UNIVERSIDAD NACIONAL DE UCAYALI

FACULTAD DE EDUCACIÓN Y CIENCIAS SOCIALES

ESCUELA PROFESIONAL DE EDUCACION SECUNDARIA

ARTE CONTEMPORANEO Y SU RELACION CON LA CREATIVIDAD DE LOS ESTUDIANTES DEL 2do GRADO DE EDUCACION SECUNDARIA DE LA IE. RICARDO BENTIN GRANDA DISTRITO DE MANANTAY-2022

Tesis para optar el título profesional de

LICENCIADO EN EDUCACIÓN SECUNDARIA ESPECIALIDAD CIENCIAS SOCIALES Y EDUCACIÓN INTERCULTURAL

AYDE DORIS PEREZ HUAYTA

GRETEL MACEDO PEÑA

Pucallpa, Perú

2022

UNIVERSIDAD NACIONAL DE UCAYALI
FACULTAD DE EDUCACIÓN Y CIENCIAS SOCIALES
COMISIÓN DE GRADOS Y TITULOS

ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS

En Pucallpa, a los 10 días del mes de Agosto del 2023 siendo las 9:00 am horas y de acuerdo a lo señalado en el Reglamento de Grados y Títulos de la Facultad de Educación y Ciencias Sociales de Universidad Nacional de Ucayali, se reunió el Jurado Calificador, conformado por los siguientes docentes.

Presidente: **DRA. FREYSI LILIAN LING VILLACREZ**

Secretario: **MG. ADAN GENARO APARCANA LAURA**

Miembro: **DR. RAYMUNDO PUELLES REYES**

Para proceder a la sustentación publica de la tesis titulada:

"ARTE CONTEMPORÁNEO Y SU RELACIÓN CON LA CREATIVIDAD DE LOS ESTUDIANTES DEL 2DO GRADO DE EDUCACIÓN SECUNDARIA DE LA IE. RICARDO BENTIN GRANDE DISTRITO DE MANANTAY - 2022".

Presentado (a) por el (la) bachiller: **AYDE DORIS PEREZ HUAYTA.**

Finalizando la sustentación de la misma, se procedió a realizar la evaluación respectiva, llegando a la conclusión siguiente:

La tesis ha sido Aprobado por Unanimidad

Quedando expedito para que se le otorgue el **Título Profesional de Licenciado (a) en Educación** Secundaria **Especialidad** Ciencias Sociales y Educación Intercultural

Siendo las 10:00 am horas del mismo día se dio por concluido el acto académico.

Pucallpa 10 de agosto del 2023

Presidente | Secretario | Miembro

UNIVERSIDAD NACIONAL DE UCAYALI SECRETARIA ACADEMICA PUCALLPA

Secretario académico de la FEyCsSs.

Nota. Llenar los espacios en blanco con letras (no números).

UNIVERSIDAD NACIONAL DE UCAYALI
FACULTAD DE EDUCACIÓN Y CIENCIAS SOCIALES
COMISIÓN DE GRADOS Y TITULOS

ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS

En Pucallpa, a los 10 días del mes de Agosto del 2023 siendo las 9:00 am horas y de acuerdo a lo señalado en el Reglamento de Grados y Títulos de la Facultad de Educación y Ciencias Sociales de Universidad Nacional de Ucayali, se reunió el Jurado Calificador, conformado por los siguientes docentes.

Presidente: **DRA. FREYSI LILIAN LING VILLACREZ**

Secretario: **MG. ADAN GENARO APARCANA LAURA**

Miembro: **DR. RAYMUNDO PUELLES REYES**

Para proceder a la sustentación publica de la tesis titulada:

"ARTE CONTEMPORÁNEO Y SU RELACIÓN CON LA CREATIVIDAD DE LOS ESTUDIANTES DEL 2DO GRADO DE EDUCACIÓN SECUNDARIA DE LA IE. RICARDO BENTIN GRANDE DISTRITO DE MANANTAY - 2022".

Presentado (a) por el (la) bachiller: **GRETEL MACEDO PEÑA.**

Finalizando la sustentación de la misma, se procedió a realizar la evaluación respectiva, llegando a la conclusión siguiente:

La tesis ha sido Aprobado por Unanimidad

Quedando expedito para que se le otorgue el **Título Profesional de Licenciado (a) en Educación** Secundaria **Especialidad** Ciencias Sociales y Educación Intercultural

Siendo las 10:00 am horas del mismo día se dio por concluido el acto académico.

Pucallpa 10 de agosto del 2023

Presidente | **Secretario** | **Miembro**

UNIVERSIDAD NACIONAL DE UCAYALI SECRETARIA ACADEMICA PUCALLPA

Secretario académico de la FEyCsSs.

Nota. Llenar los espacios en blanco con letras (no números).

UNIVERSIDAD NACIONAL DE UCAYALI

FACULTAD DE EDUCACIÓN Y CIENCIAS SOCIALES

CARRERA PROFESIONAL DE EDUCACIÓN SECUNDARIA

TESIS

"ARTE CONTEMPORANEO Y SU RELACION CON LA CREATIVIDAD DE LOS ESTUDIANTES DEL 2do GRADO DE EDUCACION SECUNDARIA DE LA IE. RICARDO BENTIN GRANDA DISTRITO DE MANANTAY-2022"

APROBADO POR:

.....

DRA.FREYSI LILIAN LING VILLACREZ

PRESIDENTE

.....

MG. ADAN GENARO APARCANA LAURA

SECRETARIO

.....

DR. RAYMUNDO PUELLES REYES

MIEMBRO

.....

DR. JHONN ROBERT RUIZ DE LA CRUZ

ASESOR

UNIVERSIDAD NACIONAL DE UCAYALI

DIRECCIÓN DE PRODUCCIÓN INTELECTUAL

CONSTANCIA

ORIGINALIDAD DE TRABAJO DE INVESTIGACIÓN

Nº **V/0663-2023** .

