que había una necesidad de exponer los

males de la sociedad con textos y con el potencial comunicativo y impactante de las imágenes.

la fotografía entonces igual que la sociología ha cambiado sus características a lo largo del tiempo y también sus enfoques. Para la fotografía depende el estado del arte de la época en que se analiza, el estado del mercado publicitario y también periodístico. Estos factores han cambiado la forma de actuación y trabajo de estos profesionales y a lo largo del tiempo la sociología y la fotografía han buscado camino más distanciados. La fotografía siguió buscando retractar aspectos sociales como arte, como enaltecedores, cuestionadores o en protesta, sin embargo la sociología se convirtió en una rama más científica y menos abierta al subjetivo y a discusiones políticas. Así que con el tiempo y el pasar de los años las dos ramas fueron distanciándose y dejando de tener mucho que ver una con la otra. (Becker, 1974)

Muchos fotógrafos, según el autor, hacen proyectos que tienen mucho que ver todavía con la línea de investigación en antropología y sociología, y hacen observaciones también muy similares en términos intelectuales a de las otras áreas.

El periodista americano Quentin Fottrell ha publicado en su blog en 2015 datos relativos a la utilización de los "selfies" (cuando una persona saca una foto de sí mismo). El comentó que la corporación Disney (Walt Disney) esta se posicionando contra los *selfie sticks* y están banidos en algunos parques de la empresa americana. Existen ya estudios que demuestran que la adicción a los *selfies* es un problema social actual y significativo. Jesse Fox, profesor asistente de la universidad de Ohio (EE.UU) ha hecho un estudio con 800 hombres y 400 mujeres y creó la expresión "*Dark Triad*". El estudio es intitulado "*Is Facebook Linked to Selfishness? Investigating the Relationships among Social Media Use, Empathy, and Narcissism*" (Esta el facebook ligado al egoísmo ? investigando la relación entre utilización de red social, empatía y narcisismo) .

Los resultados encontrados en las personas que utilizan el *facebook* es que, sabemos que hay un acto de auto-promoción e conectarse y enseñarse con buena apariencia en una red social para el mundo. Sin embargo la situación de estas personas era más allá. Ha sido encontrado una relación directa entre la frecuencia de publicaciones de fotos y

características personales nítidas en los individuos investigados. "Cuanto más grande la frecuencia que la persona cambia su foto de perfil, más probable que tenga rasgos narcisistas". El estudio también investigo el tiempo destinado a utilización de la red social y las palabras utilizadas para describir sus propias fotos.

Para Tracy alloway, en el artículo, empatía es la habilidad de un individuo de compartir el punto de vista y sensaciones de otros. Compartir la felicidad en momentos alegres y también las dificultades de los momentos tristes. En psicología la empatía es definida como un aspecto multidimensional, abarcando estados de comportamiento social y también cognitivos. La autora comenta que las personas no nascen con este rasgo de personalidad, y bien lo aprenden por la creación o vivencia social.

La disminución de la empatía esta directamente conectada con el narcisismo, caracterizado por una forma exageradamente positiva que uno puede ver a sí mismo. La autora menciona estudios que confirman que alumno en instituto que tienen un mas elevado nivel de narcisismo también tienen un mas grande numero de contactos (amigos) en la red social Facebook. Este rasgo es muy común. Mas amigos en el Facebook directamente conectado con ser extrovertido, y también la caracterización de relaciones más superficiales y sin emociones con dichos contactos.

Los participantes de la investigación utilizan el Facebook en una media de dos horas diarias, y la utilización del Facebook en el día del teste fue correspondiente con la utilización del día anterior, así que no hubo un efecto significativo el hecho de que los individuos tendrían su comportamiento analizado y registrado. Como resultado también se pudo concluir que los individuos del género femenino utilizan el Facebook con más frecuencia que los del género masculino.

Aparte los individuos del género masculino evaluaban sus fotos como atrayentes físicamente, dentro de las tendencias de la moda, y guay. Dentro del perfil donde las mujeres narcisistas tienen la tendencia de promover fotos suyas con enfoque en aspectos físicos. De esta forma si una mujer recibe muchos elogios de sus contactos (hombres en general) esto será una motivación clara para que ella siga creando estas fotografías y publicándolas en la pagina para seguir recibiendo estos elogios. Ya que después de un

tiempo la tasa de elogios a diario baja significativamente. Así que ellas publican con frecuencia para mantenerla alta.

El estudio también enseñó que no hay diferencia en la cantidad de fotos subidas entre los grupos estudiados. Pero para mujeres el factor representativo fue la utilización del status para *upload* y también las leyendas de las fotos. Aun que al final la conclusión fue que el Facebook aun tiene como tendencia principal la conexión social (con la herramienta de mensajes y chat) más que la promoción personal. (Alloway, 2014)

El fotógrafo y máster en bellas artes por la universidad de North Carolina (EE.UU) también ha investigado el impacto de las redes sociales y los móviles en la vida de ciudadanos americanos. Con su proyecto llamado "*Removed*" (retirado) el fotógrafo busca cuestionar esta nueva tendencia social que crece a cada día en el mundo, la conexión que tenemos con nuestros móviles. Siendo una característica aumentada por el hecho de que ahora los móviles tienen acceso a la internet y por consecuencia tienen acceso también a las redes sociales (Facebook). Como cuestionamiento el fotógrafo hizo registros de personas de diferentes sub culturas en sus rutinas y actividades diarias utilizando el dispositivo móvil pero con una diferencia, los móviles fueron retirados de la circunstancia.



Figura 33 - Eric pickersgill - Proyecto *Removed* (2014)



Figura 34 - Eric pickersgill - Removed 2014

"La asociación de personas a los dispositivos ocurrió de forma rápida e inalterable. La aplicación de los dispositivos personales en las rutinas diarias ha ayudado significativamente en las tareas. Personas distantes pudieron conectarse y sentirse muy próximas. Sin embargo aun que estos dispositivos han traído muchos beneficios, este nuevo fenómeno ha creado un abismo, un limbo de fuerza adictiva que promueve la separación de nosotros y aquellos que están físicamente próximos por motivo de distracción entre los que están allí y los que no están."

– Eric pickersgill (2014)

Otro proyecto de fotografía que aborda un problema social de la actual generación de tecnología es una creación de la fotógrafa americana Darby Cisneros. El proyecto le llama "*Sociality Barbie*" y utiliza una muñeca Barbie para criticar la necesidad social de publicar fotos en el instagram reproduciendo una realidad que no es honesta y muchas veces no tiene nada que ver con la vida real del individuo.



Figura 195 - *Sociality Barbie* - Proyecto de crítica social de la fotógrafa Darby Cisneros (2014)

La crítica *anti – hipster* del proyecto *Sociality Barbie* fue muy bien recibida y su cuenta "falsa" de instagram ha recibido 1.3 millones de seguidores desde su creación en el año pasado (2014) y su propuesta ha llamado la atención de muchos incluso una línea en Islandia (*Islandair*) aérea que le dio viaje gratis para Islandia. Así que su sátira social por el medio de las fotos de instagram han creado mucha reflexión social. Este trabajo también ha inspirado otros fotógrafos a buscaren reflexiones sobre el mismo problema social de auto imagen. La personalidad famosa de instagram de 19 años Essena O'Neill, ha cambiado el nombre de su cuenta para "Redes sociales no es vida de verdad" y ha hecho un cambio en las descripciones de todas sus fotos antiguas que enseñaban su cuerpo e otras circunstancias de su vida. En la nueva leyenda ella comenta como irreal era la situación y como ella ha llegado a largas distancias para representar el estilo de vida que ella quería en dichas fotografías.

Otro proyecto de fotografía que llamó la atención del mundo fue creado por el fotógrafo Chompoo Baritone, estudiante de fotografía del KMITL (*King Mongkut's Institute of Technology Ladkrabang*) en Bangkok, Tailandia. Este fotógrafo publicó en la red social Facebook una serie llamada "*i'm slowlife?*" cuestionando el aspecto social y psicológico del comportamiento de la población hacia el Instagram.

Este proyecto de una forma muy interesante y también sencilla rompe la máscara por detrás de lo que muchos producen como fotos de estilo de vida en Facebook. Enseñando lo que va mas allá del encuadre y creando el efecto similar a los efectos disponibles en la plataforma Instagram para balancear los colores y dar un tono cinematográfico a las fotografías, pero sin hacerlo a lo que está afuera del encuadre. De esta forma el contraste entre las parte se queda más grande y también se puede tener una idea mas intuitiva de lo que pasa.



Figura 206 - Proyecto "I'm Slowlife?" del fotógrafo Chompoo Baritone (2015)



Figura 217 - Proyecto "I'm Slowlife?" del fotógrafo Chompoo Baritone (2015)

Desde que publicó este proyecto las fotos recibirán más de 20 mil compartidas y millares de comentarios alrededor de las redes sociales. De acuerdo con la CCTV (China Central Television) el canal chino de noticias en la lengua inglesa, las fotos han repercutido y creado opiniones divergentes dentro de la sociedad en general. Según la estación de noticias muchas personas, aun que sepan lo que pasa y lo que fue enseñado por la crítica y reflexión social del proyecto de Choompo, todavía muchos prefieren no saber la verdad. Un usuario en particular compartió el mensaje "*Life is already this difficult. Don't make it more so by exposing the truth*" (La vida ya es muy difícil. No hagas con que sea aun mas difícil exponiendo la verdad). Es decir, la situación social en que estamos sumergidos es delicada debido a la necesidad de muchas personas que todavía buscan la felicidad en la ilusión de representación visual de las redes sociales. La estación de televisión comento también sobre este aspecto diciendo que "Muchos aun que sepan prefieren estar ciegos y vivir dentro de la burbuja de la red social".

El columnista Justin Lafferty , de la revista de new york *Adweek*, e su sub pauta "*Social Times*" (tiempos sociales) comenta que las fotos en la redes sociales son tan importantes para representar un estilo de vida de calidad que muchas personas también buscan fotos que ellos no sacaron. Busca fotos bonitas de otros fotógrafos para publicar en su mural de Facebook. Este fenómeno es tan significativo que han creado casos de derechos de autor porque las personas no comprenden que alguna fotos en internet son propiedad intelectual de algún artista o estudio así que debido el Facebook no poseer un sistema de determinar el origen o si la foto está registrada o no, al final las acciones legales quedan para el Facebook.

"Quieres que las personas te den *likes*, compartan, republiquen y hable de su publicación en su página ? Ponga una bonita foto." dice Justin Lafferty en otra columna también sobre el tema de fotos en red social, pero con un abordaje mas comercial.

Ya en el articulo "*Sociometric Attractiveness on Facebook*) publicado en la revista *Ibusiness* la investigadora Kate M. Stam analizó los patrones de comportamiento de usuarios de Facebook en relación a la frecuencia de publicación de fotos y ha encontrado la relación de que cuanto más grande el numero de fotos que un usuario de Facebook publica o es etiquetado, mas grande y positiva es la evaluación social de ser atractivo de este

usuario. También ha encontrado que si el número de contactos en el Facebook de esta persona es muy grande, también es grande la posibilidad que esta persona sea considerada atractiva en términos sociales, es decir, una persona más interesante.

El investigador Ricardo Crisafulli Rodrigues del instituto brasileño de información y ciencias ha publicado en su artículo "*Photographic Image: Thematization of Its Discourses*" (Imagen fotográfica: temas y discursos) que debido a la subjetividad de las fotografías, ellas pueden ser interpretadas de forma connotativa y denotativa dependiendo de sus contextos y el objetivo del fotógrafo y también de la lectura de las entrelineas de lo que se presenta en la fotografía. Esto por ejemplo ha sido una gran barrera a la creación de softwares en ordenadores que pueda clasificar estas imágenes para categorizarlas en un banco de datos electrónico, por ejemplo, de forma coherente y eficaz. El resultado de esta dificultad de los ordenadores se debe al hecho de que la interpretación del concepto fotográfico es aun hoy día tan compleja que todavía no se pudo crear un algoritmo electrónico que tenga en su creación el paso a paso y operaciones electrónicas necesarias capaz de interpretar de forma autónoma una fotografía y clasificarla en una categoría.

El resultado es, según el autor, una gran confusión y la creación de banco de datos inadecuados y de contenidos desorganizados debido al hecho del intento denotativo de clasificación.

En otros casos estudiados por el autor la interpretación connotativa es hecha pero no delimita o direcciona el discurso temático o social que posee la fotografía en cuestión. Este último paso siempre cuando hecho está disociado con los otros aspectos de la fotografía. Sin la clasificación de todos los aspectos la fotografía pierde mucho de su potencial comunicativo. El resultado es que al utilizar un mecanismo electrónico de búsqueda de fotos en un banco de datos digital un usuario tiene que utilizar una búsqueda utilizando parámetros no solamente del tema investigado y cuando si encuentra algo la foto no tiene las cualidades exactas que el usuario estaba buscando. Este fallo es el argumento principal para concluir que todavía hay una inexistencia de un algoritmo electrónico capaz de leer y interpretar una fotografía considerando toda amplitud de aspectos objetivos y subjetivos.

Esto da refuerzo a la cuestión de la complejidad comunicativa de una imágenes y su impacto en la sociedad. Según el autor el imagen, dentro de su amplio universo de soportes y técnicas siempre ha sido uno de los más importantes mecanismos de comunicación, no solamente del mundo contemporáneo pero desde los primero dibujos pre históricos en el paleolítico.

Hoy día gracias a la fotografía (y el cine) el imagen, juntamente con la internet y las redes sociales ganó un lugar al sol en el mundo. (Rodrigues, 2014). Hoy el imagen está conectada al mundo social por varias combinaciones de formas comunicativas. Ted. H. Nelson en el artículo "*file structure for the complex, the changin and the indeterminate*" ya comentaba en el año de 1965 sobre que el mundo que "*con la televisión y los ordenadores creando productos en masa ahora es posible crear un medio para educación y diversión, que permitirá al lector encontrar su nivel y su gusto y elegir las partes que tienen valor especial para él como instrucción o entretenimiento*". Entonces con la combinación de imágenes y textos y el potencial educativo y comunicativo Ted Nelson ha creado el término "*Hypermedia*", que significa la unión del material visual con el escrito de una forma compleja y que no puede de una forma simples ser separada. Como una nueva forma de comunicación.

El potencial social de la fotografía también se nota en la educación. En la revista científica americana "*Creative education*" (Educación creativa) fue publicado un artículo en 2012 hecho por Cassie Quigley con el título "*The Potential of Photo-Talks to Reveal the Development of Scientific Discourses*" (El potencial de la charla fotográfica para revelar el desarrollo del discurso científico) comenta que para el desarrollo social y cognitivo es necesario una herramienta para crear un impacto más grande en el aprendizaje de los niños. Entonces la autora busco utilizar fotografías como parte de la clase y del discurso en el tema de la ciencia. Tener una charla científica con alumnos es muy difícil cuando existe una barrera gigante como la edad, por ejemplo. Los niños jóvenes tienen dificultad de articular sus ideas y puntos de vistas porque obviamente todavía no tienen la construcción intelectual y lingüística para esto. Esta dificultad de comprender y utilizar palabras específicas al mundo de la ciencia ha sido una de las barreras que impidieron que muchos alumnos alcanzasen el suceso académico y incluso la elección de ciencias duras como

carrera. Así que utilizando la cámara como herramienta se puede ilustrar detalles importantes de los que se discute y también registrar las producciones de los niños a lo largo de los años de kindergarten.

La utilización de la cámara como herramienta social es un enfoque muy central en el trabajo de Wendy Ewald. Esta artista y académica ha utilizado la colaboración con otros proyectos artísticos a lo largo de 40 años. Haciendo trabajos documentales e investigaciones en diferentes grupos sociales. Un trabajo específico realizado por la académica fue la utilización de cámaras fotográficas con niños para hacer con que ellos puedan articular sus sueños y fantasías. Ella también es conocida por realizar fotos en comunidades y dejar que los niños escriban o marquen sus fotos, alterando el producto visual final y cuestionando el sentido de la autoría artística de la fotografía.

En el libro "*Making Models: The Collaborative Art of Wendy Ewald*" (Creando modelos: El arte colaborativo de Wendy Ewald) ella comenta "No me interesa poner un encuadre alrededor del mundo de alguien. Me interesa ayudar a traer las fotos para fuera de aquel mundo". el autor comenta que las fotos de Ewald tienen un abordaje muy sutil e importante de los aspectos sociales y culturales trabajando con niños, conociendo sus vidas, escuchando sus historias, aprendiendo sobre sus creencias y creando como resultado un trabajo fotográfico que refleja estos aspectos y también hace cuestionamientos, siempre con el objetivo de hacer un producto que sea fácilmente comprensible y interpretado por el público para mayor alcance de sus ideas y más amplia sea la claridad del debate en cuestión. Aun que el público tiene la libertad de hacer diferentes interpretaciones de su trabajo ella busca investigar realidades sociales de los individuos y proporciona con sus fotos un argumento sobre la diversidad cultural y religiosa, promoviendo con esta diversidad la tolerancia y reflexión social.

El antropólogo americano Joh Collier Jr. ha publicado en "*Photography in Anthropology: A Report on Two Experiments*" (fotografía e la antropología: un reportaje en dos experimentos) empezando su artículo con la pregunta más importante: "*Can photography be a source of direct research in anthropology?*" (puede la fotografía ser una fuente de investigación directa en antropología?). Para contestar esta pregunta el fotógrafo empieza comentando que la fotografía es una herramienta utilizada en investigación científica a

muchos años (trabajo publicado en 1957) y es ampliamente utilizada por antropólogos. Pero hay una diferencia muy significativa en la utilización de la cámara como dispositivo para mirar las estrellas en la astronomía o en la etnografía donde los científicos miran la cámara para estar en contacto directo con los datos puros de su investigación mientras tanto los antropólogos utilizan los mismos dispositivos pero en general mas para ilustrar de forma coherente y didáctica sus descubiertas.

Entonces el autor pregunta "Como fotografías pueden servir aparte de la ilustración?" y "como aplicar la fotografía directamente en una investigación?". Y comenta que uno de los factores que ha disminuido la utilización de la fotografía en la antropología es la nueva tendencia de los cuestionamientos filosóficos de la antropología que para estos las fotografías no ayudan debido al hecho de que muchos cuestionamientos en la antropología no vienen de cómo un hombre se viste o como camina entre otros aspectos visuales, sino como un hombre piensa.

Entonces el autor hace un experimento con obreros en un barrio de evaluación de la calidad general de las casas que existen en el camino que ellos utilizan para la fabrica. Ellos tenían una idea general de las casas en el área y entonces clasificaran cada casa de calidad de uno a tres. Pero el imagen mental que ellos tenían de las casas, cuando comparadas con las fotografías de las casas, cambio mucho. Aparte los empleados de diferentes orígenes (de la ciudad, del campo o suburbio) tenían una evaluación muy diferente de la misma casa. Es decir, un experimento sencillo de que la fotografía utilizada como recurso para comprender la evaluación subjetiva de la calidad de una residencia. Ya había sido mencionado en este trabajo el hecho de que la cámara fotográfica ofrece un registro de una situación más complejo de lo que uno puede memorizar. Una fotografía puede contener un numero inmenso de información y estas informaciones puedes estar disponibles para análisis en diferentes momentos históricos con diferentes abordajes. En aquella época la fotografía no era algo común como hoy día. Así que el autor llamaba mucha atención con su cámara por la calle, y las personas de las casas se sentían des confortables con el proceso. Como solución el fotógrafo puso la cámara dentro de un coche y desde dentro sacaba las fotos. Una estrategia que hizo el proceso mucho más discreto.

Al final de este y otro experimento Collier comenta que el estímulo de las fotografías tiene un impacto muy instintivo y visceral debido al hecho de que el ser humano es un ser muy visual. Aun que el objeto de estudio y de la foto sea simples y práctico, la fotografía siempre lleva más datos a la disponibilidad del investigador de campo. Las imágenes son una reafirmación de la realidad (posiblemente alterada por el abordaje y el punto de vista del fotógrafo), la oportunidad de hacer una mirada desde otro punto de vista. También la fotografía puede ser utilizada por el investigador, aparte de un bando de datos de lo que se ha registrado pero también como forma de comunicación con los individuos involucrados en el estudio como ha sido hecho en el experimento. (Collier, 1957)

La antropóloga inglesa Elizabeth Edwards en una columna en la revista "*The conversation*" la autora comenta que nosotros piénsanos que sabemos que es una fotografía. Ya hemos visto muchas en todos los sitios. Ya hemos también producido fotografías. Esta relación de proximidad y rutina ha hecho con que muchas personas tengan la fotografía como algo que es sencillo. El peso intelectual y el potencial social y comunicativo de la fotografía muchas veces pasan desapercibidos al público general como consecuencia de que en los últimos 150 años las fotografías han penetrado y enrollado en nuestros días desde un cartel, una revista, hasta los otros inúmeros medios físicos y digitales. También el hecho de que la fotografía tiene esa tendencia de ser vista en general por el público como siendo solamente arte y esto no es tan positivo. La razón para esto es que cuando el público visualiza algo como arte crea una barrera cognitiva y interpretativa que impide la reflexión social y cultural, que impide la lectura denotativa y connotativa de la fotografía, que resume toda la profundidad de una obra visual en el sencillo y superficial mundo del estético. Comprendiendo de esta forma la fotografía solamente como algo "bonito". Esto es un abordaje común que para nada es interesante a esta rama del conocimiento.