La Dirección de Producción Intelectual de la Universidad Nacional de Ucayali, hace constar por la presente, que el trabajo académico de investigación, titulado:

"ARTE CONTEMPORÁNEO Y SU RELACIÓN CON LA CREATIVIDAD DE LOS ESTUDIANTES DEL 2do GRADO DE EDUCACIÓN SECUNDARIA DE LA IE. RICARDO BENTIN GRANDE DISTRITO DE MANANTAY-2022"

Autor(es)	:	**AYDE DORIS PEREZ HUAYTA**
		GRETEL MACEDO PEÑA
Facultad	:	**EDUCACIÓN Y CIENCIAS SOCIALES**
Escuela	:	**EDUCACIÓN SECUNDARIA, ESPECIALIDAD CIENCIAS SOCIALES Y EDUCACIÓN INTERCULTURAL**
Asesor(a)	:	**Dr. JHONN ROBERT RUIZ DE LA CRUZ**

Presenta un **porcentaje de similitud de 9%,** verificado en el Sistema Antiplagio URKUND/OURIGINAL,

De acuerdo a los criterios de porcentaje establecidos en el artículo 9 de la DIRECTIVA DE USO DEL SISTEMA ANTIPLAGIO, el cual indica que todo trabajo de investigación no debe superar el 10%. **En tal sentido, se declara, que el presente trabajo de investigación: SI Contiene un porcentaje aceptable de similitud,** procediéndose a emitir la presente Constancia de Originalidad de Trabajo de Investigación (COTI) a solicitud del asesor.

En señal de conformidad se firma y sella el presente documento.

Fecha: 06/11/2023

Mg. JOSÉ MANUEL CÁRDENAS BERNAOLA
Director de Producción Intelectual

UNIVERSIDAD NACIONAL DE UCAYALI

DIRECCIÓN DE PRODUCCIÓN INTELECTUAL

AUTORIZACIÓN DE PUBLICACIÓN

Repositorio de la Universidad Nacional de Ucayali

Yo, Ayde Doris Perez Huayta

Autor de la tesis titulada : Arte contemporaneo y su relación con la creatividad de los estudiantes del 2do grado de educación Secundaria de la I.E. Ricardo Bentin Granda distrito de Manantay - 2022

Sustentada el año: 2023

Asesor(a): Dr. Jhonn Robert Ruiz de la Cruz

Facultad: Educación y Cs. Sociales

Escuela Profesional: Educación Secundaria

Autorizo la publicación:

PARCIAL [ ] TOTAL [X]

De mi trabajo de investigación en el Repositorio Institucional de la Universidad Nacional de Ucayali (www.repositorio.unu.edu.pe), bajo los siguientes términos:

Primero: Otorgo a la Universidad Nacional de Ucayali licencia no exclusiva para reproducir, distribuir, comunicar, transformar (únicamente mediante su traducción a otros idiomas) y poner a disposición del público en general mi tesis (incluido el resumen) a través del Repositorio Institucional de la UNU, en formato digital sin modificar su contenido, en el Perú y en el extranjero; por el tiempo y las veces que considere necesario y libre de remuneraciones.

Segundo: Declaro que la tesis es una creación de mi autoría y exclusiva titularidad, por tanto me encuentro facultado a conceder la presente autorización, garantizando que la tesis no infringe derechos de autor de terceras personas, caso contrario, me hago único(a) responsable de investigaciones y observaciones futuras, de acuerdo a lo establecido en el estatuto de la Universidad Nacional de Ucayali, la Superintendencia Nacional de Educación Superior Universitaria y el Ministerio de Educación.

En señal de conformidad firmo la presente autorización.

Fecha: 10/08/2023

Email: aydehuayta.ica@gmail.com Firma:

Teléfono: 971774639 DNI: 21480619

www.repositorio.unu.edu.pe
repositorio@unu.edu.pe

UNIVERSIDAD NACIONAL DE UCAYALI

DIRECCIÓN DE PRODUCCIÓN INTELECTUAL

AUTORIZACIÓN DE PUBLICACIÓN

Repositorio de la Universidad Nacional de Ucayali

Yo, Gretel Macedo Peña

Autor de la tesis titulada : Arte contemporaneo y su relación con la creatividad de los estudiantes del 2do grado de educación Secundaria de la I.E. Ricardo Bentin Granda distrito de Manantay -2022

Sustentada el año 2023

Asesor(a): Dr. Jhonn Robert Ruiz de la Cruz

Facultad: Educación y Cs. Sociales

Escuela Profesional: Educación Secundaria

Autorizo la publicación:

PARCIAL [ ] TOTAL [X]

De mi trabajo de investigación en el Repositorio Institucional de la Universidad Nacional de Ucayali (www.repositorio.unu.edu.pe), bajo los siguientes términos:

Primero: Otorgo a la Universidad Nacional de Ucayali licencia no exclusiva para reproducir, distribuir, comunicar, transformar (únicamente mediante su traducción a otros idiomas) y poner a disposición del público en general mi tesis (incluido el resumen) a través del Repositorio Institucional de la UNU, en formato digital sin modificar su contenido, en el Perú y en el extranjero; por el tiempo y las veces que considere necesario y libre de remuneraciones.

Segundo: Declaro que la tesis es una creación de mi autoría y exclusiva titularidad, por tanto me encuentro facultado a conceder la presente autorización, garantizando que la tesis no infringe derechos de autor de terceras personas, caso contrario, me hago único(a) responsable de investigaciones y observaciones futuras, de acuerdo a lo establecido en el estatuto de la Universidad Nacional de Ucayali, la Superintendencia Nacional de Educación Superior Universitaria y el Ministerio de Educación.

En señal de conformidad firmo la presente autorización.