Para la autora la extensión de esta interpretación popular va mas allá y llega al punto de que en un museo de fotografía o un curso los nombres en destaque en general son como Julia Margeret Cameron o Martin Parr. Para Edwards esto es una gran injusticia con la profundidad de la historia y de la importancia de momentos históricos pasados para con la fotografía. La historia de la fotografía está llena de momento muy interesantes en la fotografía de la ciencia, medicina, arquitectura, industrias. Todos estos son universos

amplios de momentos históricos de enorme importancia con profesionales y artistas trabajando y dando forma poco a poco a la fotografía que existe hoy y que proporcione a algunos nombres existieren.

La fotografía industrial, por ejemplo, ha proporcionado una narrativa visual de los reflejos sociales y cultural del desarrollo de las bases económicas de determinadas comunidades y la rutina de millares de trabajadores registrados en sus tareas y cargos. Este tipo de exposición tiene total relación con la historia y la importancia de la fotografía bien como ha sido responsable por el hecho de cómo la fotografía es hoy día. Sin embargo estas áreas no tienen espacio en exposiciones o no despiertan interés de los investigadores o críticos porque no es arte. Desafortunadamente el mercado del arte, la publicidad y el marketing han hecho con que la fotografía se convirtiera en una cosa diferente. "El mercado ha dictado a la fotografía lo que ella debe de ser o y lo que es importante para ella o no".

El mercado también ha dictado el canon conceptual de la fotografía. Estos canon son importantes porque proporcionan una medida aproximada basado en las físicas comprobadas del sistema visual y procesual. Y al final lo que serian parámetros de direccionamiento se convirtieron en limites al arte. Así que en galerías los trabajos son elegidos muchas veces con bases en el apelo del momento o la tendencia artística del momento, olvidando que las fotografías son herramientas que van más allá que la sencilla necesidad estética. (Edwards, 2015)

En términos de ciencias sociales la ilustración fotográfica ha tenido un carácter importante en estudios específicos donde sin esta herramienta no sería posible hacerlo. Para Douglas Harper el poder de la fotografía en las ciencias sociales es la habilidad del producto para abrir nuevos horizontes interpretativos y enfocar no solamente en la fotografía como producto visual pero también ella nos da la posibilidad de estudiar el hombre en el momento interpretativo. Sus calidades, características y histórico sociocultural. La fotografía como un espejo interpretativo. Entonces por esta y otras razones el sociólogo visual debe intentar integrar la fotografía en un determinado proceso investigativo siempre cuando haya un beneficio para ambas disciplinas teniendo en cuentas las construcciones sociales y técnicas que ejercen influencia en esta rama del conocimiento.

La ilustración fotográfica también tienen mucha eficacia como auxilio en la etnografía. Christian Luders comenta que cualquier investigador que busque una investigación empírica sobre las prácticas a diario de un grupo social o civilización puede utilizarse de la fotografía como registro auxiliar en dirección a la colecta de informaciones y momentos donde el investigador no pueda analizar los detalles e poco tiempo, llevando de esta forma la fotografía para análisis posterior en su laboratorio/despacho.

EL Circo



Figura 228 - Salvador Dalí - Santa creus festival in figueras, the circus.

El *Oxford Dictionary* define la palabra circo (del latín *circus*) como una compañía viajante de acróbatas, payasos, y otros profesionales del entretenimiento que hace funciones, típicamente en grandes carpas y en sitios diferentes.

Pero la definición de circo ni siempre fue asociada a malabaristas y payasos. El circo fue primeramente un espacio (no necesariamente circular) creado por los romanos para corridas y competiciones atléticas.

Según la enciclopedia británica edición 11, la construcción más antigua de este tipo en roma era el *Circus Maximus*. Allí antes de construidos cualquier estructura ya habían eventos de carrera. Bajo el imperio Cesar le ha aumentado mucho y hizo un canal alrededor de la arena para seguridad del público que estaban muy cerca de los animales y combates.



Figura 239 - Circus Maximus en la Roma Antigua.

En tu estructura solo las sillas inferiores eran de piedra. Todas las de arriba eran de madera y esto era un punto débil en relación a la posibilidad de fuego. Por esto ha pasado por varios momentos de restauración debido a casos como el del público que cayó cuando la estructura de madera se rompió, matando muchos espectadores o incendios como el de 31 a.c. en el periodo de Antoninus Pius. Con el reinado de Claudius las partes de madera fueron cambiadas por mármol después de un incendio.

El circo fue el único lugar en la época donde hombres y mujeres no eran separados. Los mejores asientos eran reservados a las personas de status. También había varias cabinas “vip” donde el donador de los juegos y sus amigos quedarían.

El circo moderno como se conoce hoy día es una forma de entretenimiento popular y tiene un poco en común con la clásica institución “circo” de roma. Tiene una característica nómada en muchos casos es un sitio con una carpa que viaja a varias ciudades donde enseña performances de varias disciplinas y con estructura de asientos alrededor de la arena. La forma tradicional de exhibición del circo viajante moderno consiste de presentación de trucos con caballos (como saltar entre aros gigantes y volver al caballo) y estar de un pie encima de un caballo.

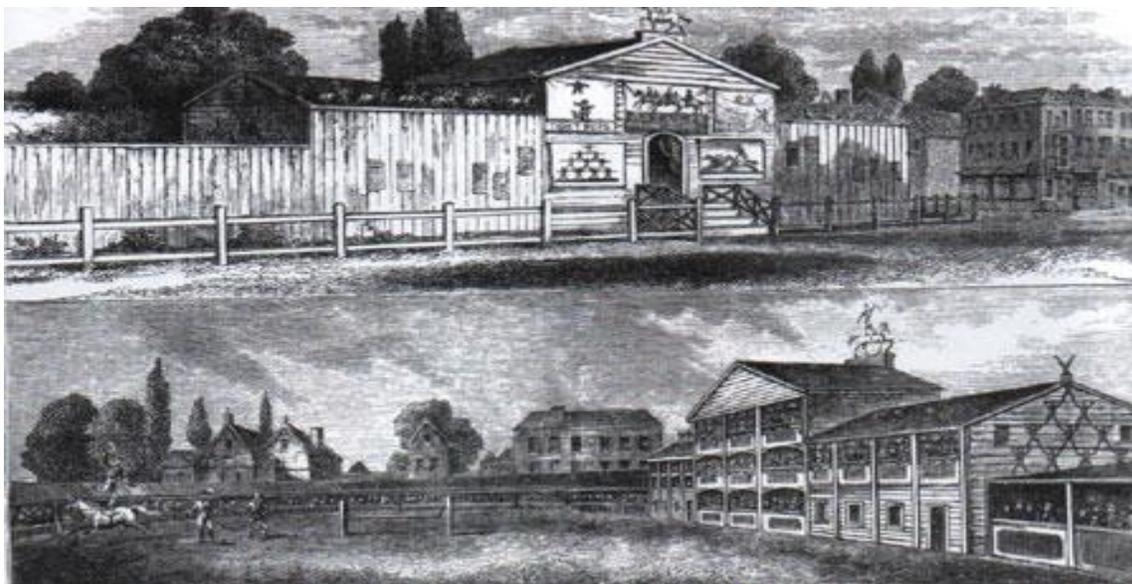


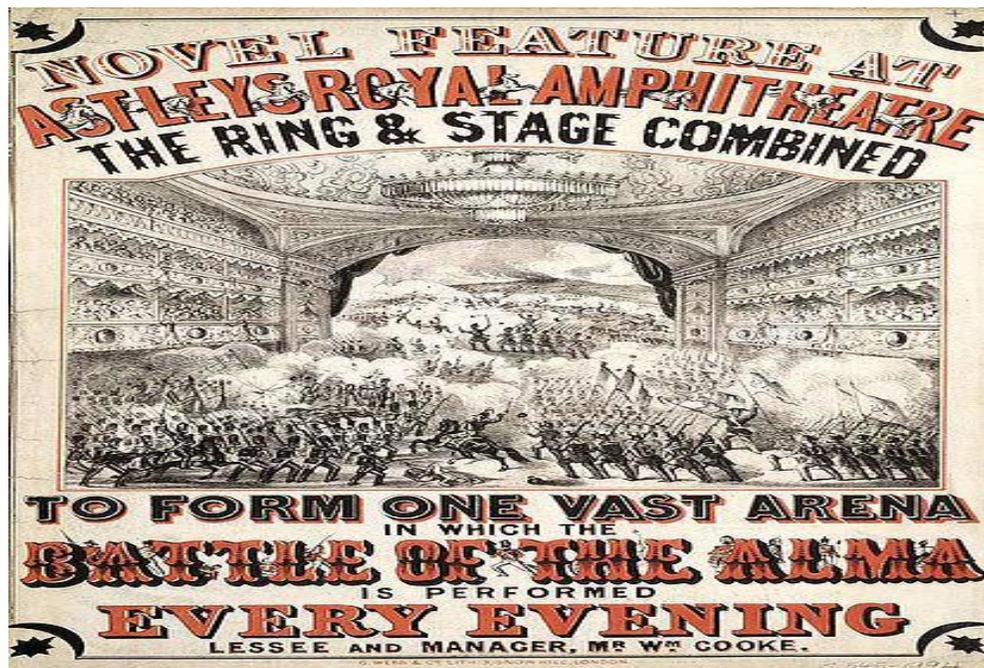
Figura 40 - Penny hatch - El primero sitio del primero circo moderno.

La popularidad del circo en Inglaterra se debe al hecho de que Philip Astley en Londres en el final de siglo XVIII. Astley pertenecía al ejército y creó espectáculos con caballos dentro de la estructura que el circo tiene hoy día. Pero según la publicación de la Unesco “El Circo: Un espectáculo del mundo” también no es específicamente seguro decir que Astley realizara su primer número de volteo en el espacio circular en Lambeth, como hay en muchas fuentes. En sus memorias publicadas en 1830 Harry Angelo cuenta que Astley – que era cabo del ejército – asombró a las personas cuando se puso encima de un caballo de cabeza abajo mientras el galopaba en círculos. Este acontecimiento pasó cerca de 150 km al suroeste de Londres y en la fecha de 1761 (Astley todavía era cabo). El fue seguido por Ducrow y Hengler que celebraron presentaciones para las próximas generaciones. En América el actor de circo llamado Ricketts tuvo oportunidad que presentarse para George Washington en 1780 y ha ampliado la popularidad del circo en Estados Unidos.



Figura 41 - Ilustración del primero anfiteatro de Philip Astley

Pero en el caso de Astley un caballista no fue suficiente para hacer un circo, pero muchos otros artistas de la época – malabaristas, payasos, etc – adoptaron el formato de escena. Al contrario del actor, el músico o cantante, el artista de circo no es un intérprete sino un atleta que realiza una proeza física particular. Hace cosas tan difíciles para el hombre común que poniéndose en un circulo puede probar, por ejemplo, que no hay ningún truco en la ejecución de lo que hace.



Astley tuvo una gran competencia en la época, el Hughes. Y ellos estaban siempre intentando tener más público que el otro. Aparte del espectáculo de caballos ellos pusieron una escena bajo la carpa. La actuación ecuestre – esta forma un tanto alternativa – solo tuvo éxito en Europa. Por suerte los directores percibieron que ella no tenía tanto impacto como los otros actos del espectáculo y la quitaron poco a poco.

Así que en medio camino entre los “hipodramas” del tipo de “la batalla de Waterloo” y los números de volteo de la pista, el género de las pantomimas ecuestres tuvo también su momento de gloria con Andrew Ducrow – El primer astro internacional de la historia del circo. Sin embargo, de las quince o más pantomimas que interpretó – como cazador de indios, encantador chino, pastor tirolés, jack tar, etc – una sola se repite aun actualmente: “el correo de San Petersburgo”. En este número ellos utilizan muchos caballos en la carpa y cada uno representa un país y atraviesan el correo pasan entre las piernas separadas del

jinete de pie sobre dos caballos al galope. Este número ha sobrevivido porque queda claro que requiere más destreza en la equitación, agilidad, sentido del equilibrio que otras habilidades como por ejemplo talentos de actor.

También se considera el Andrew Ducrow los inventos del llamado número de jockey, que en general se atribuye a Billy Bell, quien lo habría inventado hacia 1870. Es probablemente un derivado del número antes titulado

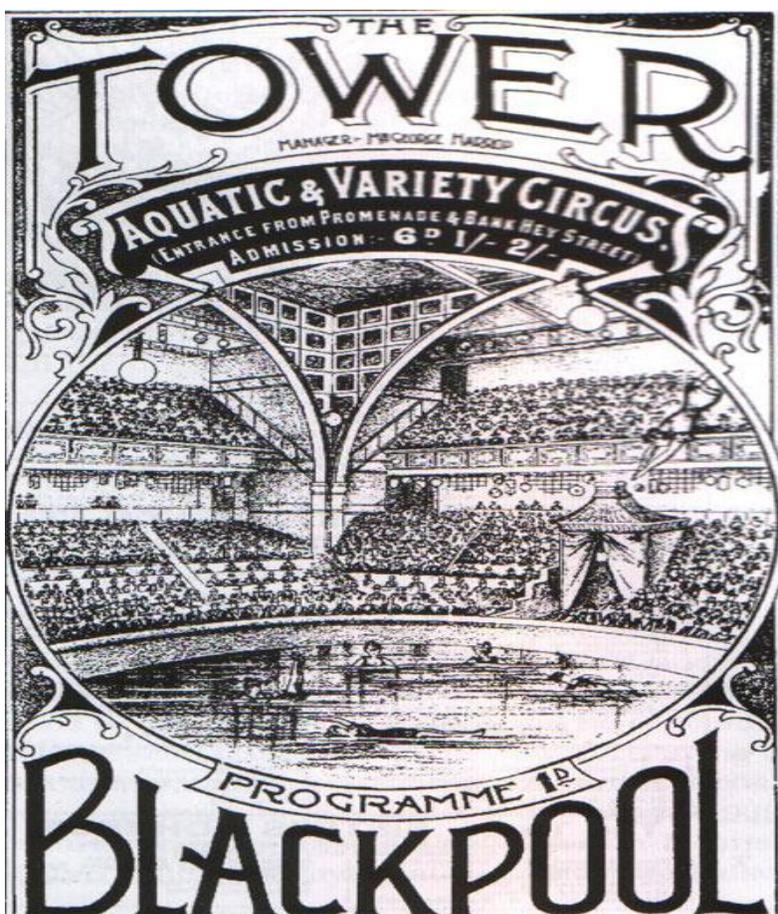


Figura 24 - 1894 Una de las mas grandes construcciones de circo de la época.

“Le jockey anglais” credo por Ducrow en 1820.

Este numero de Jockey – una especialidad reconocidamente británica – le valio una reputación mundial no solo a Bell sino también a Wilkes Lloyd, Adolph Welles, Hubert Cooke y John Frederick Clarke. Este ultimo nascido en 1869 en una familia circense cuyo fundador sirvió al parecer de modelo a Charles Dickens para el personaje de Sleary en la obra “Tiempos difíciles”. El ha hecho la mejor performance y nadie se atrevía a desafiarlo aun que él ha puesto una apuesta de 1000 (mil) libras para encontrar un rival a su altura.

Hoy este tipo de circo está completamente olvidado debido al hecho de que era una espectáculo muy modesto cuyos 3 socios calculaban su parte respectiva en 500 libras. A mediados del siglo XiX este circo visitaba como promedio 200 ciudades en poco mas de seis meses recorriendo unos 4.000 kilómetros con unos ingresos de 8,500 a 9.000 libras. Aun así este formato de espectáculo fue la cuna de 3 de los mayores artistas de al historia del circo. El primo de John Frederick Clarke, Ernest Clarke, se hizo celebre por haber sido el primero que consiguió dar un triple salto con un compañero en el trapecio volante. En cuanto al tercer artista, creció en el seno del circo Powell y Clarke del que su padre era tercer accionista antes de que sus socios se separaran de él a causa de su alcoholismo. Se llamaba Footitt y se hizo famoso como payaso.



Figura 43 - Uno de los primeros carteles de circo del mundo.

Según la misma fuente – El correo unesco – los payasos siempre han sido un elemento esencial del circo. Es normal que en un espectáculo en el que las proezas a menudo peligrosas suscitan un sentimiento de tensión, de angustia, de aprensión o de admiración, el público a veces necesita relajar y olvidar estas emociones fuertes. Son momentos de tranquilidad y riza que hacen con que los momentos de tensión sean aun mas fuertes. Como una montaña rusa de emociones.

Así como los caballistas, muchos payasos no consiguieron lograr éxito en su tierra y por eso han intentado viajar a Europa en busca del suceso. Los casos más notables fueron del del payaso John Price, cuya famosa pintura

hecha por Auguste Renoir se encuentra actualmente en el museo Kroller-Müller de Holanda, y el famoso Footitt, que trabajando junto a su compañero negro Chocolat se hizo famoso en el Nouveau Cirque de Paris y fue immortalizado por Toulouse-Lautrec.

En Francia y Alemania en la misma época ha nacido una nueva forma de equitación: La alta escuela. El imagen de una amazona cabalgando con un frac y un sombrero de copa siempre fue muy asociada al imagen del circo según la alta sociedad a finales del siglo pasado. El Jockey Club tenía un palco en el circo de Paris y en el de San Petersburgo. El espacio estaba perfumado para que los visitantes elegantes no se molestasen con el olor en esta afición aristocrática que se extendía en Europa continental aun más que en Inglaterra, donde no era tan prestigiado debido a la preferencia de las altas clases por actividades como la caza del zorro.

Un gran punto en la historia del circo fue el emprendimiento del P.T. Barnum que decía tener el más increíble espectáculo de la tierra. Barnum cambió algunas características del circo con espacios demasiado grandes para que sea posible escuchar la pura voz humana, es decir, el discurso del payaso por ejemplo y allí este artista estaba en segundo plano. Para las grandes arenas los espectáculos eran más grandiosos con caballos y demostraciones de coraje.

Según Emmanuel Walton, en el libro *“O Circo no risco da arte”*, la expresión “riesgo artístico” tuvo su auge en Francia en el final de los años 80, en las instituciones culturales donde los responsables, mantenidos por subvenciones muy grandes, osaban tener ventajas con la audacia. El estilo heterogéneo que muchos llaman del “nuevo circo”, había alcanzado su primer grado de consagración social, sin conseguir, con esto, el nivel de arte mayor bajo la mirada crítica especializada.

Ya diez años más tarde la sociedad reconocía de una forma más amplia estos espectáculos. Esta legitimidad es merecida aun que el peligro por sí solo no represente una calidad estética. Los artistas de circo, aparte del peligro en la escena, experimentan el peligro en diferentes aspectos de la vida. El peligro económico en el circo viajante, por ejemplo, es algo que artistas de otras categorías y ramas del conocimiento no tienen ninguna idea. Solo se puede imaginar que es vivir en la economía inestable de un circo viajante. Todo tal vez

consecuencia de la libertad con la cual los artistas y la institución del circo viajante administran su día día y trabajan con el código artístico. Así que la libertad afecta muchas veces la comodidad de la vida del artista. Sin embargo el peligro para ellos es, principalmente, el peligro físico.

En el circo todo está conectado al cuerpo. Por su aspecto técnico y de desarrollo, sus facultades inestimables y también por su fragilidad. Pero también en otras ramas del conocimiento y profesiones artísticas como la danza, donde el artista utiliza su cuerpo, y la música donde el artista utiliza su ritmo y respiración el cuerpo también es un elemento central en la ecuación. Así que el artista de circo no tiene para nada el monopolio del cuerpo.

“La fuerza del circo en la vida de las artes posee aun mas otros aspectos, porque su errante pelos cantos de las ciudades hace acordar de la soledad de los artistas al margen de la sociedad, porque su combate contra la gravedad sugiere que todo el arte lanza un desafío a los problemas y a los costumbres. El saltimbanco (funámbulo, acróbata, trapecista o malabarista) fue descrito y deducido, durante el siglo XIX, como una efigie de la aventura artística, en la cual el destino abarcaba al mismo tiempo la precariedad y la belleza de la aventura criadora. Héroe de una lucha paralela contra la gravedad, el Clown ha ganado espacio durante el siglo XX, de Farina (Jules Chevalier) al Bufo (Howard Buten), como un representante singular de la comunidad artística, capaz de enfocar a la ironía de la existencia bajo su nariz y de dar patadas con fuerza a la altivez de las clases más altas.” - Emmanuel Walton

El acróbata sube en una escena y hace un salto peligroso donde su integridad física está en riesgo y termina el salto de forma correcta. Así que él ha corregido una situación de peligro que el mismo ha creado.

A veces en el circo – así como en otras ramas artísticas – el peligro es simbólico, como la caída de la pelota o maza del malabarista o el comportamiento desequilibrado del payaso pero en otros momentos, arriba de la escena, el riesgo es real y vital a la integridad física del artista. Así que la vida es puesta en riesgo como parte central de estos números artísticos.