Fecha: 10 / 08 / 2023

Email: gretelmacedo2019@gmail.com Firma: _____

Teléfono: 963934311 DNI: 41169491

DEDICATORIA

Agradecer a dios por la oportunidad de vida y sobre todo a mi familia por ser el sostén para lograr mis objetivos, a mis compañeros de trabajo y a mis estudiantes en general

Gretel

A mis padres, hermanos mis hijos que son la inspiración de mi progreso a mis estudiantes por su gran apoyo en realizar este trabajo investigativo gracias a todos ellos

Ayde

AGRADECIMIENTO

- ✓ A la Universidad Nacional de Ucayali, la Facultad de Educación y Ciencias Sociales y la Escuela Profesional de Educación Secundaria Especialidad ciencias sociales y educación intercultural por ser una carrera que me brido todas las oportunidades de lo que requiere una sociedad justa y competitiva.
- ✓ A la Institución Educativa donde laboro por haberme abierto las puertas para la aplicación de mi trabajo de tesis y sobre todo a la plan docente y administrativo por su apoyo incondicional.
- ✓ A mis colegas docentes investigadores que me apoyaron dentro d ela universidad por haberme apoyado en la elaboración y ejecución de este trabajo de investigación gracias a todos ellos.
- ✓ A mi asesor el Dr. Jhonn Robert Ruiz De la Cruz por haber formado parte de este gran reto de titularme en licenciado en educación gracias asesor.

INDICE

RESUMEN.....xiv
ABSTRACT xv
INTRODUCCIÓN.....xvi
CAPÍTULO I..... 19
EL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN..... 19
1.1. Planteamiento del Problema de Investigación..... 19
1.2. Formulación del problema de estudio..... 21
1.2.1. Problema general 21
1.2.2. Problemas específicos 21
1.3. Objetivos de la Investigación..... 21
1.3.1. Objetivo general 21
1.3.2. Objetivos específicos 22
1.4. Justificación de la Investigación..... 22
1.5. Viabilidad..... 23
1.6. Limitaciones..... 23
1.7. Hipótesis, variables y Operacionalización de la variables..... 23
1.7.1. Hipótesis 23
1.7.2. Variables 24
1.7.3. Operacionalizacion de Variables..... 25
CAPÍTULO II..... 26
MARCO TEÓRICO..... 26
2.1. Antecedentes del estudio..... 26
2.1.1. A nivel internacional 26
2.1.2. A nivel nacional 28
2.1.3. A nivel local 30
2.2. Planteamiento teórico de Problema..... 32
2.2.1. Teorías de la variable 1: Arte contemporáneo..... 32
CAPÍTULO III..... 88
METODOLOGÍA..... 88
3.1. Método de investigación..... 88
3.2. Diseño de Investigación..... 88

3.3. Población y muestra 89
3.3.1. Población 89
3.4. Técnica e Instrumentos de Investigación 89
3.5. Procedimiento de Recolección de Datos 90
3.6. Tratamiento de datos 90
CAPÍTULO IV 92
RESULTADOS Y DISCUSIÓN 92
4.1. Resultados 92
4.2. Discusión 98
CAPÍTULO V 100
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES 100
5.1. Conclusiones 100
5.2. Recomendaciones 101
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 102
ANEXOS 105
Anexo 1: Matriz de consistencia de la investigación. 106

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Operacionalizacion de variables 25
Tabla 2. Población 89
Tabla 3. Muestra 89
Tabla 4. Valores del Rho Spearman. 91
Tabla 5. Resultados de la variable 1: Arte contemporáneo y sus dimensiones 92
Tabla 6. Resultados de la Variable: Creatividad y sus dimensiones 94
Tabla 7. Prueba de normalidad - Kolmogórov-Smirnov. 95
Tabla 8. Prueba de hipótesis general – Arte contemporáneo vs Creatividad 96
Tabla 9. Prueba de hipótesis especifica 1: Diseño y compromiso vs Creatividad 96
Tabla 10. Prueba de hipótesis especifica 2: Discusión y el debate vs Creatividad 97
Tabla 11. Prueba de hipótesis especifica 3: Tiempo para idear vs Creatividad 97

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Esquema del estudio..... 88
Figura 2. Resultados de la variable 1: Arte contemporáneo y sus dimensiones..... 92
Figura 3. Resultados de la Variable: Creatividad y sus dimensiones..... 94

RESUMEN

Dado que en la mayoría de las aulas de Educación secundaria en la región de Ucayali es aún poco habitual la inclusión del arte contemporáneo como parte de la metodología curricular, se considera pertinente en este contexto analizar las posibilidades pedagógicas y psicosociales que dicha inclusión puede aportar a los estudiantes en las aulas. Esta propuesta de enseñanza se lleva a cabo en la instalación artística como espacio de aprendizaje activo nos va a permitir trabajar algunas funciones de las habilidades sociales que consideramos fundamentales para el niño/a en esta etapa, como el conocimiento de sí mismo y de los demás, el desarrollo de conductas, habilidades y estrategias que se han de poner en práctica para relacionarse con los demás, el autocontrol y autorregulación de la propia conducta tiene por objetivo general Determinar la relación que existe entre el arte contemporáneo con la creatividad de los estudiantes del 2do Grado de Educacion Secundaria de la IE. Ricardo Bentin Granda Distrito de Manantay-2022, obteniendo los siguientes resultados Luego de haber procesado en el software SPSS.26 los datos recabados para contrastar la hipótesis general de este estudio, se tuvo una rho de correlación de Spearman positiva alta de 0.979 y un p-valor de 0.000 estableciéndonos el rechazo de la misma, es decir que, Existe relación directa y significativa entre el arte contemporáneo con la creatividad de los estudiantes del 2do Grado de Educación Secundaria de la IE. Ricardo Bentin Granda Distrito de Manantay-2022

Palabras clave: *Arte contemporáneo, creatividad, habilidades, currículo, educación, competencias, capacidades artes plásticas, paisajes*