Pero estos riesgos son analizados y medidos por los artistas durante el proceso inicial de la creación de un número circense. Cada detalle de cada momento durante su exposición al peligro es detenidamente evaluado y entrenado para que esto pueda pasar en el espectáculo. Todo es visto por el artista y sus asociados. Pero aun que controlado y muy pequeño el riesgo está allí y es real. Pasa todas las veces que el circo tiene función, es decir, el riesgo que se toma todos los días y a veces más de una vez al día.

Las tres etapas para la creación de una rutina de circo son aprendizaje, composición de la obra, y exploración.

Aprendizaje

Esta fase es la descubierta, la cuestión lúdica y el conocimiento de los límites del cuerpo. El desequilibrio y el control. Conoces los objetos que trabajas y también sus funciones y límites. Después viene el dominio. Donde el artista empieza a controlar su propio cuerpo y los objetos. Aprende trucos y combinaciones. Empieza a corregir los errores naturales y incluso corregir errores creados deliberadamente por el mismo. Crear el desequilibrio para equilibrarse.

E este momento ya su cerebro y sus conexiones neuromusculares ya se van cambiando y adaptándose. Evolucionando y absorbiendo estas técnicas. Y en el último momento el tiene total control de sí mismo y de los objetos. Como un virtuoso, más allá de corregir los errores, él puede improvisar y adaptarse. Características necesarias para la segunda parte que es la creación del número.

Composición de la obra

De la misma forma que el músico utiliza el silencio y el pintor utiliza las sombras, el artista de circo crea su obra con una referencia permanente a la situación de estabilidad. Estabilidad de los malabares (una maza controlada o pelota), de los objetos en general, puede ser animales (como el domador de leones o elefantes), o también la estabilidad del cuerpo. La progresión y la intensidad de las variaciones de estabilidad creadas por el artista, la discontinuidad o no, la ruptura, la evolución de las formas creadas son aspectos que dan tensión al número y son herramientas utilizadas en la creación de la narrativa del espectáculo.

Así que la situación de estabilidad y inestabilidad que lleva a la verdadera innovación en la forma de las artes del circo.

La exploración de la obra

El artista de circo realiza una performance equivalente a la de un atleta de alto nivel. Pero diferente del atleta que entrena teniendo en cuenta una fecha específica de competición, el artista del circo tiene en su día-día una rutina de entrenos dura y presenta muchas veces por día (hasta 300 veces por año) su número. Así que la salud está siempre expuesta al riesgo de la profesión y la extrema actividad.

La biología aplicada a las artes del circo pone tres preguntas: El circo hace mal a la salud? Que está implicado? Como los profesionales de la salud pueden contribuir con la performance y la integridad física de los artistas?

Hacer con que un artista de circo no tenga, a lo largo de sus funciones, peligro de salud o de vida es probablemente la misma cosa que modificar los motores de coches de carrera para que anden más despacio o cortar los cuernos de un toro para evitar accidentes.

Atenuar al peligro la capacidad a la inestabilidad y al desbalance sería arriesgado en relación a la creación de un circo "adaptado", bien educado y político, un circo "como se debe ser". En una situación de reposo eterna.

En el principio de toda evolución escénica en el espacio el acróbata se sitúa en una posición inicial cuya principal característica debe ser la estabilidad. El artista busca en su alrededor los objetos y apoyos donde él va pasar durante el desarrollo de su rutina. La posición ortostática sobre un solo fijo pone en acción diversas estructuras anatómicas y fisiológicas. En los tejidos cutáneos se sitúan los receptores sensibles al más simple contacto, al apoyo, al aplastamiento, frío, calor, y a la deformación. Así que el artista debe estar consciente de la localización de todos los soportes e la escena. Estos mismos deben estar en el mismo lugar del momento de entreno y ensayo. Pequeñas modificaciones en estas estructuras puede dificultar mucho el trabajo del artista porque el movimiento extremo de su cuerpo pide conocimiento exacto de las estructuras. Así como detalles de las zapatillas, la textura del suelo, guantes o etc. Todo puede representar un fallo de cálculo de estos artistas y estos fallos puede generar daños físicos resultantes de equívocos en los trucos.

Según Corine Pencenat en su texto "atleta, actor, artista?" en 1979 el circo bajo la guía del ministerio de la agricultura (secretaría del teatro y de los espectáculos), la legitimación surge diez años más tarde en el contexto del CNAC, con la creación de la *École Supérieure des Arts du Cirque* (escuela superior de las artes del circo) (ESAC) en Châlons-sur-Marne (hoy Châlons-en-Champagne), en 1985. Esta última fue preparada con un primer ciclo de estudios establecido en 1991 al lado de la Escuela Nacional de Circo de *Rosny-sous-Bois*. La idea fue una enseñanza que no sería una simple sustitución de la tradición oral de enseñanza característica del circo, sino un camino de innovación académica y muy pronto lograron el primer curso (*Brevé artistique*) para técnicos de circo y también un diploma de las profesiones relativas a las artes de circo. Esta propuesta, aparte de otros aspectos, también indicaba al artista de circo la posibilidad de ser considerado como actor social en caso de accidentes de trabajo.

Bernard Turin, cuando ocupó el cargo de dirección de CNAC en 1990 ha hecho un cambio decisivo en la estructura ceremonial contractando un coreógrafo o director para organizar y estructurar la presentación de final de curso de un año llamada de "invención profesional".

Según los críticos el suceso de esta iniciativa y la proyección de obras presentadas por François Verret, Jacques Rebotier, Ela Fattoumi y Eric Lamoureux, Francesca Lattuada y Guy Alloucherie pudieron eclipsar la importancia de las innovaciones incluidas en los principios pedagógicos que estaban siendo difundidos por la institución.

El joven graduado en artes del circo debería entonces ser reconocido como un "artista-interpreté" y con relación al diploma un creador y realizador de espectáculos con formación de actor con la interdisciplinariedad en el centro de la formación. El punto negativo para muchos sobre la interdisciplinariedad es el hecho de que un número de circo de alto nivel depende de mucha dedicación y entreno. Para alcanzar niveles altos de técnica es necesario una especialización que va en contra de la polivalencia de la formación. Sin embargo un artista con conocimientos más amplios puede adaptar o crear una obra artística más interesante que no solamente la pura técnica. El número es el resultado de una vida de dedicación y entreno y es el producto que el artista tiene para "vender". Él puede presentarlo en diferentes sitios o compañías y en general a lo largo de su vida artista él lo desarrolla siempre más.

El diploma artístico hecho en 2 años era construido de 8 horas para la formación artística (música, expresión corporal, danza clásica, jazz, acrobacia, caracterización de personajes, expresión dramática y artes aplicadas), 20 horas eran dedicadas a la formación profesional (Técnicas de circo, de espectáculo, etc.) y 6 horas a la formación general.

Desde la creación de la escuela fue dada un grande enfoque e la cuestión de la creatividad del alumno. En la enseñanza y también en el proceso de selección. El reto de la escuela es: Recibir personalidades. Así que un joven de 16 o 18 años obviamente no posee la experiencia de un adulto sin embargo en las primera selecciones era posible encontrar artistas de 14 hasta 27 años. La importancia dada a aspectos subjetivos como potencial creativo legitimaba este tipo de proceso.

La institución FAC fue creada por Pierre Bylan (actor y clown formado por Jacques Lecoq), con un grupo hecho por Robb Bruyère, Giovanni Calo, André Riot-Sarcey, Ctibor Turba. El objetivo del grupo era "no solamente presentar el trapecio o malabarismo, pero

también avanzar en cólera, rellenarse de alegría, hacer malabarismo para resolver la situación.

La experiencia ha enseñado en la práctica que hacer el rol de actor y acróbata es muy difícil durante estos momentos del espectáculo donde se tiene mucho riesgo. Pero el riesgo también es parte de la esencia del circo para muchos. "El circo se mantiene integralmente en la dificultad" - (Chklovski, 1973).

Según Victor Chklovski, Sin imágenes no hay arte. El arte es la forma de pensar por imágenes y en nombre de estas definiciones se puede llegar a deformaciones enormes. Comprender la música, la arquitectura, la poesía líricas como pensamiento en términos de imágenes.

Después de un cuarto de siglo de esfuerzos, Victor comenta que el académico Ovsianiko-Kulikovski se encontró obligado a aislar la poesía lírica, la arquitectura y la música, para encontrar lo que el clasifica como artes sin imágenes o artes líricas que dirigen se directamente a las emociones. Pero arte es ante todo la creadora de los símbolos. El autor comenta que para el filósofo Potebnia el imagen es más simples de lo que aquello que ella representa y por esto el recurso de utilizar imágenes es una economía de energía comunicativa y mental por ser más familiar al espectador o lector de lo que se explica.

Por esto Potebnia llega entonces a la conclusión de que "La poesía es igual al imagen" y esto ha servido de fundamento para la creación de otra teoría, la teoría de que el imagen es un símbolo que se convierte en un predicado constante para sujetos diferentes. Sin embargo Chklovsky afirma que Potebnia ha llegado a esta conclusión por no haber creado una diferencia entre el lenguaje poética y el lenguaje prosaica y que esta teoría sería menos contradictoria cuando utilizada en el análisis de fabulas (Chklovski, 1973)

Arte y la ciudad

Segun Francesco Careri en su libro "*Walkscapes*" la actividad de caminar por la ciudad ha empezado en las primeras décadas del siglo XX como una forma de anti-arte. En 1921

Dada organiza en París una serie de caminadas por partes banales de la ciudad. Allí fue la primera vez que el arte rechaza los lugares reputados con el fin de reconquistar el espacio urbano. Esta “visita” constituye uno de los instrumentos escogidos por Dada para hacer realidad una superación del arte que deberá actuar como hilo conductor de la comprensión de las vanguardias posteriores.

En 1924 los dadaístas parisinos organizan un vagabundeo a campo abierto. Entonces descubren en el andar un componente onírico y surreal, y definen dicha experiencia como una “deambulación”, como una escritura automática en el espacio real capaz de revelar para los caminantes las zonas inconscientes del espacio y las partes oscuras/ocultas de la ciudad.

La “deambulación” consiste en alcanzar, mediante el andar, un estado de hipnosis, una desorientadora pérdida de control. Según los participantes esta era una forma con la cual se entra en contacto con la parte inconsciente del territorio

Con el movimiento letrista la deriva urbana se transforma en construcción de situaciones mediante la experimentación de las conductas lúdico-creativas y de los ambientes unitarios. (Careri, 2002).

En 1967 Richard Long, un estudiante de 22 años del *Saint Martin's School of art* en Londres, ha caminado ida y vuelta muchas veces en una línea recta en la grama de un pueblo inglés, dejando el camino marcado por sus pasajes y después fotografiándolo en negro y blanco.

“La naturaleza siempre fue objeto del arte, desde la primera pintura en la caverna hasta las fotografías de paisajes. Yo quería utilizar el paisaje como un artista de una forma novedosa. [...] El caminar – como arte – me ha permitido una forma simple de explorar las relaciones entre el tiempo, distancia, geografía y medidas. Estas caminadas están grabadas en mi trabajo de la forma más apropiada para cada idea diferente: La foto, el mapa, o un trabajo de texto. Todas las formas alimentan la imaginación.” – Richard Long



Figura 44 - El registro de Richard Long (1967)

El trabajo fue considerado un marco del arte contemporáneo por su equilibrio perfecto entre actuación y artes plásticas.

Las intervenciones artísticas en los semáforos de Recife- PE



Figura 45 - Monick Menes y Maicon Akiro - Intervención en la Avenida Antonio Falcão (Recife - PE)

Las artes del circo, que tuvieron sus primeras apariciones en las antiguas ciudades europeas y, históricamente se reunieron en la institución del circo moderno recientemente en la historia volvieron a tomar las calles como intervenciones artísticas en los semáforos. Y en la ciudad brasileña de Recife, capital del estado de Pernambuco, esto no es diferente.

Estos artistas, de varias nacionalidades y históricos sociales y culturales totalmente diferentes están conectados por el amor a esta actividad artística, y también al estilo de vida social que está directamente conectado a ella.

Cuando un artista dice "Soy un malabarista de semáforo" él no está diciendo solamente que hace malabares en el semáforo como profesión, o que tiene esta actividad como fuente de renta. Estas actividades, claro, son de grande importancia. Pero ser artista de semáforo es hacer una declaración que tiene mucho más que ver con una cuestión de identidad que de la práctica de la actividad.

Ser un malabarista de semáforo significa, en general, compartir la visión de mundo, opiniones, visiones políticas, costumbres, creencias, y también participar las actividades socioculturales de una comunidad específica y internacional.

Malabares en el semáforo no es solamente una profesión, es un estilo de vida.

La idea del "Proyecto Rua Mayor" como catalizador del estudio

Dentro de las visiones políticas y culturales de la comunidad de artistas de semáforo se ha notado, desde el primer contacto, que hay una postura general muy "*Anti-establishment*" (en contra el sistema), este tipo de visión de mundo, una característica muy común en los malabaristas de semáforo, donde ellos se posicionan muy e contra principios políticos y económicos de la sociedad y también contra conceptos de instituciones.

Dentro de esta perspectiva, el concepto de academia para ellos también no ha despertado mucho interés ni respeto. Así que a los primeros contactos, la recepción y contribución real para el proyecto estaba detrás de la barrera de la aceptación en la comunidad, y la academia no era la bandera que iría abrir estas puertas en la investigación de campo. Esta situación creó la necesidad de algo más dinámico. Algo que pudiera abordar los malabaristas, no solamente como investigación, pero también como una *venue* que canalice estas mismas obras de arte, sus aspiraciones, actividades, creencias y performances, y los artistas por detrás de ellas de una forma, a priori, pero no exclusivamente, artística (a los ojos de los artistas).

Dentro de esta circunstancia, entonces, fue creado el Proyecto Rua Mayor. Algo que no fuera solamente una acción de la academia que busca y recoge el conocimiento para sí misma, pero también una acción que contribuye. Para los artistas, una oportunidad de participar en documentales, secciones fotográficas para divulgar su arte, entrevistas, y encima publicar en la internet sus performances en alta calidad visual. Para el proyecto una oportunidad de recepción, contacto directo, acompañamiento, observación participativa, y etnografía. Ha nacido, en aquel momento, el Proyecto Rua Mayor.

La idea del nombre ha sido originada con base en la obra del filosofo griego Platón "**Hippias Mayor**". La obra también es conocida por el nombre "¿Que es el bello?" y fue hecha en alrededor de 390 A.C. cuando Platón era todavía joven. Este dialogo tiene este nombre porque en el participa un personaje llamado de *Hippias de Élida*. La obra tiene el objetivo de discutir exactamente que es considerado bello y cual las características esenciales para que algo sea indiscutiblemente bello. El cuestionamiento de que es la belleza tiene un tono también anti sistema, debido a que allí se discute las estructuras naturales de lo que se considera bello en el mundo en aquel momento histórico y por esto la similitud de postura y cuestionamiento ha influenciado el nombre que fue dado al proyecto.

El Proyecto Rúa Mayor significaba solamente que la investigación académica sería presentada a los artistas de una forma diferente. No sería un disfraz, sería solamente un abordaje más amplio, aparte de la investigación académica también habría una producción audiovisual y esto permitiría una observación participativa, etnografía y proximidad con los artistas, sin desfigurar la forma natural y estructura de la investigación.

Como investigación académica, las etapas de observación participativa, etnografía, colecta y análisis de datos cuantitativos y cualitativos, reflexión, discusión y conclusión ya estaban claros porque se iría seguir las líneas claras y conocidas de la investigación en antropología que son, en general, un consenso en la academia. Pero como Proyecto Audiovisual, habría que ser hecho siguiendo patrones comunes a la rama del audiovisual, con aspectos de marketing, realización audiovisual, publicidad, y dirección de imagen con el público. Los dos lados no entran en conflicto sino que pudo ser notada una cierta sinergia entre las partes.

Estos métodos visuales no serian solamente una realización audiovisual sino también una producción que permitiría a los participantes enseñar la forma como ellos ven el mundo, las cosas en general, y su propia arte debido a la capacidad de accesibilidad y comunicación que el visual posibilita, frente a textos académicos o de otros estilos.

El otro aspecto de la producción visual aplicada al proyecto de investigación es que estos tipo de creación de productos visuales (videos, documentales, fotografías) es muy dinámica al producir datos en forma visual en sus diferentes métodos – adecuados a las

circunstancias pertinentes – tienen el potencial de dejar los participantes estimulados y conectados con el tema por mucho más tiempo. Con esta conexión se gana confianza, proximidad, datos y muchos otros factores importantes para la pesquisa.

Entonces siguiendo el concepto de la antropología visual con la utilización de las "new media" fue creado para el proyecto académico cuentas digitales en dos redes sociales que funcionarían como herramienta para colecta de datos, publicación artística, y crear proximidad y empatía con dichos artistas. De esta forma ellos tendrían un sitio que compartiría y publicaría los productos visuales (video y fotos) creados por ellos mismos.

- Una página de Facebook:

Facebook es una empresa en internet que ofrece el servicio de red social creado en 2004 por Mark Zuckerberg, Eduardo Saverin, Dustin Moskovitz y Chris Hughes. El nombre de la pagina viene del nombre que se daba al libro que guardaba fotos de los alumnos en instituto para registro y también para ayudar los alumnos a conocieren un poco mas de los otros y mejorar la socialización en la institución. Según Eric Eldon, en el famoso blog de tecnología localizado en San Francisco (CA) *Venturebeat*, Facebook es actualmente la más grande red social electrónica mundial y en promedio cada día ingresan en Facebook aproximadamente 300 mil personas alrededor del mundo. Este resultado también fue confirmado por la investigación realizada y publicada en el blog americano de tecnología *Compete* en el año de 2009 llamada "*Social Networks: Facebook Takes Over Top Spot, Twitter Climbs*".

Top 25 Social Networks Re-Rank

(Ranked by Monthly Visits, Jan '09)



Rank	Site	UV	Monthly Visits	Previous Rank
1	facebook.com	68,557,534	1,191,373,339	2
2	myspace.com	58,555,800	810,153,536	1
3	twitter.com	5,979,052	54,218,731	22
4	fixster.com	7,645,423	53,389,974	16
5	linkedin.com	11,274,160	42,744,438	9
6	tagged.com	4,448,915	39,630,927	10
7	classmates.com	17,296,524	35,219,210	3
8	myyearbook.com	3,312,898	33,121,821	4
9	livejournal.com	4,720,720	25,221,354	6
10	imeem.com	9,047,491	22,993,608	13

El Facebook ofrece grupos de interés específico donde profesionales o aficionados en algún tema puede cambiar información, tutoriales, archivos, videos, y también crear discusiones. Utilizando una página de Facebook tendríamos a esta red social de

Figura 46 - Los 10 mas visitados sitios en internet de servicio de red social en el mundo.

largo alcance para contactar artistas en diferentes partes del mundo, realizar entrevistas, publicar y promover los contenidos audiovisuales creados participativamente con ellos y también utilizar la comunicación para crear una red de información para la creación de uno de los objetivos más osados de la de la tesis que es el mapa mundial de semáforos. (www.facebook.com/ruamayor)

- Un canal de Youtube

Youtube es una página web dedicada a publicar videos compartidos artísticos, comerciales o didácticos, de usuarios y empresas. Su central está localizada en la ciudad de San Bruno, California (EE.UU). Según Jim Hopkins, de la revista *USA Today*, en el reportaje "*Surprise! There's a third YouTube co-founder*" el servicio fue creado por tres ex empleados de la empresa Paypal en 2005 y hoy es el más grande difusor de contenido audiovisual en la internet. En el año de 2006 el Youtube fue comprado por Google por 1.65 mil millones y hoy opera bajo la coordinación de Google. El sitio ofrece a los usuarios la oportunidad de subir y compartir videos de cualquier calidad y formato a la internet, los procesa y los vuelve a publicar con diferentes opciones de calidad.

Teniendo en cuenta el potencial de *networking* de esta herramienta un canal de Youtube fue creado para recibir y almacenar las producciones y registros generales hechos por los artistas y también los hechos en conjunto con los artistas en video de una forma que estuviera al alcance de todos los participantes. De esta forma ellos podrían acompañar el resultado de los registros y documentales. (www.youtube.com/ruamayor)

La fotografía es una herramienta muy importante para el registro y captación detenida de detalles, gestos, ritos, expresiones corporales o circunstancias complejas para análisis posterior, en ciencias sociales (Kracauer, 1927; Harper, 2004) y esto no sería diferente con la propuesta de la investigación así que la fotografía participativa y video participativo que ha sido utilizada con los artistas para intentar captar y encontrar la sintonía visual que ellos buscaban en sus representaciones fotográficas. Y más allá de esto: ha sido implementada una idea entre los artistas para que ellos mismos sacasen sus propias fotos y compartiesen en la pagina del Facebook (www.facebook.com/ruamayor).



Figura 47 - Foto producida por el propio artista Leandro Freitas "Passoca" y publicada en su propio facebook y también en la pagina del proyecto- Semáforo Avenida Rui Barbosa, Recife.

La nacionalidad del artista de semáforo en Madrid y Recife

Los artistas de semáforo son en general individuos que viajan bastante y traen arte y multiculturalismo para todas las ciudades donde llegan. Es común ver artistas extranjeros trabajando en los semáforos de las ciudades y incluso popularmente se tiene la noción de que el artista en el semáforo (en la ciudad de Madrid y en Recife) es un individuo extranjero. Para verificar esta hipótesis ha sido hecho un listado de todos los artistas encontrados en los semáforos, encuentros, convenciones, y eventos sociales en ambas ciudades – que trabajen en el semáforo – y sus respectivas nacionalidades con el objetivo de encontrar un patrón (o no) entre ellas.

MADRID

El resultado del listado de nacionalidades sorprende por dos razones: la desproporcional existencia de artistas argentinos en los semáforos de la capital española. Con orígenes de las diversas ciudades en Argentina, y el segundo factor es la total ausencia de artistas madrileños (o españoles) en la propia ciudad.

Factores identificados a influenciar la falta de artistas madrileños en el semáforo:

- En Madrid el arte de semáforo no es visto como una forma noble de trabajo entre los madrileños, incluso aquellos que estudian bellas artes o teatro en general demuestran su respeto y admiración, pero no alcanza para que lo intenten ellos mismos.
- Los que estudian en la escuela de circo Carampa (en Madrid) en general tienen ayuda de los padres y una condición financiera relativamente cómoda, descartando la necesidad del trabajo en la calle.

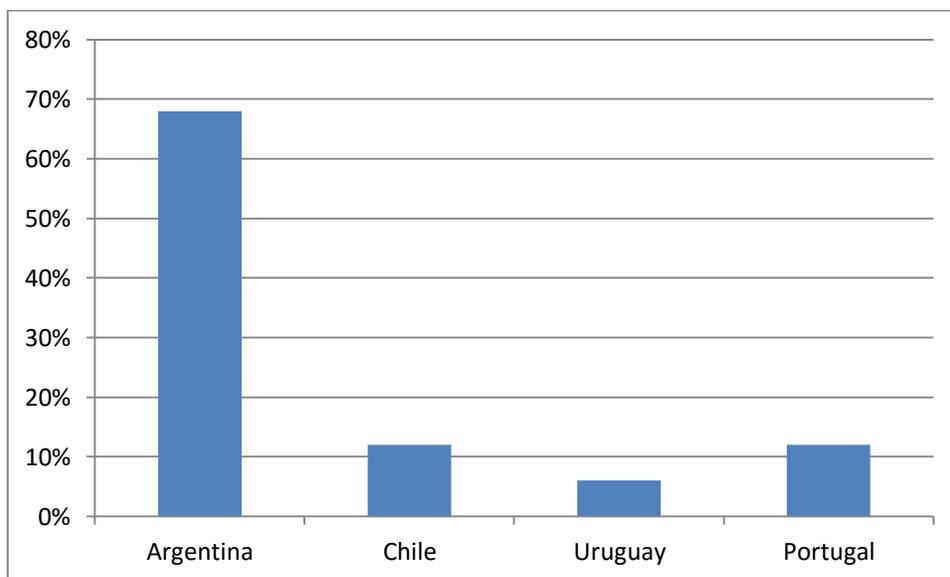


Figura 48 – Proporción de nacionalidades en los semáforos de Madrid.

EL POLEMICO ARTICULO EN INFOCIRCO 2011

El resultado identificado, asociado al dato de que la gran mayoría de los artistas de semáforo no han nunca estudiado en una escuela de circo va en contra un artículo muy polémico que aborda el tema de la calidad de la Escuela de Circo Carampa en Madrid:

"Hoy, 6 de octubre pasará a la historia circense española como una fecha a lamentar: la de la decisión de Félix Palomero de conceder a la Asociación de Malabaristas de Madrid - Carampa un Premio Nacional de Circo colocando a la principal factoría de malabaristas de semáforo al mismo nivel que las grandes leyendas del circo español."

- Genís Matabosch (Infocirco.com, 2011)

De acuerdo con los datos colectados en la elaboración de esta tesis la declaración del historiador Genís Matabosch, director de la Infocirco, está equivocada por dos razones importantes:

- La mayor parte de los alumnos en la escuela de circo Carampa son españoles y viven en Madrid. (como ha sido comentado anteriormente los españoles no van al semáforo).
- Es muy difícil encontrar un artista de semáforo que tenga concluido o participado de un curso en una escuela de circo.

RECIFE

En la capital pernambucana fue encontrado un patrón similar al que fue identificado en Madrid: La gran mayoría de los artistas son Argentinos.

Lo que diferencia significativamente Recife de Madrid en este aspecto es el hecho de que en Recife la clase artística no ve el semáforo como algo que manche la honra de un artista.

Recife produce buenos artistas de semáforo pero estos artistas, debido al hecho de que a ellos les gusta viajar, no están en Recife.

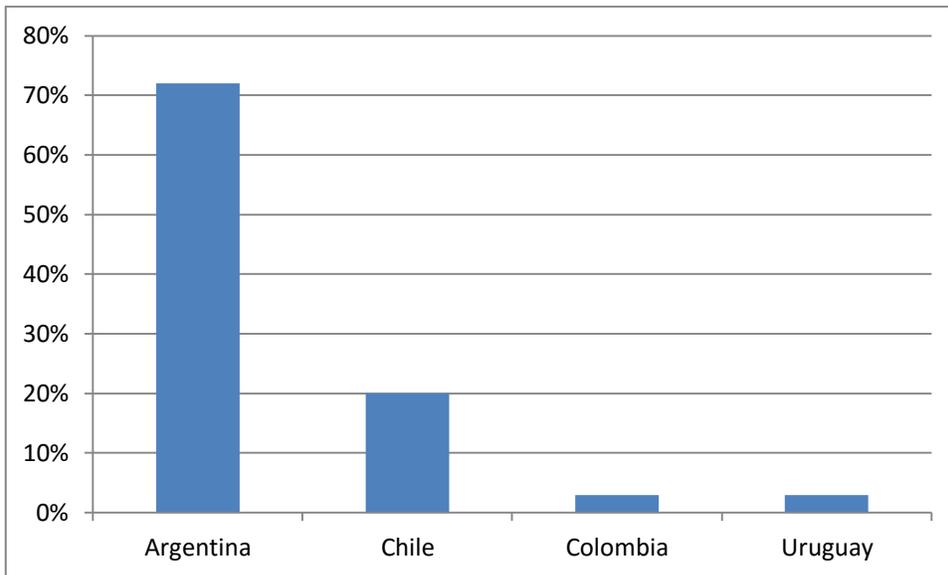


Figura 49 - Proporción de nacionalidades entre artistas de semáforo en la ciudad de Recife.

Como los artistas llegan a esta profesión

Se pudo identificar que *a priori* los malabaristas se originan venidos de dos campos. Muchos artistas, antes de ser malabaristas, tenían un estilo de vida alternativo y debido a esto han encontrado algún artista que le ha dado inspiración. Este amigo por su vez ha aprendido malabares con otro amigo. Prácticamente ninguno se ha graduado en una escuela de circo entonces las técnicas de malabarismo de los artistas de semáforo se pasan de amigo para amigo.

En el caso de las mujeres ellas han aprendido en general con un malabarista, para impresionarlo – porque tienen algún interés romántico en él – o con un amigo malabarista, para introducirse en un grupo de malabaristas debido a algún interés romántico hacia uno

de ellos. Hay también casos donde el tiempo de convivencia con un artista fue suficiente para crear interés por el tema.

Otros artistas ya tenían una actividad y renta en el ámbito del artesanado haciendo pulseras, prendas de tela y otros detalles para vender, también de forma nómada, por diferentes barrios o ciudades. La similitud de estilo de vida entre malabaristas de semáforo y artesanos es grande y esta permeabilidad de estilo de vida ha permitido que muchos artesanos empezasen los malabares y la gran parte jamás volvió a trabajar en artesanía debido a la flexibilidad de horas de trabajo y la remuneración más alta de la actividad de malabares en el semáforo.

La relación del artista con el dinero

El dinero puede tener varias formas en las civilizaciones humanas, por ejemplo la autora Cora Lee Gilliland en su libro "*The Stone Money of Yap*" (el dinero de piedra en Yap) una isla pequeña localizada en los estados federados de la micronesia, comenta que la moneda utilizada en esta isla se llama Rai, un disco trabajado con un agujero en el medio hecho en la piedra Calcita (CaCO_3) un mineral de Carbonato de calcio. Estas piedras como dinero podrían tener varios tamaños (y valores) que irían de 3.5 centímetros hasta 4 metros. El valor de estas piedras para ellos era alto porque para obtenerlas habría que navegar hasta otras islas distantes, lidiar con los nativos de estos sitios y volver con la pesada materia prima para hacer el formato deseado. (Gilliland, 1975)

Aun que muchos artistas reciben billetes al final de sus intervenciones artísticas, a lo largo de la investigación se pudo notar claramente que no el billete sino la moneda tenía un valor representativo y simbólico muy fuerte entre los artistas. La moneda como símbolo de clase baja o de baja renta pero también como representación absoluta del concepto de dinero estuvo presente en muchas fotos creadas por los artistas y también las fotos sacadas por yo en el proceso de fotografía participativa con ellos.



Figura 50 - Fotografía participativa con Eddy. La elección temática y circunstancial fue del artista para crear esta fotografía. Recife



Figura 51 - Fotografía idealizada por Mylena Benn. Recife.

El dinero recibido en las intervenciones generalmente guardado en un sitio cerca en una



mochila, bolsos pequeños, o en algunos casos en un recipiente de plástico o otro material. El caso de la artista Mylena Benn es un poco diferente de lo general, la artista guarda sus monedas ya hace

años en un embalaje de cacao en polvo Nesquik.

En general los malabaristas utilizan bolsillos en las mochilas para guardar. Y estas mochilas son atadas a los postes. El poste más cerca del paso de cebra es el elegido para atarse las mochilas, aun que se ha identificado casos donde un poste más lejano tiene mejor visibilidad desde el paso de cebra que un poste más cerca que estaría detrás del artista durante la rutina.

Entonces el artista al presentarse así que entra en el paso de cebra da una última mirada a su mochila, hace su performance entera y al final, después de saludar el público, vuelve a mirar buscando su mochila atada. Así hay un intervalo de aproximadamente 40 segundos donde el no está pendiente de sus cosas.

Aun que el malabarista elija un sitio donde no haya muchos peatones para trabajar, si hay una amenaza, es decir, algún movimiento sospechoso cerca de su mochila, o personas de pié cerca a ella, como también personas pasando caminando muy cerca de donde está la mochila, el malabarista estará entonces pendiente de ella con mucho más frecuencia. Esto quiere decir que incluso durante su numero el estará encontrando huecos entre y durante los trucos para observar la mochila. E una situación de amenaza nítida y persistente, el artista se irá para otro semáforo.

Los robos sufridos por los artistas de semáforo

La razón de tanta preocupación con su dinero y sus cosas es obvia: Es muy común encontrar malabaristas que fueron robados durante el trabajo. Los casos son inúmeros y hacen con que los que nunca han pasado por esto sean una minoría clara.

Los artistas en general son robados por personas que frecuentan mucho el sitio donde ellos trabajan. Los limpia vidrios de coches están incluidos en el grupo social que mas amenaza los malabaristas en este sentido.

En la ciudad de Madrid hay muchos casos conocidos de artistas que han perdido todo que tenían porque fueron robados por rumanos en los semáforos.

Sea con los rumanos en Madrid o los limpia vidrios de Recife el malabarista tiene siempre la preocupación de que algo pase y esto da impulsión a la actitud defensiva y preocupada de los artistas que, antes no lo hacían, pero hoy ya tienen el acto de atar y estar pendiente de su mochila de presente en su vida que las miradas hacia la mochila hoy día hacen parte de sus propias intervenciones artísticas.

Algunos poco artistas para evitar este estrés diario utilizan un bolso muy pequeño que se ata en la cintura y no llevan otros materiales artísticos aparte de los que va a utilizar en la rutina. Entonces el artista guarda todo lo que recibe directamente en el bolso pequeño en la cintura y no tiene que preocuparse con detalles externos de esta naturaleza. Estos bolsos pequeños en la mochila en general son utilizados por las mujeres.

Compartir los semáforos con otro artista también es una solución buena para disminuir el estrés de estar pendiente de las cosas todo el día. Porque un artista estaría jugando mientras otro estaría esperando para jugar en el próximo semáforo rojo y por esto estaría con las cosas. Es compartiendo los semáforos que los artistas demuestran el más bajo grado de estrés y preocupación con sus objetos. Aun más que los que llevan la mochila, si estos ultimo han venido, por ejemplo, con una bicicleta.

Comparativo y relaciones de género entre artistas en Recife y Madrid

Las relaciones de género dentro de la comunidad de artistas de semáforo siguen un patrón muy claro donde la mujer no tienen una posición de status sino inferior a su compañero en algunos aspectos. Las mujeres malabaristas en general han empezado a practicar el arte

después de sus compañeros y es muy notable que la diferencia técnica es significativa entre ellos. A lo largo de los años de investigación todavía no ha sido encontrado una pareja donde la mujer tenga un mejor dominio técnico del arte que el hombre. Siempre al revés. Los hombres suelen enseñar sus chicas trucos y ellos también determinan la ruta de viaje y otros detalles.

El rol secundario de la mujer como artista de semáforo en una pareja	
Como asistente en escena:	Llevando los malabares al chico que los coge mientras él está arriba en el monociclo.
Como asistente fuera de la escena:	Cuidando de las cosas, buscando agua, dando apoyo psicológico o solamente haciendo compañía al chico.
Como artista activo en la escena:	Haciendo trucos técnicamente inferiores o manteniendo el "passing" para crear oportunidades técnicas y artísticas donde su chico pueda ejecutar trucos más difíciles y visualmente más atractivos al público.

Aun que la mujer participe activamente en una rutina en el semáforo con su chico su posición tiene menos prestigio debido a su nivel técnico inferior. El nivel técnico es un grande determinante en relaciones interpersonales entre malabaristas incluso entre artistas de mismo género.

MADRID

En la capital española fue identificado una proporción muy baja de mujeres en el semáforo. Un aspecto que llamó la atención fue la distribución de nacionalidad entre las artistas: Un 100% de las malabaristas en los semáforos de Madrid son de Argentina. También el hecho

de que todas eran novias de artistas de semáforo. Gran parte no era malabarista, ha aprendido el arte con su chico y renunciado a su vida en su ciudad para acompañarlo en aventuras por todas las partes del mundo. El fenómeno fue identificado como muy común en la comunidad. Las chicas acompañan sus chicos al semáforo, comparten con ellos en método "uno-uno" (uno artista hace su rutina en un semáforo rojo mientras otro artista espera para presentarse en el próximo) ayudan a cuidar de las cosas y materiales (monociclo, jirafa, mazas, pelotas, mochila monedas, etc.) y también ayudan en tareas secundarias como comprar el billete de autobús/metro, comprar agua o comida. La posición social de la mujer como malabarista en la estructura de pajera entre los artistas de semáforo es secundaria y inferior, socialmente y artísticamente. Y este patrón se repite en ambas ciudades Recife y Madrid.

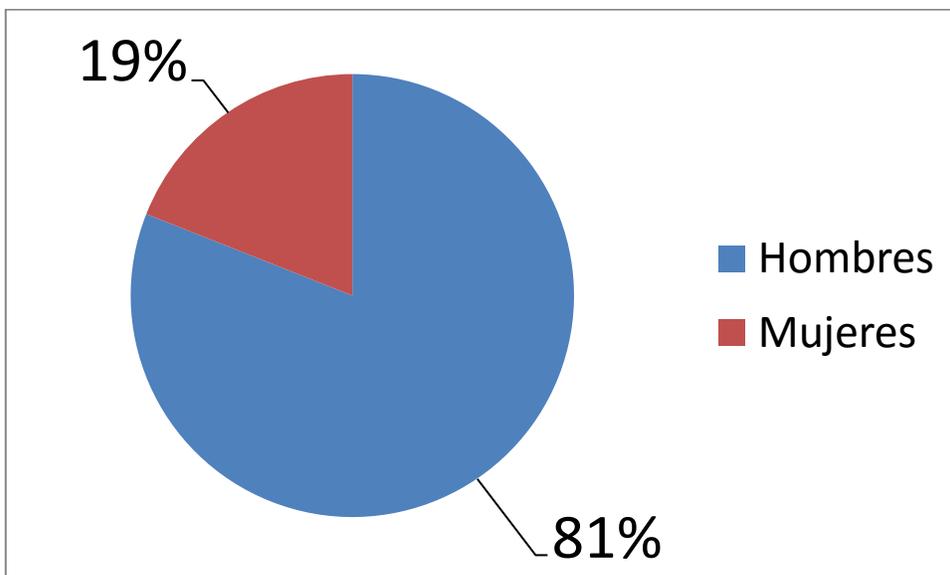


Figura 53 – Proporción de géneros entre artistas de semáforo en Madrid.

RECIFE

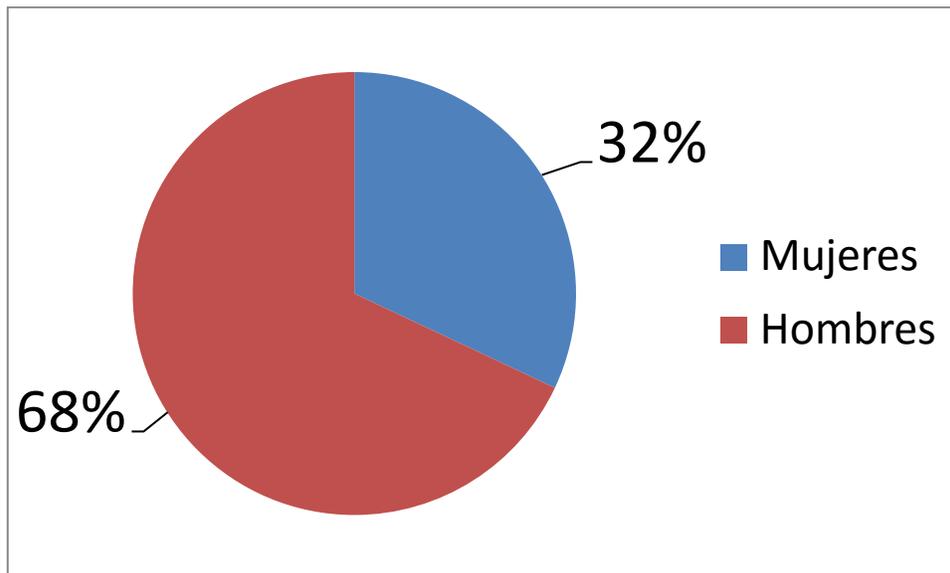


Figura 52 – Proporción entre mujeres y hombres artistas de semáforo e Recife.

En Recife fue identificado una presencia muy más significativa de mujeres que en la ciudad de Madrid, sin embargo la presencia femenina en los semáforos de Recife todavía no tiene el mismo peso que la masculina.

Las mujeres en los semáforos de Recife también, en su gran mayoría, son argentinas y han venido a la ciudad viajando con sus novios, también argentinos.

El patrón de status en la pareja se repite en Madrid y en Recife: en la obra de performance hecha como intervención artística en el semáforo la mujer sigue teniendo un rol secundario debido al status derivado del nivel técnico.

La mujer malabarista en general viaja con su chico. Cuando esta viaja soltera, ha empezado a viajar debido a un chico. Y muy probablemente también ha aprendido a hacer malabares por dicho compañero. En los pocos casos de chicas malabaristas que han llegado a una ciudad solteras también se pudo identificar que el nivel técnico de un artista tenía un peso significativo en el proceso selectivo de la chica para o crear una pareja, es decir, elegir un compañero.

Sea en Madrid o en Recife, el machismo es nítido y el nivel técnico un grade determinante en relaciones interpersonales.

Costes generales de vida para un artista de semáforo en la ciudad de Recife

Aun que los artistas trabajen casi todos los días y saquen una cantidad significativa de contribuciones cada día, los gastos de los artistas son altísimos debido al hecho de que muchos salen de fiesta en Recife casi todos los días por la noche.

En Recife los artistas salen de fiesta comúnmente a los:

Lunes	Encuentro de malabaristas en la plaza del Carmo (Olinda)
Martes	Terça Negra (Evento publico en el " <i>Pátio de são Pedro</i> " Barrio de São Pedro)
Miercoles	Roda de Côco en Olinda
Jueves	Encuentro de malabaristas en la plaza del Carmo (Olinda)
Viernes	Evento de maracatu "Traga a Vasilha" em el Recife Antigo (Barrio de "São Pedro")
Sábado	Fiesta em el Recife Antigo (Barrio de "São Pedro")
Domingo	Fiesta em el Recife Antigo (Barrio de "São Pedro")

Aparte de las fiestas y eventos que ellos van casi todos los días, hay también el encuentro informal de los artistas que sucede en la "praça do Carmo" en Olinda. Sumando esto al gasto con consumo de alcohol, marihuana, comida y alquiler tenemos un altísimo coste mensual para los artistas.