ABSTRACT

Given that in most secondary education classrooms in the Ucayali region the inclusion of contemporary art as part of the curricular methodology is still unusual, it is considered pertinent in this context to analyze the pedagogical and psychosocial possibilities that such inclusion can provide to students in classrooms. This teaching proposal is carried out in the artistic installation as an active learning space that will allow us to work on some functions of the social skills that we consider fundamental for the child at this stage, such as knowledge of oneself and others. , the development of behaviors, skills and strategies that must be put into practice to relate to others, self-control and self-regulation of one's own behavior has the general objective of determining the relationship that exists between contemporary art and the creativity of students of the 2nd Grade of Secondary Education of the IE. Ricardo Bentin Granda District of Manantay-2022, obtaining the following results After having processed the data collected in the SPSS.26 software to contrast the general hypothesis of this study, there was a high positive Spearman correlation rho of 0.979 and a p - value of 0.000 establishing the rejection of it, that is, there is a direct and significant relationship between contemporary art and the creativity of the students of the 2nd Grade of Secondary Education at the IE. Ricardo Bentin Granda District of Manantay-2022

Keywords: Contemporary art, creativity, skills, curriculum, education, skills, plastic arts capabilities, landscapes

INTRODUCCIÓN

Sequeira, F. (2021). Manifiesta que. Ahora bien, como ya expresamos, el desafío es contribuir al entendimiento de esta coyuntura latinoamericana desde el arte contemporáneo.

Para ello, lo primero es definirlo, es decir, ¿qué entendemos por arte contemporáneo desde Latinoamérica? en torno al conceptualismo de la década de 1960, señala que el componente político era la diferencia sustancial entre los países centrales y los periféricos.

A la desmaterialización, la pérdida de la noción de autoría y la poética de la obra de arte, el conceptualismo latinoamericano consciente de su condición tercermundista, subalterna y periférica le agregó el componente político, tanto en su dimensión de denuncia como de concepción.

En cuestionamiento de este esquema de centros y periferias, “propone la noción de vanguardias simultáneas para analizar obras que se insertan en la lógica global del arte, pero que activan situaciones específicas”

De este modo, la autora problematiza el mito fundacional del arte contemporáneo que no existe como tal y sugiere esta idea de simultaneidad que produce obras de arte que, por un lado, reflejan una lógica global, pero por otro, responden a especificidades propias de cada lugar.

No obstante, como una fecha posible para demarcar el inicio de la contemporaneidad en el arte: Podría ser 1945, entonces, una fecha demarcatoria para el comienzo de la contemporaneidad en el arte. Pero también podría situarse en la explosión del informalismo en la segunda mitad de los años cincuenta o en el experimentalismo de los sesenta, momento en el que se opera un cambio radical en las formas de hacer arte.

Los collages matéricos de Antonio Berni podrían señalar esta transición. Es entonces cuando la vida ingresa en el mundo del arte con pocas mediaciones, cuando cambia el concepto de espectador, cuando empiezan a ser significativos términos como participación.

El parámetro podría situarse también en el proceso de creciente radicalización política del arte de los años sesenta, cuando, al calor de la Revolución Cubana, se anticipaban otras, y el artista no dudaba en colocar sus obras bajo el mandato de la revolución, en pensarlas como armas capaces de provocarla. La lucha armada también involucró a los artistas

En ese sentido, el conceptualismo de la década de 1960 podría ser un ejemplo de arte contemporáneo en tanto que produce obras simultáneamente en países centrales y periféricos, con lo cual responde a ambas lógicas: global y específica. Esto incluye a su politizada versión en América Latina, la cual junto con la Revolución Cubana influyó directamente en el arte político latinoamericano que, en la década de 1970, devino en arte de resistencia frente a las democracias en estado de excepción generadas por las Dictaduras de Seguridad Nacional.

En el desarrollo del arte correo, del instalacionismo y del performance, hay claros ejemplos de esta concepción latinoamericana del arte que incorpora –tanto en sus obras como en sus procesos creativos temáticas políticas, ocupa las ciudades y promueve la interacción.

En las décadas posteriores, hacia 1990, las acciones artísticas se internacionalizaron, a razón de la institucionalidad del arte que iba consolidando un imbricado entramado de museos, ferias y bienales internacionales.

En ese proceso, el arte contemporáneo ha incluido nuevos temas, ha trascendido las fronteras disciplinares clásicas y ha cambiado los soportes, de manera que el registro ha adquirido más centralidad que la obra.

De acuerdo con el arte contemporáneo se adapta al concepto de flujo – que gobierna la conducta social contemporánea a través de un orden de carácter transitorio, al manifestarse fundamentalmente en eventos y performances.

Este trabajo esta por capítulos:

capítulo I: problema de investigación, precisando su pateamiento y formulación del problema, la formulación de los objetivos, justificación y la viabilidad del estudio.

capítulo II: marco teórico, como los antecedentes y las bases teóricas, formulación de hipótesis y la identificación de las variables.

capítulo III: precisamos todo lo concerniente de la metodología usada, es decir del tipos y diseño de investigación, población muestra, las técnica e instrumentos de recolección de datos, así como la validez y su respectiva confiabilidad para su ejecución.

capítulo IV y V : resultados, discusión, conclusiones y sugerencias

CAPÍTULO I

EL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

1.1. Planteamiento del Problema de Investigación

Ribeiro dos Santos, R. (2019). Manifiesta que. A finales de la década de los setenta, las prácticas artísticas de América Latina irrumpieron en el mundo del arte contemporáneo como impulsadas por un resorte.

Puede que la producción artística que se hacía en este «rincón periférico» del planeta no hubiese aumentado considerablemente, ni hubiese mudado sustancialmente sus formas, pero ahora despertaba el interés de aquellos que estaban en el centro.

Quizá porque en ese mundo ya plenamente transnacional, los mercados estaban empezando a ensancharse, o simplemente porque había llegado el momento de que se tuviesen en cuenta otras voces, horizontes y discursos, pero el hecho cierto es que los nombres de artistas «de allí» empezarían a sonar entre los circuitos y sus trabajos a ser visibles.

Muy pronto se hablaría de boom, y con ello se propondrían las más variadas teorías para delimitar los contornos y problemáticas de la «identidad latinoamericana».

España no fue, en ningún caso, ajena a este fenómeno. Antes bien al contrario. Tuvo en este proceso un papel destacado.

En nuestra geografía se sucedieron una serie de eventos en los que se pudo apreciar una amplia muestra de obras del arte del siglo XX de América Latina.