Gastos a diario (promedias)	
Comida	R\$ 7,50
Marihuana	R\$ 10,00

Gastos mensuales (promedias)	
Alcohol	R\$ 100,00
Marihuana	R\$ 300,00
Comida	R\$ 225,00
Alquiler Habitación	R\$ 270,00
TOTAL	R\$ 895,00

El coste fijo total del artista es cerca de R\$ 900 reales. Sin tener en cuenta los costes para comprar equipamiento de malabares, ropa, arreglo de equipamiento (monociclo, jirafa, etc.) costes con llamadas telefónicas, móviles y utilización de internet en ciber café. Así que no sería un equívoco decir que un malabarista tiene un coste de un mil reales al mes en una estancia en la ciudad de Recife. Y el más grande coste mensual para el artista está conectado con el consumo de marihuana. Mas que comida, más que el alquiler.

En el actual momento económico la relación del real brasileño con el Euro es de 1 Euro = 4 reales aproximadamente. Sin embargo tener en cuenta esta relación no es la forma adecuada de analizar los costes y remuneración de los artistas. En realidad el valor es del poder de compra. Así que en este estudio consideramos 1 real equivalente a 1 euro porque en Brasil se compra la misma cosa con 10 reales que en España con 10 euros. Así que el valor utilizado y descrito en esto estudio no debe ser convertido a euro. De esta forma tendremos una mejor comprensión de la situación económica.

Donde quedan los artistas de semáforo al llegar a Recife/Olinda

Los artistas en general cuando van a una ciudad, ya tienen algún contacto en esta ciudad. Otro artista o amigo que vive allá y los da información sobre dónde encontrar una habitación para alquilar. Esta información es dada por medio de llamadas telefónicas, emails o mensajes de Facebook. Los artistas en general ya saben dónde van a quedar al llegar en una ciudad. También existe la posibilidad de quedar, temporariamente, en la casa de otro amigo artista hasta que encuentre un sitio adecuado.

Los artistas que no conocen nadie en la ciudad van, al llegar, directamente a un semáforo en una buena área, es decir, una calle con buen movimiento de coches. Allí el artista encontrará probablemente otro trabajando, que le informará sitios básicos para quedar. Si el artista llega y no obtiene esta información, se queda en la calle hasta que la consiga, durmiendo en una tienda de campaña o en un parque.

En Olinda se ha descubierto una casa donde una señora llamada "Dona Ligia" alquila habitaciones para artistas callejeros hace años. La señora Ligia tiene 4 habitaciones en su casa y las alquila por R\$ 270 reales a un malabarista. Debido al hecho de que los artistas no son muy organizados con los costes, ella os deja pagar su estancia por semana, de esta forma ellos pagan poco a poco cada mes.



Figura 52 - La casa de Dona Ligia. Alquiler de R\$ 270 al mes. Un 100% de los clientes son artistas callejeros.

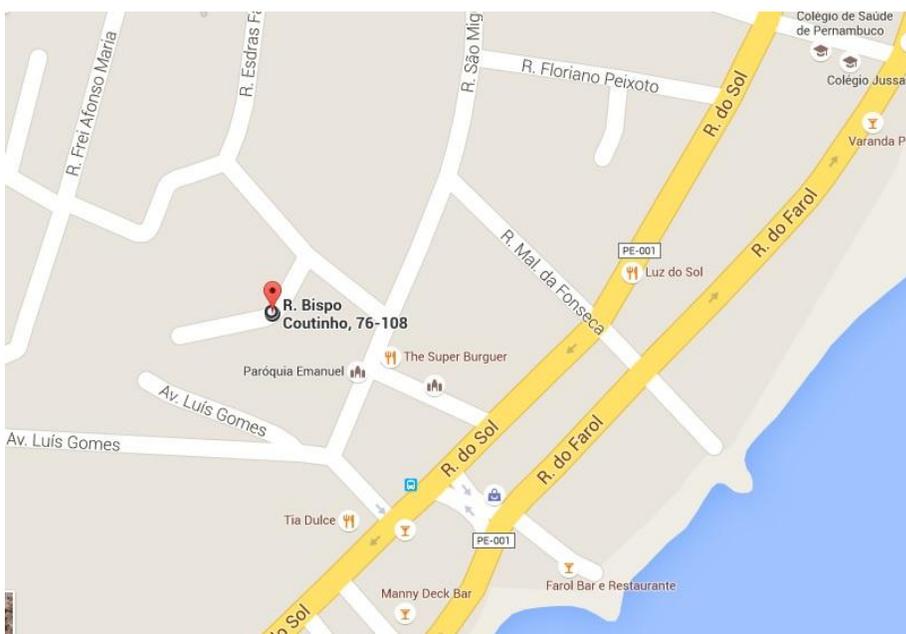


Figura 53 - Área de concentración de habitaciones alquiladas por artistas en Olinda

El negocio de alquilar a los malabaristas ha cambiado definitivamente la situación de Dona Ligia. El dinero de los artistas ha ayudado a la dueña a mejorar las estructuras del hostel significativamente. Antes la casa tenía condiciones muy básicas, pero en el número creciente de clientes ahora tienen una televisión enorme en el salón, aire acondicionado, y sistema de música.

La dueña también ofrece servicios de:

- Lavar ropas – Puede recoger y lavar y pasar las ropas de los artistas.
- Almuerzo – Hace almuerzo a diario y los vende a los artistas como una opción a los que no quieren cocinar y tampoco quieren salir para comer fuera. (La cuesta R\$ 15 reales y tiene un peso significativo al final del mes para los artistas)

Las habitaciones de Dona Ligia difícilmente quedan desocupadas, el tránsito de artistas es muy intenso y siempre que uno ya tiene una fecha para salir, ya entre ellos los artistas encuentran otro para entrar en la habitación el mismo día. Así que la dueña casi nunca busca clientes. Con la renta recibida de los artistas la dueña ha mejorado la calidad de la casa e ya ha conseguido comprar incluso otros inmuebles.

La casa está localizada en Olinda, en la calle Bpo. Coutinho N. 110 Cerca de la Parroquia Emanuel y de la Plaza Dantas Barreto.

En la ciudad de Recife, barrio de *boa viagem* también se alquilan habitaciones, sin embargo no hay hostales dedicados solamente a artistas como el Hostal de Dona Ligia, sino alquileres de habitaciones aisladas. Estas habitaciones están cerca del Shopping Recife y cuestan también entre 280 y 300 reales y están localizadas en las calles "Tenente de Brito", Rua Agenor Lopes, Rua Visconde de Jequitinhonha, Avenida Helio Falcão, y Rua Arnaud Holanda. Todas estas al lado del centro comercial. De esta forma los artistas se posicionan cerca de su trabajo, que es en *boa viagem*, y no tienen que dislocarse desde Olinda o Jaboatão para ir hacia el barrio 2 o 3 veces por día.

Vivir en el barrio de *boa viagem* sería muy conveniente para los artistas pero el barrio en general tiene precios demasiado alto para alquiler (excepto el área más popular que hay al lado del centro comercial) no trae atractivos a los artistas, que buscan entretenimiento por la noche de bajo coste. Así que el sentimiento de los artistas es una mezcla de búsqueda por el barrio de *boa viagem* y también rechazo. Buscan trabajar allí y disputan sus semáforos pero tiene un total rechazo a lo que el barrio representa para ellos – es el barrio de gente con dinero en Recife, no es un barrio popular y por esto no está en sintonía con la forma de vida de los artistas. El sentimiento anti capitalista de los artistas también es algo significativo en la no elección del barrio de *boa viagem* para vivir. Este tema abordaremos en un próximo capítulo.

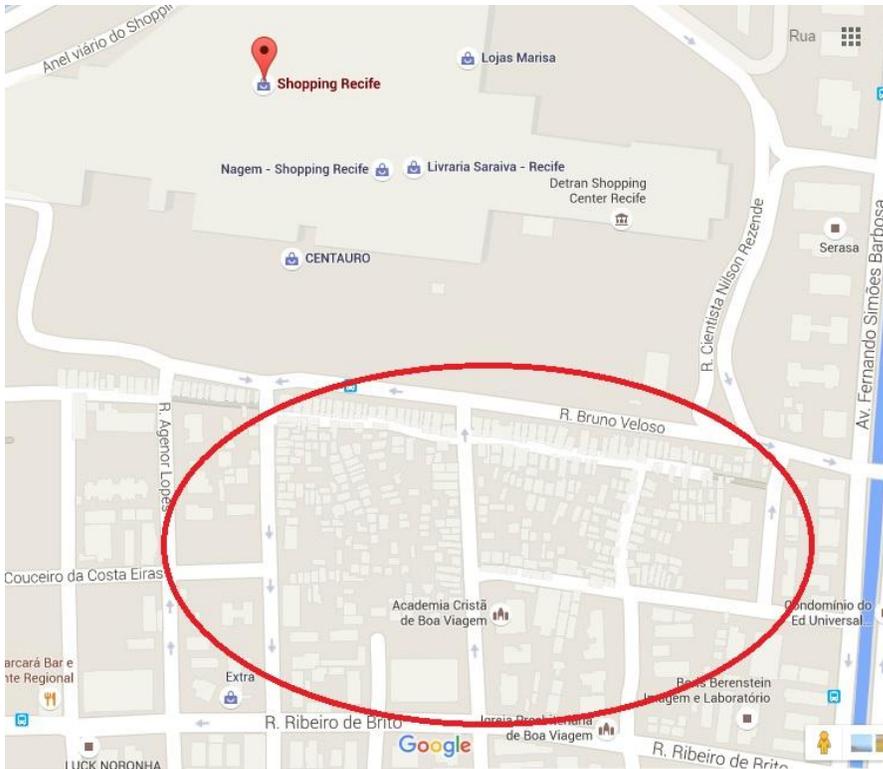


Figura 54 - Área donde se alquilan habitaciones generalmente elegida por los artistas.

Comparativo con la ciudad de Madrid

Madrid es la capital, la más grande ciudad de España y la tercera más grande ciudad de Europa. Según el Instituto Nacional de Estadística (INE) la ciudad tiene 3.3 millones de habitantes. Para los artistas de semáforo Madrid es un destino muy deseado y el primer sitio de estancia en Europa.

Diferentemente de Recife y São Paulo, en Madrid los artistas en general quedan-se en ocupas.

" Este manual pretende acercar la okupación a toda persona interesada en salir del mercado inmobiliario y disfrutar de un espacio digno sin pagar ni un duro a quienes tratan de robarnos la vida cada día. Lo que

cada cual haga con esta información será juzgado únicamente por su conciencia — y, en su caso, por un tribunal—; sin embargo, desde el equipo de redacción de este manual hacemos un llamamiento la solidaridad de las personas que quieran okupar —o ya lo estén haciendo— para que apoyen a lxs compañerxs cercanxs que puedan necesitar ayuda. La información que a continuación se ofrece es fruto de nuestra experiencia e investigación.."

Manual de okupacion – (Okupatutambien.net)

Este texto dirigido a las personas que buscan hacerse ocupas comenta que hay más de tres millones de viviendas vacías en todo el estado. De las viviendas 306.556 corresponden a la Comunidad de Madrid, este número representa un 10% del total de viviendas. Y el documento sigue con datos de la cantidad dentro de aéreas de la ciudad: La ciudad de Madrid está en primer lugar con aproximadamente 178 mil viviendas vacías, el Móstoles con aproximadamente 7 mil, Alcalá de Henares con otros 7 mil, Alcorcón con aproximadamente 7 mil también, Fuenlabrada con 5 mil y las Rozas con otras 5 mil viviendas vacías.

El fenómeno social de las ocupas es fuerte en Madrid y llama la atención de casi todos los medios de comunicación. Este trozo de texto citado es parte de el manual de ocupación, un libro creado para enseñar a la población las técnicas y los conocimientos necesarios para ocupar un domicilio. El libro comenta sobre cuestiones legales y procesuales, técnicas de entrada en un domicilio, reconocimiento de la área de actuación para coleccionar informaciones sobre la casa y después de adentrar los pasos a seguir como conectar el agua de forma ilegal y también la electricidad. El texto comenta incluso métodos para lidiar con cuestiones legales, vecinos, y otras cosas que puedan pasar a lo largo de una estancia en una ocupa.

El PP pide a Carmena 'sentido común' para no 'regularizar' a los okupas

Figura 55 - La discusión sobre la regularización de las ocupas en Madrid son un tema de presencia significativa en los medios - (El Mundo, 14/10/2015)

Las ocupas de Madrid son el sitio donde se establecen la gran parte de los artistas viajeros. Ellos siempre contactan otros amigos (artistas o no) y se organizan para dividir el espacio.



Figura 56 - Malabarista Manoel Lizama Enseñando la nueva pintura hecha en su ocupa en el Barrio de Lavapiés. Por la internet se conectan y se organizan para ir y venir a las ocupas.



Figura 57 - una típica reunión de artistas en una ocupa. En estas reuniones se organizan y comparten informaciones importantes relativas a su estancia en la ciudad, fiestas y etc.

La ocupa no son el único lugar de estancia de los artistas en Madrid. Muchos también alquilan habitaciones de forma organizada (y legal). En Madrid muchos artistas ya han alquilado pisos enteros en Plaza Elíptica, por ejemplo.

Sin embargo la tentación de no pagar alquiler, y la dificultad relativa al coste de la vida en Madrid hace con que estar en una ocupa sea una opción muy interesante para los artistas. Por determinados espacios de tiempo es seguro decir que todos los artistas de Madrid estaban, en algún momento, viviendo en ocupas. La menor cantidad de semáforos utilizados por los artistas en la ciudad de Madrid frente a la ciudad de Recife, sumada a la existencia significativa del movimiento de ocupas en Madrid son los factores que ejercen más influencia en la decisión por parte de los malabaristas de quedaren en una ocupa.

Comparativo de tiempo de estancia entre Recife y Madrid

El tiempo de estancia de un artista en una ciudad – igual que la elección de un buen semáforo para trabajar en una ciudad – es una decisión formulada bajo la evaluación de diversos factores sociales, culturales y económicos.

FACTORES SOCIALES

Las relaciones interpersonales entre artistas en una comunidad tiene un gran peso en la decisión por quedarse en una ciudad. Una buena relación con artistas que comparten, por ejemplo, la misma ocupa y comparten habitaciones en una casa o piso crea un entorno de armonía que es muy valorado por los artistas. En estas relaciones pueden crearse grandes amistades y relación de parejas. Un artista que no se cuadre bien en una comunidad y se quede aislado en una ciudad probablemente no seguirá mucho tiempo viviendo allá.

Encuentros frecuentes en plazas para entrenamiento son eventos sociales donde solo los artistas organizan y participan, estos encuentros tienen el poder de motivar el artista a entrenar y evolucionar técnicamente y observar otros artistas entrenando. Observar otros artistas practicando malabares es un hábito muy común entre artistas. Esta observación permite encontrar nuevos trucos, o depararse con nuevas ideas basadas en combinaciones técnicas ejecutadas por el otro compañero, es decir, tener inspiración.

También la oportunidad de ver toda la comunidad existente de la ciudad. Allí el tendrá también una oportunidad de evaluar, en general, las posibilidades de amistad, la posibilidad de encontrar un novio(a), y también la posibilidad de entrenar juntos nuevas rutinas para trabajar juntos. Cuando se crean buenas rutinas en los encuentros es muy común que los artistas vayan juntos a hacer la rutina en doble en el semáforo. Estos factores sociales están directamente conectados con el bien estar del artista en la ciudad y esta calidad de vida es un índice que se tiene en cuenta para elegir quedarse mucho o poco tiempo en una ciudad.

FACTORES CULTURALES

Estos factores están ligados a la cultura general de la ciudad y sus habitantes. Ahora que fue identificado que la gran mayoría de artistas en Recife y Madrid son de otros países sabemos que esta adaptación intercultural es significativa y puede representar una barrera al bien estar de un individuo. Así que eventos sociales como fiestas, costumbres regionales como el carnaval de Olinda, que atrae muchos artistas que están viajando por las ciudades próximas.

El factor cultural es muy personal de cómo cada artista absorbe o no la cultura local. Si el artista la aprecia, esto pesará para su estancia. Pero si un artista tiene amigos del mismo país de origen tendrá un "puerto" donde encontrar gente con mismo acento y misma cultura. Esto puede también ayudar el artista a soportar más una cultura ajena que a él no le guste, por ejemplo.

También hacer amigos en la ciudad de destino ha demostrado un efecto dramáticamente positivo en la evaluación de una ciudad por un artista. Un artista que no conoce a nadie nativo de la ciudad puede no tener la proximidad humana necesaria para evaluar su gente de forma positiva.

FACTORES ECONOMICOS

La estancia del artista en una ciudad también depende de los factores económicos como por ejemplo la buena remuneración en los semáforos. Una ciudad que tenga un público que contribuye significativamente a artistas callejeros tendrá un punto positivo en la evaluación del artista sobre el tiempo de su estancia. Estas impresiones en general son hechas personalmente. Es decir, un artista no se queda mucho en una ciudad si no le pagan bien en los primeros días, aun que sus amigos le digan que si que la ciudad es buena para trabajar. La remuneración es un aspecto muy definitivo en el tiempo de estancia.

Las distancias a serán viajadas en una ciudad para trabajar y para fiesta también representan un factor importante en el campo económico debido la necesidad de trasportes públicos.

Aun que uno que otro artista utilice la bicicleta las largas distancias son demasiadas para hacerlo, así que estos últimos también toman el metro o autobús.

Los artistas también llevan en cuenta el coste de vida de una ciudad. Aun que el consumo de los artistas a diario sea bajo y no haya compras de grande porte por parte de ellos, el coste de las cosas pequeñas puede pesar bastante. Comparativamente hablando el coste de vida en la ciudad de Recife es muy más bajo que la ciudad de Madrid aun que un artista en Madrid viva en una ocupa, es muy probable que el gasto mensual sea mas grande que u artista viviendo en Recife.

COMPARATIVO RECIFE y MADRID

Fue identificado que en Madrid los artistas claramente se quedan mucho más tiempo frente al tiempo de estancia en la ciudad de Recife.

En Recife, aparte de los artistas que ya estudian música o teatro aquí y buscan hacerse la vida definitiva aquí, la promedia general de estancia es de cuatro meses en la capital pernambucana.

La capital española, por otro lado, tiene visitantes que viven años allá. Como el caso de los malabaristas Manoel Lizama y Andrés. Que ya han vuelto este año para sus países (Chile y Uruguay, respectivamente) y que han pasado más de tres años cada viviendo en una ocupa en Madrid.

Aun que los costes con transporte en la ciudad, con gastos en fiestas, la cantidad de dinero recibida por una hora de trabajo en cada sitio, la existencia de grandes amigos o parejas para compartir los momentos y la existencia de eventos de la área circense y encuentros frecuentes en una ciudad, lo que fue identificado es que hay dos factores muy significativos que tienen una gran influencia a la diferencia de tiempos de estancia entre Recife y Madrid.

FACTOR I

- En Pernambuco existen muchas otras ciudades con alto índice de tráfico donde artistas pueden trabajar tranquilamente. Así que Recife es una sola de otras varias opciones mientras que no identificamos ningún movimiento de malabaristas en el semáforo muy significativo en ciudades cercanas a Madrid (como Aranjuez, por ejemplo).

FACTOR II

- Sabiendo que la más grande parte de artistas de semáforo son sudamericanos en el mundo, se percibió que la ilegalidad de ellos en Europa es un tema muy presente. Así que muchos artistas evitan dejar las grandes ciudades y aventurarse por las más pequeñas por miedo de que sean pillados por la policía. Así que la ilegalidad también representa un aspecto restrictivo a la circulación de artistas y este aspecto afecta casi todos los otros citados.

Régimen de trabajo en los semáforos de Recife

El malabarista de semáforo no tiene jefe, no tiene horarios ni obligaciones. Sin embargo tiene costes fijos, como hemos visto en los capítulos anteriores. La idea de que el malabarista disfruta siempre de su arte en el semáforo es engañosa, porque muchos artistas están allí trabajando pero porque estas con el alquiler retrasado o solo quieren un poco de dinero para ir a una fiesta o terminar de pagar algo que han comprado. Estos costes fijos resumen el impulso que lleva el malabarista, muchas veces sin ningún deseo, al semáforo.

En general los malabaristas juegan en el semáforo durante una promedia de 3 horas diarias, estas 3 horas pueden ser continuas pero también pueden ser fraccionadas. Es común que artistas jueguen 1 hora u hora y media y salgan a descansar. Volviendo al semáforo al final de la tarde o por la noche para hacer mas otra hora y media.

Sin embargo hay excepciones. El malabarista llamado por "Duende" es conocido en la ciudad de Recife por jugar aproximadamente 8 horas diarias porque ha hecho un financiamiento de terreno para construir su propia casa, entonces las deudas hacen con que

el tenga que ir y trabajar muchas y muchas horas. Pero su caso es único aquí en Recife y por esta razón no es representativo de la comunidad.