Ello ocurrió tímidamente durante los setenta y ochenta, pero de manera muy intensa y con un cariz nuevo desde noventa hasta nuestros días.

A pesar de este esplendor, con mucha menor frecuencia se procuraron hipótesis y descripciones del conjunto de acontecimientos, factores, intereses y causas que estaban detrás de tal irrupción, ni del entramado institucional, socio-económico y cultural que le daba sustento.

El reciente ensayo Arte contemporáneo latinoamericano en España. Dos décadas de exposiciones (1992-2012), firmado por Renata Ribeiro dos Santos, salva, sobradamente, esta falta.

Y en el camino, nos ofrece una manera inteligente de juzgar cualquier política cultural y una metodología crítica con la que acercarnos a las siempre intrincadas relaciones del arte con la sociedad.

Su texto narra de forma incisiva, lúcida y en detalle las circunstancias en las que se ha expuesto y pensado el acervo artístico que porta el sello de América en nuestro país, y en términos más generales, en el «norte global».

El estudio está elaborado a partir de un análisis minucioso de las propuestas expositivas, programas públicos, foros de debate y otros elementos de la tupida red en la que se insertó el arte de América Latina en España a partir de los años noventa.

Este material aparece entrelazado con los sucesos históricos que se desencadenaron en el tablero geopolítico por aquel entonces citemos, aunque sea rápidamente, hechos como la caída del muro de Berlín y la culminación del proceso de globalización, la creación de un mercado

económico europeo, el final de las dictaduras militares en los países de América Latina, el auge del conservadurismo en Estados Unidos o el giro cultural y posindustrial que dio la economía en los países ricos, etc

1.2. Formulación del problema de estudio

1.2.1. Problema general

¿De qué manera el arte contemporáneo se relaciona con la creatividad de los estudiantes del 2do Grado de Educación Secundaria de la IE. Ricardo Bentin Granda Distrito de Manantay-2022?

1.2.2. Problemas específicos

- ¿De qué manera el arte contemporáneo se relaciona con el *desafío y compromiso* de los estudiantes del 2do Grado de Educación Secundaria de la IE. Ricardo Bentin Granda Distrito de Manantay-2022?
- ¿De qué manera el arte contemporáneo se relaciona *con la discusión y el debate de l*os estudiantes del 2do Grado de Educación Secundaria de la IE. Ricardo Bentin Granda Distrito de Manantay-2022?
- ¿De qué manera el arte contemporáneo se relaciona *con el tiempo para idear* con los estudiantes del 2do Grado de Educacion Secundaria de la IE. Ricardo Bentin Granda Distrito de Manantay-2022?

1.3. Objetivos de la Investigación

1.3.1. Objetivo general

Determinar la relación que existe entre el arte contemporáneo con la creatividad de los estudiantes del 2do Grado de Educación Secundaria de la IE. Ricardo Bentin Granda Distrito de Manantay-2022.

1.3.2. Objetivos específicos

- Determinar la relación que existe entre el arte contemporáneo con el *desafío y compromiso* de los estudiantes del 2do Grado de Educación Secundaria de la IE. Ricardo Bentin Granda Distrito de Manantay-2022
- Descubrir la relación que existe entre el arte contemporáneo *con la discusión y el debate de l*os estudiantes del 2do Grado de Educación Secundaria de la IE. Ricardo Bentin Granda Distrito de Manantay-2022
- Observar la relación que existe entre el arte contemporáneo *con el tiempo para idear* con los estudiantes del 2do Grado de Educación Secundaria de la IE. Ricardo Bentin Granda Distrito de Manantay-2022

1.4. Justificación de la Investigación

Pensar la relación entre el arte contemporáneo y los movimientos sociales latinoamericanos implica considerar, al menos, dos grandes posibilidades: por un lado, las enunciaciones de los artistas, es decir, los discursos de sus obras y, por el otro, la posibilidad de alianzas de artistas o colectivos artísticos con los movimientos sociales y la creatividad del ser humano (o colectivos sociales) o cómo estos asumen códigos artísticos para amplificar sus reivindicaciones a través de un discurso político y estético.

Más allá de protestas coyunturales como ya fue mencionado–, existe una estrecha relación entre el arte contemporáneo y la política, entre la necesidad de resquebrajar sistemas instituidos de significantes sociales que han logrado solidificarse o naturalizarse para hacer emerger nuevos sentidos y sensibilidades frente a ellos, hiriendo un entramado que parece

encontrar fuertes continuidades entre lo que expresa y las formas de expresarlo.

1.5. Viabilidad

Este trabajo de investigación es viable ya que demuestra la necesidad de enriquecer los conocimiento de su población y muestra en la sede estudio, ya que también cuenta con unas posibilidades de recursos humanos, económicos, materiales entre otros elementos para su ejecución y posterior resultados

1.6. Limitaciones

Uno de los problemas que encontramos es:

- Desconocimiento de contenidos por parte de los jóvenes estudiantes
- Falta de preparación de algunos docentes que no son de la rea especifico
- Falta de apoyo de los padres de familia
- Falta de conectividad de servicios tecnológicos en zona alejadas de la sede de estudio.

1.7. Hipótesis, variables y Operacionalización de las variables

1.7.1. Hipótesis

1.7.1.1. Hipótesis General

Existe relación directa y significativa entre el arte contemporáneo con la creatividad de los estudiantes del 2do Grado de Educación Secundaria de la IE. Ricardo Bentin Granda Distrito de Manantay-2022

1.7.1.2. Hipótesis Específicos

- Existe relación directa y significativa entre el arte contemporáneo con el *desafío y compromiso* de los estudiantes del 2do Grado de Educación Secundaria de la IE. Ricardo Bentin Granda Distrito de Manantay-2022.

- Existe relación directa y significativa entre el arte contemporáneo *con la discusión y el debate de l*os estudiantes del 2do Grado de Educación Secundaria de la IE. Ricardo Bentin Granda Distrito de Manantay-2022
- Existe relación directa y significativa entre el arte contemporáneo *con el tiempo para idear* con los estudiantes del 2do Grado de Educación Secundaria de la IE. Ricardo Bentin Granda Distrito de Manantay-2022

1.7.2. Variables

- **Identificación de las variables de estudio**

  Variable Independiente: Arte contemporáneo

  Variable Dependiente: Creatividad

- **Definición operacional de las variables de estudio**

  Variable 1: Arte contemporáneo

  Dimensión: Artistas contemporáneo

  Dimensión: Paisajes contemporáneo

  Dimensión: Pinturas contemporáneos

  Variable 2: Creatividad

  Dimensión: Desafío y compromiso

  Dimensión: Discusión y el debat**e**

  Dimensión: Tiempo para idear

1.7.3. Operacionalizacion de Variables

Tabla 1. Operacionalizacion de variables

Variables	Dimensiones	Indicadores	Escala	Nivel
Variable 1 Arte contemporáneo	Artistas contemporaneos Paisajes contemporaneos Pinturas contemporaneos	Dibujo imaginación colores creatividad Destrezas	Siempre (3) Casi Siempre (2) Nunca (1)	Ordinal
Variable 2 Creatividad	Desafío y compromiso Discusión y el debate Tiempo para idear	Oportunidades soluciones Comunicación intereses	Siempre (3) Casi Siempre (2) Nunca (1)	Ordinal

Fuente: Elaboración propia a partir de los Instrumento

CAPÍTULO II
MARCO TEÓRICO

2.1. Antecedentes del estudio

2.1.1. A nivel internacional

Giunta, A. (2014). Manifiesta que. Estamos inmersos en la contemporaneidad. Sin que logremos definir exactamente en qué consiste en el campo del arte –por qué, nos preguntamos, fijar un conjunto de rasgos que solidifiquen los aspectos del fluir desorganizado del presente–, podemos, tentativamente, considerar sus síntomas. Síntomas, no rasgos de estilo. Aspectos que se observan, que se describen, sin que esto implique su celebración acrítica.

Contemporáneo, contempus, estar con el propio tiempo, mezclados con el vértigo del cambio pero buscando percibirlo. Veloz, simultáneo, confuso, anacrónico, el tiempo vivido no es, definitivamente, homogéneo. El término "contemporáneo", en principio, carece de poder de definición: todo tiempo lo es respecto de quienes lo vivieron. Sin embargo, más allá de la contradicción que involucra el significado de la palabra, existe un relativo consenso en su utilización para denominar el arte del presente. Pese a todo, como pronto veremos, no se llega a suscribir, en forma generalizada, que estemos ante la presencia de un nuevo paradigma estético.

Puerta, H. et al. (2018). Manifiesta que. Objetivo. El presente artículo de reflexión busca relacionar las plantas enteógenas y las prácticas chamánicas con obras de artistas contemporáneos, quienes desarrollan su propuesta plástica a partir de estos conceptos. Metodología. Es importante señalar que cada vez existen más propuestas artísticas relacionadas con la búsqueda del camino espiritual a través de prácticas contemporáneas en

diferentes campos académicos, en especial el de la estética. Lo urbano ancestral es un fenómeno que surge en los últimos años y se constituye como un referente de investigación. Resultados y conclusiones. Los artistas visionarios aplican sus experiencias vivenciadas al momento de compartir las medicinas ancestrales, en especial la del yagé, para realizar o plasmar sus procesos de creación. Esta acción la determinamos como un 'detonador' fundamental para acceder a las creaciones de diversa índole, pasando por lo tradicional de la pintura hasta las estéticas expandidas como el paisaje sonoro y las intervenciones de ciudad con el cuerpo como soporte

Ferrer Ventosa, R. (2018). Manifiesta que. En el crisol de la estética renacentista uno de los principales elementos de la aleación fue la imagen jeroglífica, que definió tanto su formalidad como el sustrato teórico que la configuraba. Ese tipo de imagen influyó en algunas de sus estructuras visuales más características del XVI y XVII, como los emblemas. Pero, lejos de desaparecer, en los siglos posteriores se tipo de búsqueda estética ha gozado de diversas reapariciones, especialmente en el siglo XX, con la publicidad, el cómic (Jodorowsky, Promethea), algunas de las incursiones en nuevos lenguajes del vanguardismo (Torres García) o artistas contemporáneos, como Laffoley o Bruskin. Todos estos artistas comparten algunos rasgos esenciales, con un marco conceptual en el que confluyen hermetismo, neoplatonismo, cábala, esoterismo occidental, y que tanto en el renacimiento como ahora deriva en un estilo que toma como modelo mítico a la escritura jeroglífica. En el presente texto se analizará, por tanto, una de las raíces menos investigadas de las vanguardias y del arte

contemporáneo, y cuyo influjo no debe subestimarse. En dicha raíz encontramos un desarrollo de lo que podríamos llamar pensar en imágenes.

2.1.2. A nivel nacional

Lovat, M. (2021). Manifiesta que. En el presente trabajo de investigación, se describirán y analizarán las principales características del mercado del arte contemporáneo del Perú, su adaptación y evolución en la era digital; teniendo en cuenta la pandemia por la enfermedad COVID-19 que ha impactado en el 2020 a nivel mundial fuertemente en la economía, dejando como saldo al menos 240.000 desempleados en el Perú. Pretende servir de base referencial y conductora para los que decidan desarrollar empresas dedicadas al segmento del mercado cultural. Se abarcarán, además, las tendencias digitales que están modificando la forma de interactuar con los consumidores, abriendo las puertas a nuevos modelos de negocio que quiebran la solemnidad de la galería tradicional. Estos nuevos modelos, han sido acelerados en su desarrollo a causa de la pandemia, demostrando así, que la transformación digital está ocurriendo más rápido de lo que se pensaba; y quienes no han dado el salto del mundo físico al digital se están debatiendo entre la vida y muerte, de sus negocios. A partir del análisis, se brindarán los principales lineamientos y recomendaciones para aquellos que emprendan en el rubro de las galerías. La enfermedad COVID-19 ha mostrado que la flexibilidad y la capacidad para gestionar el cambio son competencias importantes, y que la creatividad no solo es valorada desde la perspectiva artística, sino como habilidad para reinventarse las personas y sus negocios.