Comparativo de régimen de trabajo en 3 ciudades: Madrid, Recife, y São Paulo

Lo que se nota muy claramente es que los factores sociales, culturales y geográficos tienen un rol significativo en el régimen de trabajo de un artista en una ciudad.

Recife

En la ciudad de Recife, la presencia del sol es fuerte y significativa, los artistas buscan siempre semáforos donde haya sombra y ni siempre los encuentran. O cuando los encuentran ya están ocupados por otros artistas. En Recife dicho sol es el factor más comentado y más significativo en la determinación del horario de trabajo y el régimen de tiempo en el semáforo para un artista. El sol como mas grande atractivo para los artistas en términos turísticos, también es el más grande enemigo a su trabajo. Por esto los artistas buscan siempre trabajar evitando el horario de fuerza del sol. La traducción de esto en la práctica es que los artistas, en general pero no en términos absolutos, evitan trabajar de las 10h hasta las 14h. Pueden trabajar antes y después.

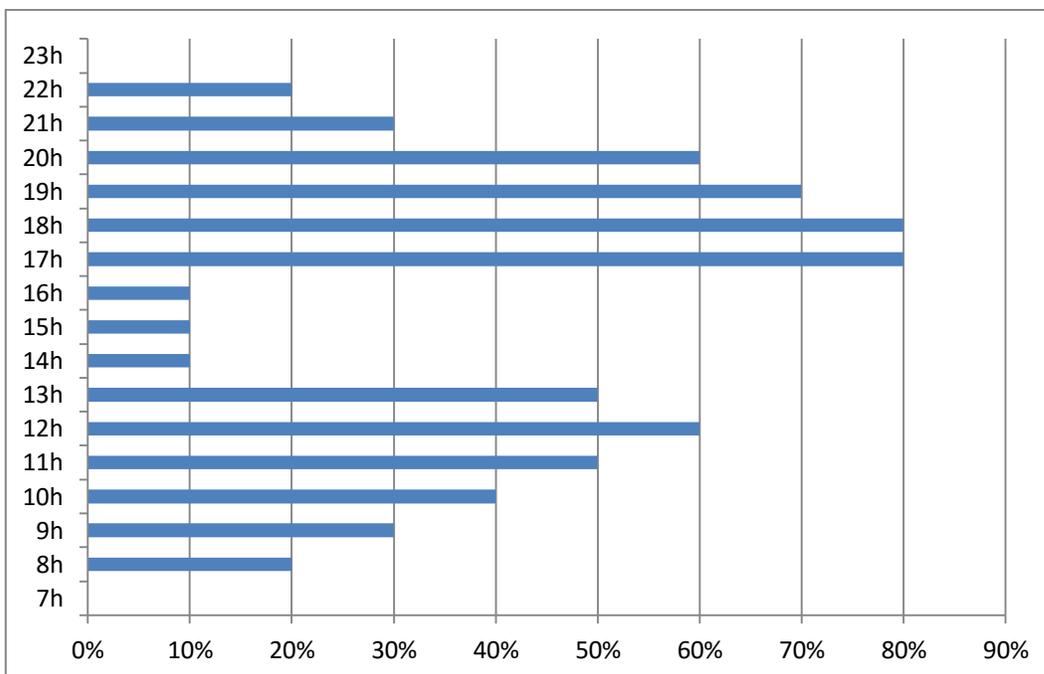


Figura 58 – Porcentaje aproximado de artistas a lo largo del día en el semáforo. (Recife)

São Paulo

São Paulo, la capital del estado (SP), tiene 1 millones de habitantes (IBGE 2015) es una de las ciudades más icónicas para los malabaristas de América latina. La ciudad es el destino de muchos artistas y también allí se organizan eventos muy significativos como los encuentros de malabaristas, convenciones y espectáculos. São Paulo es la ciudad que muchos artistas han pasado la mayor parte del tiempo de sus viajes (aparte de Recife) y en muchos casos es la primera gran ciudad que ellos encuentran cuando llegan al Brasil (Los vuelos hacia São Paulo son muy comunes saliendo de Buenos Aires, Santiago, etc.).

Los malabaristas trabajan mucho en la área de la Vila Madalena, allí donde también hay el evento "*Circo no Beco*" todos los lunes. Allí en la Vila madalena es también donde muchos artistas buscan alquiler para vivir porque según ellos es una área que tiene más que ver con sus gustos y tiene proximidad con sus objetivos. Según los artistas la fuerza del sol y la temperatura no representan una barrera a las actividades en el semáforo. Sin embargo se notó que por la noche la incidencia de malabaristas en el semáforo es en número muy más

baja que en Recife. Muchos artistas no se sienten seguros en el semáforo por la noche en São Paulo y esto resulta en una clara disminución de artistas trabajando después de las 19h.

Madrid

En Madrid el régimen de trabajo de los artistas también está influenciado por las cuestiones socioculturales de la ciudad. La temperatura más baja (fuera del verano) y la poca humedad proporcionan a los artistas un ambiente más confortable para ejecutar sus trucos y rutinas en las intervenciones de semáforo.

Según un estudio hecho por la Agencia Espacial Norteamericana (NASA) y publicado en el reportaje del periódico español ABC en el día tres de abril de 2012, la siesta trae muchos beneficios para el cuerpo humano, disminuye los riesgos cardiovasculares, libera tensiones, aumenta la capacidad de concentración, refuerza el estado de alerta y mejora la digestión. Esta práctica es importante para todos pero entre los ancianos y los niños es fundamental.

Sin embargo los malabaristas de semáforo que viven en Madrid no son españoles. Son en general sudamericanos y en su mayoría argentinos. Así que la siesta no exactamente es una actividad hecha por ellos en sus países y por esto ni siempre ella es absorbida por los artistas. Dichos artistas utilizan este horario para descansar, fumar marihuana, socializar y ver películas. Ellos no van al semáforo porque saben que el flujo de tráfico cambia dramáticamente durante las siestas en Madrid sobre todo en la área que ellos juegan (Barrio Salamanca, Estación Gregorio Marañón).

Después de un análisis de los dos gráficos de carga horaria aproximada en el semáforo hay tres diferencias significativas en el régimen de trabajo de Madrid y Recife que llaman mucho la atención:

- En Madrid los malabaristas suelen empezar a trabajar más temprano frente a Recife.
- Debido al hecho de que la luz del sol sigue hasta las 8 y 9 horas de la noche en muchos meses del año, se nota que a partir de las 7 de la noche hay un número más grande de artistas trabajando en los semáforos de Madrid frente a Recife.

- El horario en Recife donde los artistas no trabajan por el sol, en Madrid esta interrupción es un poco más tarde y sucede debido a la siesta.

Con estos aspectos en la mano se puede notar la adaptabilidad de los artistas a las circunstancias socio culturales y como estas también ejercen poder y dan límites a su actuación. De los tres aspectos citados como más significativos dos de ellos están relacionados con la cantidad de coches en la calle. Esta densidad está directamente relacionada con el público y, consecuentemente, con la ganancia

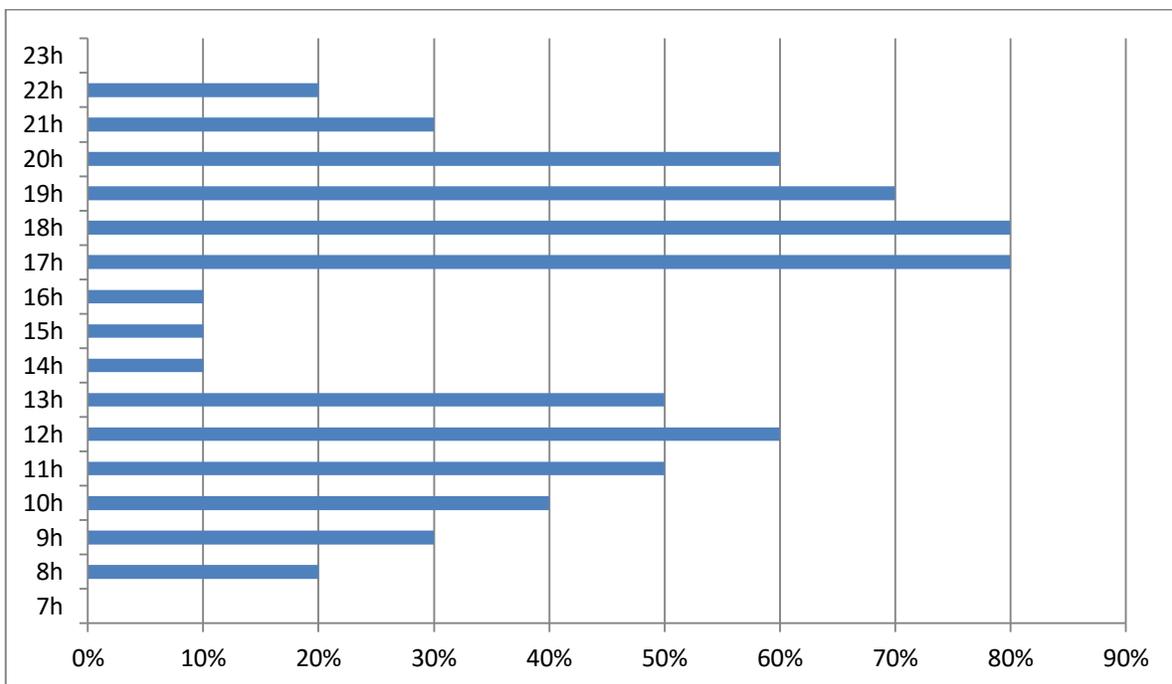


Figura 59 – Porcentaje aproximado de artistas a lo largo del día en el semáforo. La significativa interrupción en el medio es relativa al bajísimo flujo de coches durante la siesta. (Madrid)

En que parte de la ciudad trabajan los artistas

En teoría toda calle que tuviera un semáforo sería una calle con potencial para recibir una intervención artística de un malabarista. Sin embargo hay muchos factores que influyen dramáticamente en el hecho de que un semáforo sea utilizado por un artista o no.

Todo artista necesita de un público, y con el malabarista esta máxima no es diferente. El malabarista necesita de público y esto está directamente conectado con las contribuciones que él puede recibir por su trabajo. Si hay mas público, mejor. Pero la cantidad del publico sola no es el único aspecto considerado por los artistas para elegir el barrio y el semáforo donde trabajar. Podemos clasificar las variables con la cual un malabarista elige un semáforo como de dos tipos: Variables espaciales (del espacio físico) y variables económicas, relativas a las contribuciones recibidas por los artistas.

VARIABLES ESPACIALES	
Distancia de puntos de apoyo	Los puntos de apoyo para un artista de semáforo son, en general, sitios donde se pueda comprar agua, cosas para comer, y que tenga un servicio público o privado de fácil acceso.
Distancia de casa	<p>La distancia de su casa es un factor geográfico debido al tiempo para desplazarse que no afecte la vida y las programaciones sociales del artista.</p> <p>Otro aspecto a destacarse es también el carácter económico del pasaje del transporte público. Una distancia larga puede resultar, en Recife, en la utilización de dos autobuses, que representarían 4 pasajes por ida y vuelta.</p>
Existencia de sombra	Trabajar en un semáforo en Brasil o aun que sea en un país donde no exista un clima extremo siempre es un trabajo físico y que requiere concentración. El sol puede hacer mucho daño a la piel a largo plazo y también

	<p>quitar el agua del cuerpo dejando el artista deshidratado y sin energía. Muchos artistas utilizan protector solar en la piel antes de salir a trabajar. Algún de estos productos tienen alto precio y representan una gran inversión para algunos artistas. Para evitar esto los artistas buscan semáforos donde hay sombra sobre el paso de cebra.</p> <p>Otro detalle de la sombra es un aspecto técnico: los artistas al hacer malabares están mirando siempre hacia arriba y dependiendo de la posición del sol no es posible porque la luz turba la vista del artista que mira hacia arriba.</p>
Flujo de peatones	<p>El flujo de peatones es un aspecto directamente conectado con la intervención artística. La rutina es hecha para los conductores, pero la existencia de los peatones puede ser una gran barrera para el artista visto que si los peatones cruzan el paso de cebra e gran cantidad, no existe rutina.</p> <p>El malabarista necesita de espacio para ejecutar sus trucos y si hay muchos peatones cruzado la calle este espacio es inexistente. Algunos peatones también se sienten incomodados con cruzar la calle delante o detrás de un artista y por esto intenta cruzar, muchas veces, por otras partes, creando una situación de incomodo. Otro aspecto sobre los peatones es que es muy común que los peatones pasen entre el artista y</p>

	los coches, haciendo con que sea muy difícil visualizar el artista y tu intervención artística
Lugar para guardar sus cosas	<p>El malabarista cuando va al semáforo en general lleva una mochila con materiales de circo, agua, móvil, incluso dispositivos electrónicos como las tabletas.</p> <p>El artista entonces tiene que estar pendiente de esta mochila, por esto si un semáforo tiene un buen sitio donde el pueda atar su mochila de una forma segura y que sea visible para el antes, después, y durante la rutina entonces es una característica que el artista tendrá en cuenta cuando elija aquel semáforo específico para trabajar.</p>

VARIABLES ECONOMICAS	
Cantidad de carriles	<p>La cantidad de carriles en una calle es un aspecto que llama mucho la atención del artista y es considerada un aspecto importante en el proceso de la elección de un semáforo para trabajar.</p> <p>Los carriles representan el equivalente a la cantidad de sillas en un teatro. Si hay mas carriles, probablemente más coches estarán allí y el espectáculo podrá ser apreciado por un numero más grande de personas.</p>
Flujo de coches	El flujo de coches es el aspecto que completa el

	<p>tema de la cantidad de los carriles. En algunos semáforos hay muchos carriles pero ni siempre hay muchos coches rellenoando todos los carriles. Hay momentos de baja y de alta rotación. Así que verificar si el flujo es bueno y también si no entra en conflicto con otro semáforo donde ya este un artista trabajando.</p>
<p>Tiempo de semáforo</p>	<p>El tiempo del semáforo es un aspecto abordado por dos lados:</p> <p>El tiempo en rojo – Tiempo disponible para el artista ejecutar su intervención. Si este tiempo es largo, mejor porque el artista tiene más posibilidades narrativas para crear su rutina (Mas trucos, más tiempo para saludar antes y después, más tiempo para que el publico respire y absorba entre estos actos). Es también durante el rojo (y no en el verde como muchos fuera del campo piensan) que el artista pasa entre los coches para recoger las contribuciones del público. Si él tiene que dedicar más tiempo para pasar debido la cantidad de coches o carriles, entonces tiene que hacer una rutina más corta. Y si el tiempo de semáforo es demasiado corto, entonces imposible.</p> <p>El tiempo en verde – Un artista espera hacer un determinado número de intervenciones en, digamos, una hora de trabajo, pero si el semáforo tiene momentos en verde demasiado largos entonces significa que el malabarista</p>

	<p>estará mucho tiempo esperando para hacer una nueva intervención. Este tiempo sin hacer la rutina puede también tener consecuencias que afectan el lado físico y técnico del arte como por ejemplo la pérdida del enfoque y concentración. Y la pérdida del calor físico necesario para la performance (En países mas fríos este calor se pierde muy rápidamente entonces el tiempo optimo en verde de un semáforo debería de ser más corto frente a países con clima caliente). Con la pérdida del calor el malabarista tiene su rutina afectada y necesitaría, hipotéticamente, entrar nuevamente en calor. Algunos artistas para solucionar esto también siguen haciendo trucos en la acera, mientras no está en rojo, para no perder el calor.</p>
<p>Estatus económico del barrio</p>	<p>El estatus económico del barrio puede parecer un aspecto grosero, sin embargo está directamente relacionado con las contribuciones que recibe un artista a lo largo del día por su trabajo.</p> <p>En general los artistas buscan semáforos que estén en barrios de clases más altas porque se supone (y se puede probar empíricamente) que el total de contribuciones es significativamente mejor. Pero también existen alguno semáforos en barrios más bajos donde se trabaja muy bien. Pero no son muy pocos y no tienen una presencia significativamente suficiente para</p>

	cambiar esta clara tendencia en el proceso electivo de los artistas.
--	--

Estas variables no trabajan de forma aislada sino funcionan como un grupo casi indivisible de aspectos casi todos profundamente conectados entre ellos, como la cantidad de carriles y el flujo de coches – e la engeñaría de tráfico los carriles son creados justamente porque hay un gran flujo de coches –, Tener un bajo flujo de peatones y la existencia de un lugar bueno para guardar sus cosas también están relacionadas íntimamente en la práctica. Y cabe al artista hacer la tarea muchas veces difícil de elegir entre semáforos para trabajar. Muchos evalúan el semáforo de forma inconsciente. En el medio de la velocidad de las ciudades hacer una evaluación inmediata total de todos estas variables constituye, ella misma, todo un arte, y una gran parte de los artistas evalúan casi que inconscientemente, o también evaluando uno que otro factor aisladamente que él considere de primera importancia.

Estos aspectos considerados de primera importancia son en general los que se lleva al consciente durante el proceso de elección.

PRIORIDAD DE VARIABLES	
Distancia de puntos de apoyo	Secundario
Distancia de casa	Secundario
Existencia de sombra	Secundario
Flujo de peatones	Prioridad
Lugar para guardar cosas	Secundario
Cantidad de carriles	Secundario
Flujo de coches	Prioridad
Tiempo de semáforo	Prioridad
Status económico del barrio	Prioridad

Este esquema busca resumir las prioridades de los aspectos elegidos para evaluación de un semáforo por un artista. El estatus económico del barrio también es una variable que está conectada a otras como flujo de coches, cantidad de carriles y etc. La importancia del número de carriles es secundaria siempre cuando el mínimo sea dos carriles. Se puede decir con relativa seguridad que malabaristas no trabajan en semáforos que tengan solamente un único carril.

Anarquismo, y religión

El rechazo por la religión es un marco muy fuerte entre los malabaristas de semáforo. Fue identificado que un cero por ciento (0%) de estos artistas tienen el hábito de ir a una iglesia o participar de alguna reunión o rito de carácter religioso de ningún tipo aun que la mayor parte de ellos tengan padres y madres cristianos.

Siempre que la iglesia es tema de charla entre ellos es para críticas actuales o históricas. En su vida en las redes sociales ellos también siempre comparten las publicaciones críticas al pasado histórico de la iglesia católica y sus crímenes religiosos. El tema de la iglesia es más comentado (negativamente) en la web mucho más que en charlas interpersonales presenciales. La creencia en los santos es inexistente aun que ha sido identificado que ellos creen en la existencia de un ser superior (Dios) o en la existencia de un diseño universal con lo cual todo fue creado. Es decir, los artistas en su gran mayoría son teístas.

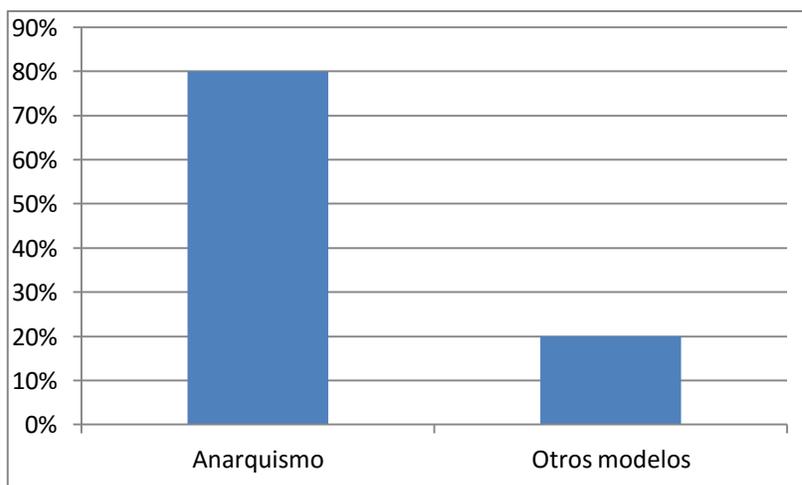


Figura 60 – Preferencia por el anarquismo como modelo de organización social entre artistas de semáforo.

Sobre el tema de la política son artistas de semáforo se demuestran siempre contra la extrema derecha, en charlas o en publicaciones en la web, sin embargo aun que existe un rechazo a la derecha y a los dictadores históricos, no fue identificado un apoyo significativo a la izquierda por parte de los artistas.

En una serie de encuestas realizadas fue encontrado que ocho cada diez artistas creen que en el Anarquismo como la mejor y más justa organización social que exista como opción. El Anarquismo también está presente de forma significativa en sus publicaciones online, lo que ellos comparte entre ellos y sus comentarios bajo el tema político. También es común encontrar artistas de semáforo que tengan la letra "A" hecha con el símbolo del anarquismo en un tatuaje en su cuerpo.

Un factor importante y de peso en esta evaluación del artista es la percepción del anarquismo como un modelo de organización sin el imagen institucional normalmente atribuida a otros modelos. En la política y en la religión el rechazo por instituciones es nítido y significativo en la vida de estos artistas.