Parke, A. (2019). Manifiesta que. Con una base en teorías de las ciencias sociales, incluso sociología, antropología y estudios urbanos, este proyecto investiga la representación de los pueblos indígenas en el arte urbano de Perú. Mi objetivo es entender como artistas urbanos en Lima conceptualizan a los pueblos indígenas a través de sus murales. Hice entrevistas con siete artistas urbanos en Lima durante un periodo de dos semanas, y también discutí con ellos ejemplos de su trabajo. Analizo las entrevistas y los murales dentro del contexto de la globalización, la historia del indigenismo en el arte peruano y las historias personales de cada artista. Encontré que, aunque los artistas pocas veces pintan con el motivo de representar a los pueblos indígenas, buscan representar personas peruanas de una manera que incluye la realidad mestizaje del país. Muchas veces, su forma de representar la peruanidad está informada por sus propias historias y experiencias. Con sus murales, los artistas imaginan a su ciudad y a sí mismos. Además, los muralistas tienen relaciones muy fuertes con las regiones diferentes de Perú – selva, costa y sierra – y buscan representar la naturaleza de esas regiones en sus obras. Esta tendencia tiene una relación interesante con los pueblos indígenas de Perú, la globalización y esfuerzos para proteger el medioambiente.

Hurtado Castro, H. (2022). Manifiesta que. Las nuevas tendencias museológicas globales, como eco museos, museos digitales, museos comunitarios, entre otros, repercuten también en el diseño y ejecución de los museos universitarios y sus manejos de colecciones. Ello es una permanente tensión institucional, sea esta económica, de infraestructura, de gestión, de especialización, de su concepción misma y de su función en

tanto corresponde al rol de la universidad en la sociedad. Entonces, el presente texto ensaya ser un yacimiento genealógico del museo universitario en el Perú, desde una revisión de las tensiones y motivaciones fundacionales de algunos casos de museos en relación con la titularidad de sus universidades, y el tránsito hasta las instituciones museables contemporáneas. Por lo tanto, en el proceso institucional dentro de la fundación y desarrollo de la república y con la idea de nación también se van importando o prestando diseños, comportamientos e imágenes institucionales en la concepción de un museo tutelado por una institución de educación superior, esto es, dicho de otro modo, un museo universitario.

2.1.3. A nivel local

Godoy Soto, R. (2021). Manifiesta que. El presente trabajo de investigación titulado Desarrollo de habilidades sociales mediante el área de Educación artística en alumnos del segundo grado de educación secundaria de la institución educativa Ricardo Bentín Grande, Manantay, Ucayali, 2018, tuvo como objetivo determinar si se desarrollará habilidades sociales mediante el área de Educación artística. Se ha trabajado con el soporte teórico, esencialmente, de la teoría sobre la inteligencia espacial visual y la teoría constructivista. Se utilizó el diseño preexperimental y se tuvo como muestra censal a 97 alumnos de la institución educativa donde se desarrolló la investigación. Al grupo en estudio se le aplicó guías de observación de habilidades sociales. La principal conclusión a la que se arribó fue que hubo un desarrollo significativo de las habilidades sociales a partir de la aplicación de estrategias didácticas propias del área de

Educación artística, en alumnos del segundo grado de educación secundaria de la institución educativa Ricardo Bentín Grande, Manantay, Ucayali, 2018.

Cueva Ushiñahua, C. (2023). Manifiesta que. Esta investigación tuvo como objetivo determinar la relación existente entre las variables Comprensión lectora e interpretación de narrativa literaria en alumnos de la carrera profesional de Educación Secundaria: Lengua y Literatura de la Universidad Nacional de Ucayali; el tipo de estudio fue básico, el diseño no experimental, correlacional y transeccional, siendo la población muestral de 42 estudiantes de la especialidad participante del estudio, los instrumentos empleados fueron dos pruebas objetivas -una para cada variable-, las que se validaron mediante juicio de expertos; los resultados obtenidos son Rho de Spearman= 0,635 y una Sig.= 0,00<0,05, por lo que se concluye que en la sede de la investigación existe una relación positiva, aunque no significativa entre las variables estudiadas.

2.2. Planteamiento teórico del Problema

2.2.1. Teorías de la variable 1: Arte contemporáneo

Ferrer Ventosa, R. (2018). Manifiesta que. La relación entre el pensamiento hermético-neoplatónico y el Renacimiento italiano fue estrechísima. En Florencia se formó un círculo intelectual auspiciado por los Médici y dirigida por Ficino.

El redescubrimiento en contexto de la Europa occidenta del Corpus hermeticum, texto básico del hermetismo, provocó una famosa pausa en la traducción de las obras completas de Platón.

Cosimo de Médici le pidió a Ficino que pospusiera la traducción de Platón para pasar a ocuparse del texto hermético, lo que da idea de cuán valioso debía de parecerle.

Entre los estudiosos del hermetismo ha existido tradicionalmente un debate muy vivo para esclarecer el influjo del Egipto de la Antigüedad en la escuela. Dicha huella destaca tanto que uno puede hallar en textos herméticos frases como las halladas en los Extractos de Estobeo.

El chauvinismo egipcio queda reflejado en una contestación que ofrece la diosa Isis: “El muy sagrado país de nuestros ancestros está en el centro de la tierra (…) [los egipcios] son por añadidura excepcionalmente más inteligentes que todos y prudentes” (Extractos de Estobeo XXIV,, en Renau Nebot

Al recuperar textos herméticos en el Renacimiento, la cultura egipcia adquirió de nuevo una gran fuerza de atracción en muchos de los intelectuales y artistas del periodo.