Territorialidad entre artistas en el semáforo / comparativo entre Recife y Madrid

Lo que fue identificado es que la comunidad de artistas de semáforo es una comunidad muy flexible y muy inclinada a compartir y crear un sentimiento de armonía y hermandad entre todos. En casa, en el sitio donde entrenan, en los sitios donde se encuentran con frecuencia y en las fiestas. Sin embargo esta flexibilidad no es muy existente en el ambiente de trabajo, el semáforo.

La regla del uno-uno

La regla del Uno-uno es cuando artistas se encuentran en un semáforo y lo comparten entre sí. De esta forma durante un semáforo rojo un artista hace su rutina y recoge las contribuciones mientras el otro artista aguarda en la acera. E el próximo rojo será la vez del

otro camarada hacer su rutina. Las contribuciones no se mezclan, como en general cuando dos artistas crean juntos una única rutina y trabajan juntos a la vez. En el caso de uno-uno cada artista al final tendrá tu propio dinero.

Siempre que haya un artista en un semáforo, otro artista puede llegar y preguntarle "Hacemos uno-uno?". Cabe al otro malabarista decidir si es aceptable o no. Sin embargo en este momento estará en juego la relación que estos artistas tendrán cuando se encuentren en otras circunstancias.

MADRID

Aun que la comunidad de artistas comparta mismas visiones de mundo en términos generales, sabemos que la nacionalidad puede afectar dichas relaciones interpersonales.

Para disminuir la diferencia cultural que pueda existir entre artistas de diferentes nacionalidades, fue elegido la nacionalidad Argentina – debido la abundancia de artistas en las dos ciudades – para servir de grupo de enfoque en la comparación entre el hecho de compartir el semáforo entre la ciudad de Recife y Madrid.

En Madrid se pudo observar que compartir el semáforo es una práctica muy común y aceptada. Es normal ver artistas trabajando mientras otros llegan y, muchas veces casi sin saludar, se preparan para hacer su intervención "en el próximo rojo". El otro artista que está trabajando solamente observa, termina su rutina, e ya sabe lo que está por venir, que él tendrá que esperar en la acera el próximo semáforo para que su colega también pueda trabajar.

RECIFE

En Recife no es tan común que los artistas compartan los semáforos. Puede pasar pero en general esta física social no sucede de misma forma. Lo que sucede es que un artista al llegar a un semáforo y ver que hay otro artista allí, ya siga su camino a buscar otro semáforo vacío para trabajar.

En casos donde no exista un semáforo cerca, si puede pasar, con una frecuencia muy baja, que artistas en Recife compartan semáforos. Pero también es caso de que muchos artistas que llegan para compartir tienen esta participación negada por el otro artista, que puede elegir si comparte o no.

Compartir el espacio de trabajo es algo que influencia y reverbera en todas las otras interacciones sociales en la comunidad. Así que si un artista no quiere compartir el semáforo con otro que llega el será seguramente mal visto por el otro artista y esto resfriará de forma significativa la relación entre ellos.

Fue identificado al final que la variable más significativa por detrás de la diferencia entre la forma natural de compartir semáforos en la ciudad de Madrid y esto ser algo casi inexistente en Recife tiene que ver con la cantidad de semáforos disponibles. En Madrid no existen ni la mitad de la cantidad de semáforos buenos que en Recife y entonces la comunidad de artistas se ha adaptado muy bien a esta restricción.

Planificación de los semáforos de Recife y Madrid

Uno de los objetivos de este estudio también es identificar y planificar los semáforos más utilizados en Recife y Madrid.

Esta tarea fue realizada con el acompañamiento constante de los artistas en ambas ciudades y apuntando las direcciones elegidas por los artistas. El segundo paso en esta investigación sería utilizando la herramienta *Google Maps* para crear un plan fijo donde se podrían ir añadiendo dichas direcciones.

Objetivos:

- Verificar la hipótesis de que los semáforos están de hecho en los barrios de clase alta en una ciudad.

- Verificar la hipótesis de que en la ciudad de Madrid se comparten mas semáforos debido al menor cantidad de semáforos buenos frente a la ciudad de Recife.

MADRID

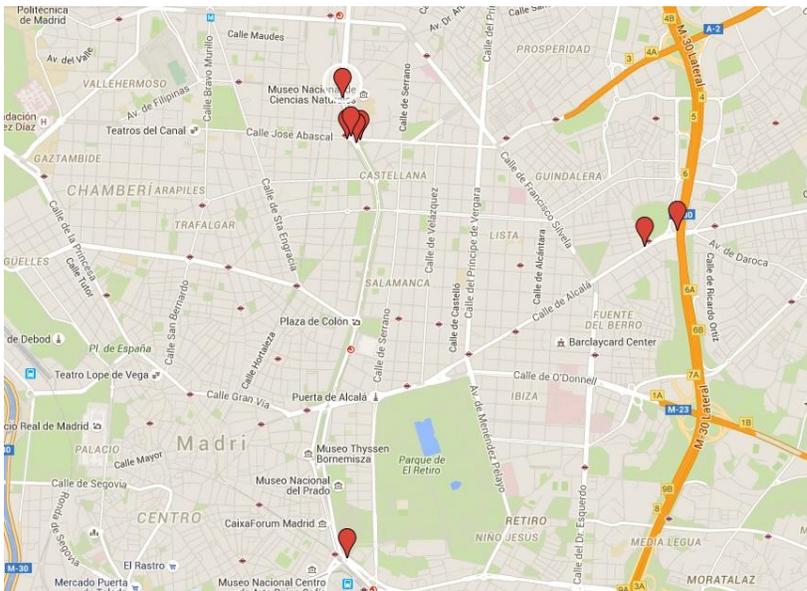


Figura 60 - Plan de semáforos en Madrid (área total)

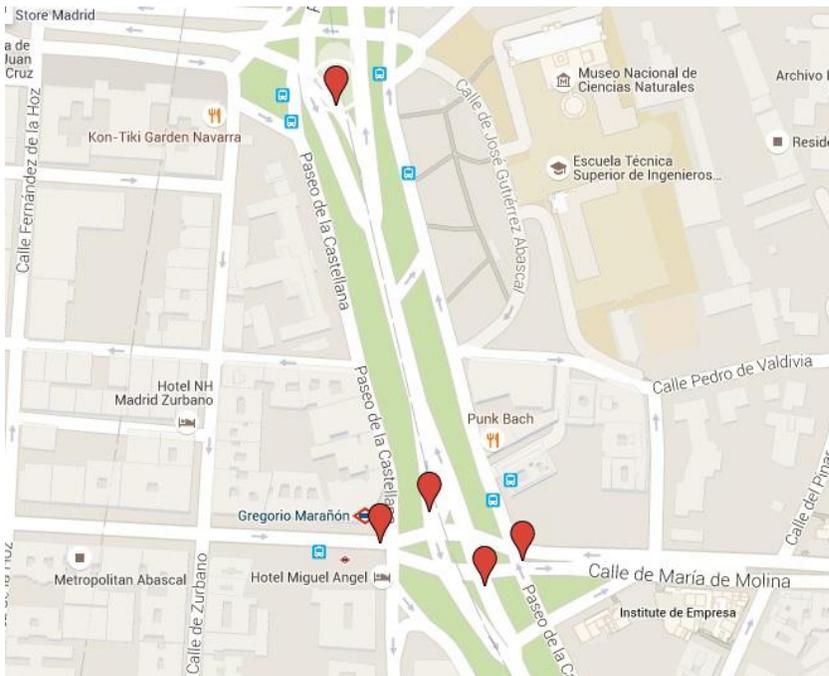


Figura 61 - Semáforos en Madrid (Área específica).

Lo que hemos encontrado en Madrid con la planificación fue un bajo número de semáforos (ocho en el total).

- Calle de María de Molina (Salida del metro Gregorio Marañón)
- Calle José Abascal
- Paseo de la Castellana (punto 1)
- Paseo de la Castellana (punto 2)
- Paseo de la Castellana (Punto 3)
- Calle Julio Camba (Salida del Metro Ventas)
- Ronda de Atocha (Al lado de la estación de Atocha)
- Calle de Alcalá (M-30)

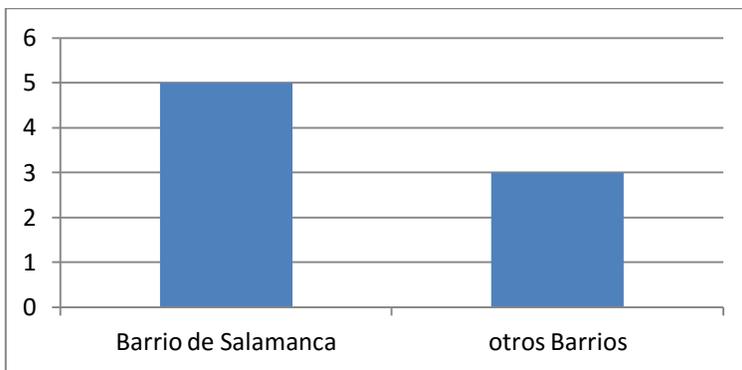


Figura 62 - Distribución de semáforos utilizados por artistas en los barrios de Madrid

De los ocho semáforos con alta frecuencia de artistas, cinco están en el barrio de Salamanca. Un 62% de los ocho buenos y disputados semáforos en Madrid.

RECIFE

De la misma forma que en Madrid fueron acompañados los artistas en sus búsquedas por buenos semáforos en la ciudad de Recife y apuntando las respectivas direcciones para inserir en la herramienta del *Google Maps* para verificar el número total de semáforos buenos y también verificar la hipótesis de la preferencia por barrios nobles e una ciudad.

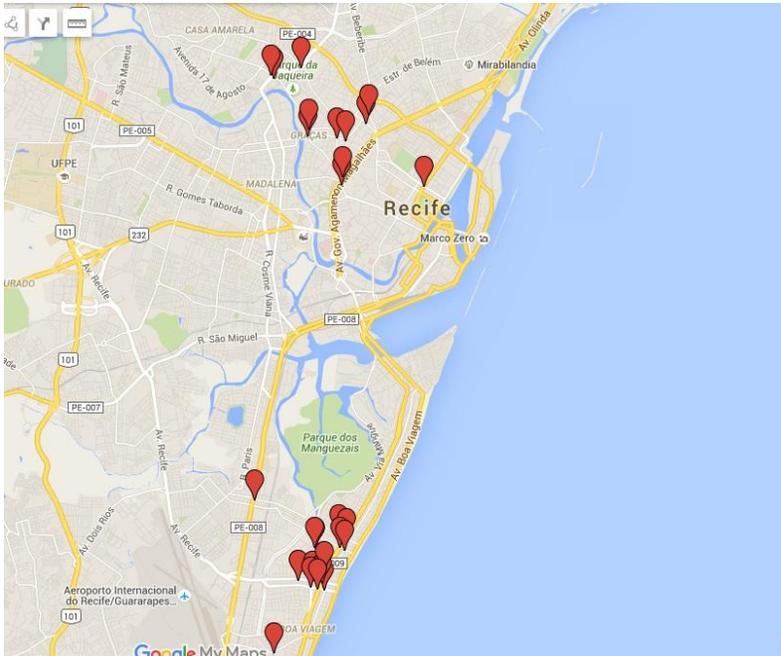


Figura 63 - Visión general de los semáforos de Recife

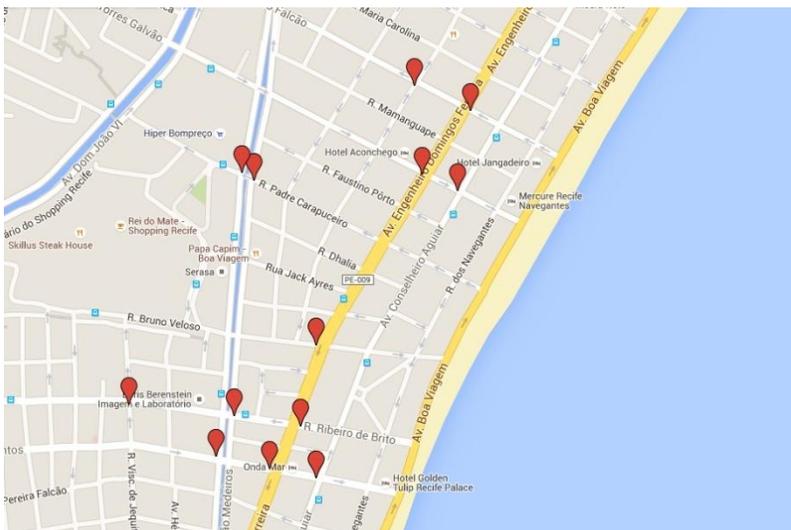


Figura 64 - Visión aproximada de los semáforos en el barrio de Boa Viagem (Recife)

Mientras Madrid tiene ocho semáforos frecuentados por artistas, siendo de estos ocho cinco en un barrio noble, fueron identificados veinte y ocho semáforos en Recife siendo dieciséis de estos en el barrio más noble de la ciudad

16 semáforos solamente en el barrio de Boa viagem y 12 como la suma de todos los otros barrios de la ciudad. La gran parte de estos otros barrios también considerados barrios nobles en la ciudad.

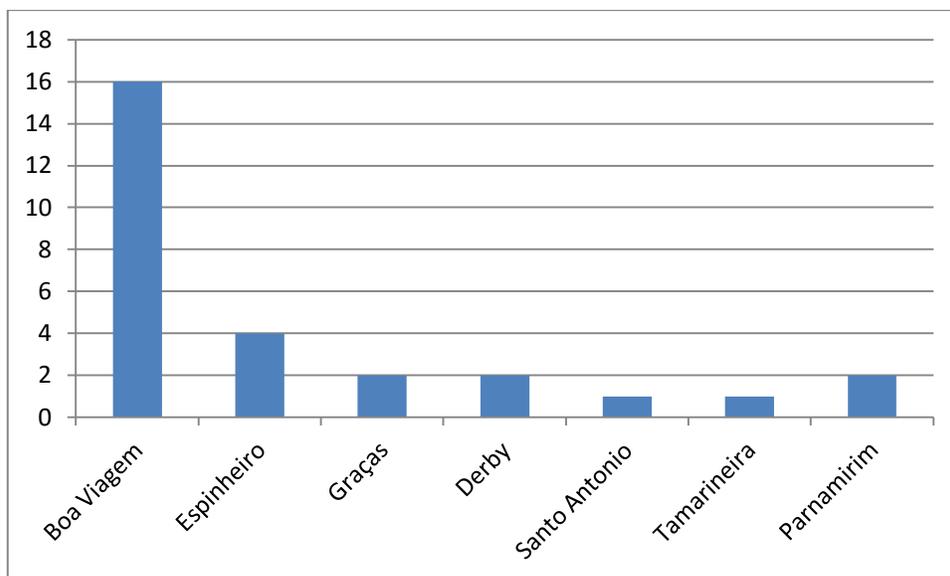


Figura 65 - Proporción de semáforos utilizados por artistas en sus respectivos barrios

Experimento I

Como experimento de *new media* para esta investigación ha sido propuesto la creación de un **Mapa Mundial de Semáforos** frecuentados por artistas.

Este experimento sería realizado con la ayuda de la comunidad internacional de artistas, comunicándose por medio de la herramienta de red social Facebook (por mensajes), identificando semáforos en videos de redes sociales y también videos de Youtube y comentando sobre semáforos que a ellos les gusta trabajar o semáforos buenos que ellos se acuerdan de ciudades que viven o sitios que han viajado.

Estas direcciones comentadas por los artistas serían, poco a poco, añadidas a un mapa virtual personal de *google maps*, este mapa sería subido a una página pública y estaría disponible a todos los artistas como apoyo a aquellos que viajan y que no conozcan lugares para trabajar en las ciudades.

Los artistas mandan las direcciones por mensajes de Facebook o emails con informaciones como puntos de referencia. La dirección es buscada con la herramienta *Google Maps para que* dichas direcciones quedan guardadas en un banco de datos y cuando son verificadas, entran en el mapa.

RESULTADO

Como resultado de la colaboración con la comunidad internacional de artistas de semáforo fueron mapeados cientos de semáforos alrededor del mundo en 13 países de Sudamérica y Europa.

En Europa fueron cinco los países donde han sido identificados y verificados los semáforos que reciben intervenciones artísticas con frecuencia. En América del sur ocho países han demostrado la existencia de una comunidad activa y semáforos que ofrecen buenas calidades de trabajo para los artistas viajeros.



Figura 66 - Mapa mundial de semáforos. Cientos de semáforos en 13 países.



Figura 67 – Semáforos mapeados en Europa. 5 países.



Figura 68 – Semáforos mapeados en Sudamérica. 8 países.

Con las herramientas de *New Media* y la colaboración de la comunidad internacional de artistas por medio de las redes sociales ha sido posible la creación de un mapa mundial que todavía está creciendo cuando cada día llegan nuevos emails y mensajes con nuevas direcciones para el banco de datos. Este banco de datos está disponible en la web bajo la dirección de www.ruamayor.org/semaforos e ya sirve hoy como guía de referencia para artistas que están viajando. Incluso los mismos artistas que han contribuido con el experimento.

La planificación de los semáforos alrededor del mundo también servirá para comprender la concentración de estos artistas y la densidad demográfica de ellos en las capitales y otras

ciudades, creando de esta forma un cuadro comprensivo que explicará rutas de viajes y preferencias regionales de los artistas de semáforo en las ciudades brasileñas

Experimento II

Como segundo experimento, ha sido planeado una realización de un documental sobre una pareja de artistas de semáforo. Este documental busca traducir la rutina diaria de vida en la ciudad de Recife y las relaciones de los artistas entre sí mismos y con la sociedad. Utilizando el método participativo los artistas actuarían asumiendo roles adicionales, es decir, la dirección artística del documental y la creación del guión como fruto de la decisión de los propios artistas. La cámara estaría siempre lista para grabar en el proceso de acompañamiento de los artistas y al momento que ellos deciden que algo es relevante para el video se empieza a grabar. También considerando sus opiniones más técnicas de audiovisual como perspectivas y puntos de vista.

DISPOSITIVOS UTILIZADOS PARA LA REALIZACIÓN AUDIOVISUAL

Para la realización de este documental fue adquirida una camera semi-profesional de alta calidad Panasonic HMC40, un micrófono externo para captar el sonido del ambiente con mejor calidad y también los posibles diálogos que elijan los artistas, un trípode para tomas largas y sin temblar, tarjetas de memoria para tener espacio y registrar el máximo posible de lo que indican los artistas, y baterías extras para mantener la cámara encendida a lo largo del día sin interrupción.

RESULTADO

Como resultado ha sido grabado un total de aproximadamente 5 horas de video. Durante algunos días de planeamiento y producción junto a los artistas. Este contenido será editado y condensado en un documental corto para exposición y para subir a la web donde el producto audiovisual podrá ser visto por muchos otros artistas y académicos.



Figura 69 - Billy y Rodrigo miran la cámara y aguardan el semáforo rojo para empezar a trabajar - Realización participativa del documental.

En este documental los artistas han buscado retratar su vida a diario, enseñando su estilo de vida simples y como esta simplicidad está conectada a todos los aspectos de su vida, desde la comida de comen hasta la casa donde viven, la simplicidad y la practicidad como marcos significativos en sus vidas.

La relación de pareja que tienen ellos está en muchos aspectos de acuerdo con las hipótesis creadas y con lo que ha sido identificado a lo largo de la investigación.

Conclusiones

Los artistas de semáforo representan una comunidad *underground* y dinámica, que lleva no solamente arte de calidad a las ciudades y a las vidas mecánicas de los ciudadanos normales, también lleva seres humanos llenos de cultura y aventuras para contar a diferentes partes de Brasil y Europa. Los artistas son jóvenes y tienen una fuerte conciencia social, posicionamiento político claro y revolucionario, y encima una relación tranquila con la población local en las ciudades donde viven.

La investigación ha encontrado datos novedosos en un tema donde la literatura es todavía inexistente. Algunos datos sorprenden, como la masiva mayoría de artistas argentinos en los semáforos no solamente de Sudamérica sino en Europa también. Las visiones políticas de los artistas, totalmente en sintonía con su estilo de vida y también coherente con su religión. El complejo proceso mental subconsciente o consciente de los artistas en la elección de un semáforo para trabajar en una ciudad llevando en cuenta aspectos sociales, culturales y económicos.

Densidad de artistas en los semáforos en una ciudad y esta relación con características económicas de los barrios en Sudamérica y también en Europa. Este patrón ha demostrado que los artistas tienen una gran sensibilidad perceptiva al llevar en una ciudad y elegir, muchas veces inconscientemente, el barrio donde presentarse.

La posición inferior de la mujer artísticamente y técnicamente en la pareja, su participación secundaria en el trabajo y aun secundaria durante la escena. La mujer como simple asistente en una pareja de artistas. La mujer que no viaja sola. La mujer como "alumna" y seguidora de su compañero. Un dato que refleja aspectos sociales comunes en su país de origen pero que sin embargo representa una total falta de sintonía dentro de una comunidad con ideas y estilo de vida revolucionarios. Dejando claro que la revolución personal y psíquica de los artistas no llega muy mas allá de los límites culturales de su origen.

El territorialismo presente en los locales de trabajo y la fuerte influencia que estas relaciones en la calle tienen en la comunidad son un destaque y estas en total desacuerdo con la tendencia de los artistas al proferir el discurso de sociedad y comunión entre ellos. La relación con el dinero, el alto ritmo de vida social en fiestas, encuentros y eventos, la

total falta de capacidad de ahorrar dinero y la dificultad de estar en día con el pago de las habitaciones donde viven, mientras producen todos los días una cantidad significativamente más grande que la gran mayoría de cualquier país donde vivan – visto que un malabarista de semáforo llega a producir en promedio el doble de un sueldo mínimo en Brasil. El régimen de trabajo totalmente adaptativo (Diferente en climas distintos y circunstancias sociales distintas). la libertad total de trabajo y la falta de compromiso dando lugar a la pereza y al desanimo son reflejos de la liberación total de los artistas pero sin el control emocional necesario para dicha situación.

La creación del mapa mundial de semáforo como un éxito en experimento de *new media* y participación significativa de la comunidad mundial de artistas han sido capases de crear el primero mapa internacional dedicado solamente al tema. El canal de Youtube creado para publicar los registros audiovisuales de esta investigación fue visualizado por artistas y aficionados alrededor del mundo. Según estadísticas del propio Youtube los registros de las intervenciones artísticas hechos para el proyecto han sido visualizados desde ochenta y tres (83) países de todos los continentes, por un total de dieciséis mil (16.000) visualizaciones a lo largo del estudio. Chile, Argentina, Italia, España, Estados Unidos, Perú, México, Colombia, Francia y Portugal están entre los países extranjeros desde donde se ha visualizado mas las publicaciones del estudio.

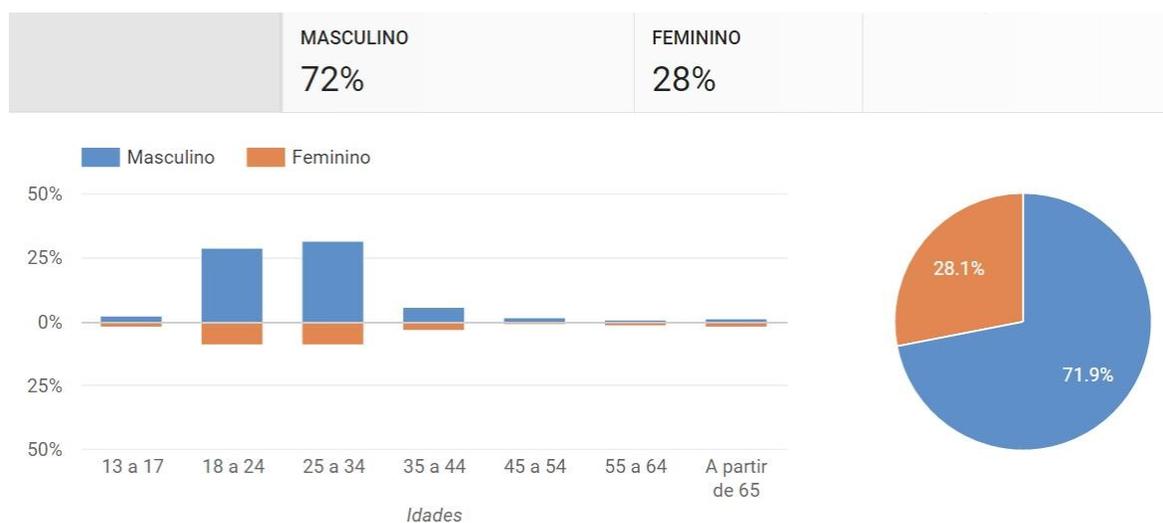


Figura 70 – Proporción de género y edad entre el público que acompaña las publicaciones del estudio.

En el consumo de los registros audiovisuales por la internet del canal de youtube también llamó la atención la diferencia de género entre los usuarios online: Un setenta y dos por ciento (72%) de los usuarios a acompañar las publicaciones del estudio son hombres mientras que un veinte ocho por ciento son mujeres (28%) demostrando que hay una significativa diferencia en el consumo de estos productos audiovisuales referentes al circo entre hombres y mujeres. Estos videos fueron compartidos solamente en la página de Facebook del estudio y esta página solo es divulgada para artistas así que es seguro decir que la más grande parte de estos usuarios en la web son artistas de semáforo o de circo. Pero aun quedaría para otro académico o proyecto futuro estudiar y verificar esta hipótesis.

La uniformidad de comportamiento de la comunidad en países y continentes diferentes representa patrones nítidos en el estilo de vida y en la categorización de los malabaristas de semáforo como subcultura con claras estructuras de relaciones interpersonales.

Cuando un individuo dice que es malabarista de semáforo, es esta hablando algo que va muy más allá que el hecho de que hace malabares en el paso de cebra por dinero: él está haciendo una declaración personal que incluye visión de mundo, factores sociales, económicos, artísticos, religiosos, políticos, de estilo de vida y relación interpersonal con la comunidad y con la ciudad donde vive.

El artista de semáforo como un individuo independiente, viajero, dinámico, social, y libre.

Bibliografía:

- ALLOWAY, T . Social Networking, 2014. Is Facebook Linked to Selfishness? Investigating the Relationships among Social Media Use, Empathy, and Narcissism.
- ARISTOTLE. 335 A.C. On poetics.
- BAKUNIN, M. A ilusão do sufrágio universal.
- BARRETT, T. 2011. Criticizing Art Understanding the contemporary.
- BATTEUX, P. 1746. Les baux-art reduits a um même príncipe.
- BEATTIE, J. 1964. Antropologia social.
- BELL, C. 2005. Art.
- BECKER, H. 1974. Photography and Sociology.
- BERNARD, H. R. 1998. Handbook of methods in cultural anthropology .
- BRENBALLE, T. 2009. Escape distances from human pedestrians by staging waterbirds in a Danish wetland - Wildfowl Special Issue 2: 115–130
- BIDNEY, D. On the Concept of Culture and Some Cultural Fallacies. American Anthropologist, XLVI (1944), 30-44.
- BAKUNIN, M. 1882. Deus e o estado.
- BENJAMIN, W. 1936. Las obras de arte en la era de la reproducción mecánica.
- BOAS, F. 1896. The limitations of the comparative method of anthropology.
- BRETON, A. 1924. Le manifeste du surrealisme.
- CARERI, F. 2002. El andar como practica estética.

CARPENTER, C. R. 1934. A field study of the behavior and social relations of the howling monkey.

CLEMENT, C. 1887. A history of art for beginners and students: Painting, sculpture, architecture.

COLLIER, J. 1986. Visual Anthropology: Photography as a Research Method.

CORTESE, A. J. P. 2008. Provocateur: Images of Women and Minorities in Advertising. Rowman & Littlefield. p. 22

CROCE, B. 1922. Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic.

COELHO, P. A. 2005. Surrealismo y anarquismo: proclamas surrealistas.

COLLIER, J. 1957. Photography in Anthropology: A Report on Two Experiments.

DERY, M. 1990. The Merry Pranksters And the Art of the Hoax, NY times article, December 23, 1990.

DEWEY, J. 1934. Art as Experience.

DIDEROT, D. 1995. The salon of 1765.

DYKE, J. C. V. 1909. History of painting.

EINSTEIN, A. 1931. Forum and Century vol. 84, pp. 193-194) (Living Philosophies (pp. 3-7)

EDWARDS, E. Columna e la revista *The conversation* 23 febrero 2015.

FABBRI, L. 1917. Bourgeois Influences on Anarchism.

FLICK, U. 2004. A companion to qualitative research.

GOLDMAN, E. 2007. O indivíduo, a sociedade e o estado e outros ensaios. São Paulo: Hedra;

GOODWAY, D. 2006. Anarchist seeds beneath the snow.

GOUDGE, T. A. 1961. The ascent of life.

GOLD, J. R. 1982. Territoriality and human spatial behavior.

HALL, E. 1969. Hidden Dimension.

HARALAMBOS, M. 2000. Sociology. Themes and perspectives.

HEATH, N. 1950. The politics of Surrealism.

HEDRA, 2007.

HESFORD, W. S. ; BRUEGGEMANN, B. J. 2007. Rhetorical visions.

HORKHEIMER, A. 2006. Dialectic of enlightenment.

HUME, D. 1739. A Treatise of Human Nature.

HUME, D. 1757. Of the Standard of Taste.

KANT, I. 1798. Antropología en el sentido pragmático.

KAWULICH, B. B. 2005. Participant Observation as a Data Collection Method.

KLEIN, N. 2006. No logo.

KRAKAUER, S. 1927. Photography.

KROPOTKIN, P. 1880. Appeal to the Young.

KUHN, T. 1962. A Estrutura das Revoluções Científicas.

KROPOTKIN, P. 2007. O princípio anarquista e outros ensaios.

LA COMBE, J. 1752. Dictionnaire des beaux-arts.

LACOSTE, J. 1981. Filosofia da arte.

LAFFERTY, J. Revista Adweek; Marzo, 2013 - Do The Research Before Posting A Photo From The Web On Facebook —

LANGER, S. K. The Principles of Creation in Art. The Hudson Review, Vol. II, No. 4, Winter 1950, 515-534.

LEONARD, P. ; WESSELL, JR. 1972. Alexander Baumgarten's contribution to the development of aesthetics - The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 30, No. 3 pp. 333-342

LINTON, R. (1945) 'Present world conditions in cultural perspective' en R. Linton (ed).The science of man in world crisis, Columbia university press, New York.

MARSHALL, C. ; GRETCHEN, B. 2006. Designing Qualitative Research.

MALATESTA, E. 1900. Anarchy.

NEEDHAM, J. 1982. Science and Civilization in China

PACKARD, V. 1957.The hidden persuaders.

PASSOS, L. K. 2013. Presupuestos para el análisis de imágenes fotográficas.

PERES, M. R. 2007. Focal encyclopedia of photography

Periódico español ABC 03/04/2012. Los beneficios de una siesta de 26 minutos.

PERROT, G. 1883. A history of art in ancient Egypt.

POSTMAN, N. 1986. Amusing ourselves to death.

PLATÓN. Hippias mayor

PLATÓN. El Banquete

PLATÓN. Protágoras

QUIGLEY, C. Creative Education. vol 3, no 2, 208-216 – 2012- The Potential of Photo-Talks to Reveal the Development of Scientific Discourses -

RILKE, R. M. 1923. Elegias de Duíno.

RUSSELL, B. 1996. Proposed Roads To Freedom.

SCHILLER, F. 2006. Aesthetical and philosophical essays.

SHELLING, F. 1800. System of transcendental idealism.

- SIMÕES, T. 2006. Anarquismo: Pequena introdução às ideias libertarias.
- SCHOPENHAUER, A. 2003. Como vencer um debate sem precisar ter razão.
- SIDNEY , P. 1973. Defense of poesy.
- TRÍAS, E. 2006. Lo bello y lo siniestro.
- THOREAU, H. D. 2004. Resistance to civil government. The Hudson Review, Vol. II, No. 4, Winter 1950, 515-534.
- TYLOR, E. B. 1920. Primitive Culture.
- University of North Texas College of Visual Arts and Design
NTIEVA
https://ntieva.unt.edu//pages/teaching/tea_comp_artcriticism.html#def_artcriticism
- VALÉRY, P. 1928. The conquest of Ubiquity.
- VINCE, C. 2006. Culture Jamming: A Sociological Perspective, Journal of Consumer Culture 6(1): 116–38
- WILDE, O. 1889. The Nineteenth Century magazine.
- WARBURTON, N. The Art Question.
- WILDE, O. 1891. The soul of man under socialism;
- ZENKER, E. V. 1897. A criticism and history of the anarchist theory.

APENDICES:

Relatório de costes de realización audiovisual

Equipo de grabación
Camera Panasonic HMC40 Full HD + Bateria larga duración + Memory Card
Camera GoPro Hero 3 Black Edition + pantalla ajustable + Memory Card
Camera Canon 50D + Lente Tamron 50mm + memory card
Tripod y mochilas para cameras

Viajes de avión	
Vuelo ida y vuelta. Recife – São Paulo (duración aprox. 2 semanas)	Hacer <i>Networkig</i> y establecer contactos con los artistas y visitar las localidades donde ellos hacen intervenciones artísticas en São Paulo. (Costes de transporte, alimentación y posada)
Vuelo ida y vuelta. Recife – São Paulo (duración aprox. 2 semanas)	Visitar los encuentros realizados en el "Circo no Beco" localizado en la vila madalena –SP. Y también establecer contactos con artistas en São Bernardo do campo. (Costes de transporte, alimentación y posada)
Vuelo ida y vuelta. Recife – Porto Alegre (duración aprox. 1 semana)	Participar del Congreso de Antropología Iberoamericana. Presentación del primer documental de la tesis. Y investigación urbana por artistas trabajando en los semáforos. (Costes de transporte, alimentación y posada)

Viajes de coche	
Ida y vuelta. Recife – Natal – PE (duración aprox. 1 semana)	Hacer <i>Networkig</i> y establecer contactos con los artistas y visitar las localidades donde ellos hacen intervenciones artísticas. Añadir datos y localidades al mapa de semáforos. (Costes de transporte, alimentación y posada)
Ida y vuelta. Recife – Fortaleza (duración aprox. 1 semana)	Hacer <i>Networkig</i> y establecer contactos con los artistas y visitar las localidades donde ellos hacen intervenciones artísticas. Añadir datos y localidades al mapa de semáforos. (Costes de transporte, alimentación y posada)

Adquisición de servicios	
Pagina Web	Consultoría para compra de espacio digital en pagina web en el portal Goddady y apoyo técnico para creación de una página web personal para el proyecto. (Técnico Yeltsin Lima)
Pagina Web – www.ruamayor.org	Compra del espacio para la página "Rua Mayor", donde se subirá los videos y mapas de la tesis. También servirá como apoyo para contacto con artistas internacionales.
Email	Compra del derecho del email Ruamayor@ruamayor.org y sus variables (<i>aliases</i>). Con el objetivo de establecer una comunicación impersonal y seria con artistas y productores.
Diseño de marca	Consultoría para creación de una marca fuerte y en sintoniza con la comunidad de artistas callejeros. (Designer Pedro Cavalcanti)

Costes adicionales
Costes de transporte, alimentación y cache para los artistas que participaron de los documentales.
Costes de cache para cada uno de los artistas grabados en los casi 50 registros audiovisuales subidos al canal de youtube.

TOTAL
Al final de 2 años de producción (2013-2015), y teniendo en cuenta todos los gastos, el coste total es aproximadamente de € 16.000,00 (Dieciséis mil euros) hasta este momento.

Listado de ilustraciones utilizadas

Figura 1 - El arte imita la naturaleza en el espectáculo "Botánica" de la compañía de Teatro Momix.

Figura 2 - Comparación película "Pi" y fotografía: Según Wilde, la vida imita el arte y no al revés.

Figura 3 - Dorian Grey observa la corrupción grabada en su retrato en la película el retrato de Dorian Grey (1945).

Figura 4 - Representación del feo en "The Ugly Duchess"(1513) por Quentin Matsys.

Figura 5 - Pintura "Convergence" (1952) por Jackson Pollock. Un buen ejemplo de La belleza sin utilidad práctica ni significado.

Figura 6 - Sesame Street (1969) en la cadena Public Broadcasting Service - PBS

Figura 7 - Capas de la revista alternativa Canadiense Adbusters.

Figura 8 - Publicidad modificada por algún "Adbuster". "Terrorismo: Estamos paranoicos suficiente ?"

Figura 9 - Publicidad modificada en Cambridge, UK.

Figura 10 - Pancarta ESSO modificada con el símbolo monetario

Figura 11 - Símbolo "A" (de Anarquismo) al estilo punk rock

Figura 12 - Sello de la Federación Regional Española de la Asociación Internacional de Trabajadores (y su similitud con el símbolo utilizado para representar el anarquismo)

Figura 13 - Roger and me (1989) por Michael Moore

Figura 14 - The Big one. Pelicula polemica de Michael Moore.

Figura 15 - Sicko (2007) por Michael Moore

Figura 16 - Laurent Tailhade

Figura 17 - Presentadora Oprah Winfrey. \$40 millones de dólares al año.

Figura 18 - La série Friends, considerada el producto audiovisual más caro en la historia de la categoría con \$10 millones para actores por cada episodio.

Figura 19 - Publicidad de televisión de la campaña "Morning in America" de Ronald Reagan.

Figura 20 - The Arrival of a Train (Lumière, 1895)

Figura 21 - Religión y arte en "Pietà" de Miguel Ángel - (1498–1499) Basílica del Vaticano.

Figura 22- Máscara japonesa de NO

Figura 23 - La biblia y el arte. La torre de Babel - Pieter Bruegel (1563)

Figura 24 - Experimentos con expresiones faciales de los monos. Institute for Biological Cybernetics. Tübingen, Alemania)

Figura 25 - Ejemplos de rostro humano feliz (a), Cartoon humano feliz (b), y dibujo no humano feliz (c) (Rosset, 2008)

Figura 26 - Ejemplo del material utilizado en el experimento. La imagen izquierda tiene posición normal del eje de los ojos. En la imagen de la derecha, una rotación de 5 grados.) (Grundl, 2008)

Figura 27 -Triangulo de la retorica.

Figura 28 - El imagen del palacio real en praga proyectado en una pared debido a un pequeño agujero en el techo.

Figura 29 - Joseph Niepce

Figura 30 - Profesor Charles Savage dando clase de fotografia en la RIT School of Photography Arts & Sciences 1940-1950

Figura 31 - Autorretrato de Robert Cornelius (octubre o noviembre de 1839). El primer autorretrato y primero retrato fotográfico de la historia (1839)

Figura 32 - The Illustrated London News - El primer periodico a publicar fotos en su editorial. (1842)

Figura 33 - Eric pickersgill - Proyecto Removed (2014)

Figura 34 - Eric pickersgill - Removed 2014

Figura 35 - Socality Barbie - Proyecto de crítica social de la fotógrafa Darby Cisneros (2014)

Figura 36 - Proyecto "I'm Slowlife?" del fotógrafo Chompoo Baritone (2015)

Figura 37 - Proyecto "I'm Slowlife?" del fotógrafo Chompoo Baritone (2015)

Figura 38 - Salvador Dali - Santa creus festival in figueras, the circus.

Figura 39 - Circus Maximus en la Roma Antigua.

Figura 40 - Penny hatch - El primero sitio del primero circo moderno.Figura

Figura 41 - Ilustración del primero anfiteatro de Philip Astley

Figura 42 - 1894 Una de las más grandes construcciones de circo de la época.

Figura 43 - Uno de los primeros carteles de circo del mundo.

Figura 44 - El registro de Richard Long (1967)

Figura 45 - Monick Menes y Maicon Akiro - Intervención en la Avenida Antonio Falcão (Recife - PE)

Figura 46 - Los 10 más visitados sitios en internet de servicio de red social en el mundo.

Figura 47 - Foto producida por el propio artista Leandro Freitas "Passoca" y publicada en su propio facebook y también en la pagina del proyecto- Semáforo Avenida Rui Barbosa, Recife.

Figura 48 - Proporción de nacionalidades entre artistas de semáforo en la capital española.

Figura 49 - Proporción de nacionalidades entre artistas de semáforo en la ciudad de Recife.

Figura 50 - Fotografía participativa con Eddy. La elección temática y circunstancial fue del artista para crear esta fotografía. Recife

Figura 51 - Fotografía idealizada por Mylena Benn. Recife.

Figura 52 - La casa de Dona Ligia. Alquiler de R\$ 270 al mes. Un 100% de los clientes son artistas callejeros.

Figura 53 - Área de concentración de habitaciones alquiladas por artistas en Olinda

Figura 54 - Área donde se alquilan habitaciones generalmente elegida por los artistas.

Figura 55 - La discusión sobre la regularización de las ocupas en Madrid son un tema de presencia significativa en los medios - (El Mundo, 14/10/2015)

Figura 56 - Malabarista Manoel Lizama Enseñando la nueva pintura hecha en su ocupa en el Barrio de Lavapiés. Por la internet se conectan y se organizan para ir y venir a las ocupas.

Figura 57 - una típica reunión de artistas en una ocupa. En estas reuniones se organizan y comparten informaciones importantes relativas a su estancia en la ciudad.

Figura 58 – Porcentaje aproximado de artistas a lo largo del día en el semáforo. (Recife)

Figura 59 – Porcentaje aproximado de artistas a lo largo del día en el semáforo. La significativa interrupción en el medio es relativa al bajísimo flujo de coches durante la siesta. (Madrid)

Figura 60 - Plan de semáforos en Madrid (área total)

Figura 61 - Semáforos en Madrid (Área específica).

Figura 62 - Distribución de semáforos utilizados por artistas en los barrios de Madrid

Figura 63 - Visión general de los semáforos de Recife

Figura 64 - Visión aproximada de los semáforos en el barrio de Boa Viagem (Recife)

Figura 65 - Proporción de semáforos utilizados por artistas en sus respectivos barrios

FOTOGRAFIAS REALIZADAS CON EL METODO PARTICIPATIVO