En el artículo se va a investigar uno de sus aspectos que más fascinó entonces, la construcción de un lenguaje similar al jeroglífico, una cuestión que tuvo una gran importancia en el material visual creado en la época. Además, según se verá en el último apartado, la huella de esa indagación en el lenguaje logoicónico renacentista, tuvo derivadas en los siglos posteriores como los cómics o algunas de las corrientes vanguardistas.

El análisis propuesto se mantendrá dentro de los cauces estéticos, de cómo la filosofía hermética durante el XVI y XVII influyó en los libros de grabados con tema hermético o alquímico, para luego mostrar cómo adaptaron algunas de esas ideas generaciones de artistas de vanguardia. Con ello, en el texto se constatará cómo creadores de diversas épocas, aunque todos ellos con sensibilidad para lo metafísico, han utilizado imágenes inspiradas en las jeroglíficas para transmitir ideas vinculadas a lo sagrado.

Durante siglos la imagen de los jeroglíficos fascinó. ¿Qué significaría aquel código visual? En el Renacimiento, se sobrepasó el hechizo para dar con una obsesión, todavía más intensa en los herméticos, quienes como ya se ha dicho en la introducción sentían que sus raíces se hallaban en la cultura egipcia faraónica.

Ello acarreó un gran esfuerzo por intentar desentrañar los conocimientos sagrados que, intuían, se ocultaban en la escritura jeroglífica, una escritura hecha de imágenes.

En el presente apartado se reflexionará sobre ello. Un episodio del clásico teatral isabelino de Ben Jonson El alquimista ejemplifica la manera de entender dicha escritura; el alquimista estafador que protagoniza la obra

se escuda en los jeroglíficos para justificar sus artimañas: “¿Acaso los egipcios no resguardaron su sabiduría en signos místicos?”

De hecho, la lengua por imágenes es un motivo recurrente de la obra y de las triquiñuelas del alquimista: le explica a uno de sus clientes, un joven que quiere aprender el arte de ser duelista, que le enseñará cómo hacerlo gracias a diversos sistemas, entre los que se incluye un “un método cifrado en dibujos”

El sentido de la escritura egipcia se perdió durante siglos. Pese a ya estar en desuso centurias atrás, la última inscripción de la que se tiene constancia fehaciente se produjo hacia el 400 d.C.; entre ese momento y cuando Champollion dio con la clave para su lectura 1822 pasaron cerca de mil quinientos años; durante ese periodo, apenas se conocía el significado de aquellas extrañas figuras, a excepción de algunas palabras recogidas por Herodoto, por Diodoro Sículo, por Plutarco o por Horapollo

La emblemática, con su doble lenguaje logo-icónico se inspiró en el sentido de los jeroglíficos, tal y como eran concebidos en la época: con una gran dosis de ingenuidad, expectativas tan altas que explicaban poco menos que el sentido último de la vida, de ahí su significado etimológico de lengua sagrada, obviando el origen contable de la escritura, utilizada generalmente en sus orígenes por necesidades comerciales o medio de propaganda del poderoso.

Como en el caso del hermetismo, los mitos se confundieron con las leyendas y estas con los hechos fehacientes, en un batiburrillo que puede no ser científico pero que resulta apasionante.

En el libro de emblemas de Alciato encontramos varios ejemplos de cómo influyeron los jeroglíficos en las imágenes del Renacimiento, en lo que puede llamarse jeroglífico humanista. Tomaremos uno de sus emblemas, el CXVIII en representación de muchos otros:

En él, Alciato unió los atributos de Mercurio caduceo, alas en el sombrero y en los piescon las cornucopias de la cabra Amaltea.

El sentido es que las personas con sabiduría, mente poderosa y facultada para la hermenéutica, personas dotadas de elocuencia, alcanzarán los cuernos de la abundancia de la Fortuna, es decir, se verán favorecidos por ella, como enfatiza en la glosa en latín

La elocuencia era uno de los atributos asociados tradicionalmente a Hermes. La búsqueda de un conocimiento sagrado expresado visualmente derivó en una gran investigación respecto a la imagen, así como un tipo de imagen que se inspiraba en lo que los intelectuales y artistas creían que había en los ideogramas egipcios.

La imagen jeroglífica muchas veces tenía carácter de ludibrium, enigma renacentista, en ocasiones de carácter intelectual. Ya el filósofo Pico della Mirandola había apuntado a la utilización del enigma como medio predilecto de velar revelaciones en ciertas doctrinas religiosas y corrientes esotérico-filosóficas

La imagen, aún más la jeroglífica, contiene ideas que se difunden gracias a ella. Constituye en expresión de Gómez de Liaño un “depósito material de contenidos intelectuales”

Los siglos XV, XVI y principios del XVII se caracterizaron por su gusto por el enigma y por la inclinación a buscar significados ocultos en las cosas, normalmente en razonamientos llenos de complejidad.

Ese placer intelectual convergió en un lenguaje que liga palabras e imágenes. Otro ejemplo mayúsculo de la confluencia entre palabras e imágenes y el gusto renacentista por el acertijo enigmático de gran sofisticación intelectual

Por poner un ejemplo, uno de los jeroglíficos que incluye dicho libro ilustra uno de los aforismos latinos más famosos, Amor vincit omnia, el amor lo vence todo, declaración tremendamente lógica si se tiene en cuenta el tema de la novela, centrada en el amor que siente el protagonista por Polia.

Dicho personaje descifra el jeroglífico dibujado al traducir el vaso con la llama a la izquierda como el amor, el globo con el sol y la luna equivale a todo, y traduce el mimbre como vencer

Incluso aristotélicos renacentistas como Ripa remontaban su estudio de las imágenes alegóricas al antiguo Egipto, además de a Pitágoras y a Platón

La imagen hermética tomó así valores de arquetipo platónico, con un aura que puede comunicar su poder y que está connotada de misterio

El sabio tenía que leer en la naturaleza los signos y los símbolos. Este tipo de pensadores platónico-herméticos creía que las artes funcionan como recordatorios de los arquetipos, jeroglíficos del mundo inteligible, con las cuales regenerar la dimensión material, dentro del esquema de

ordenación cósmica en tres niveles jerárquicos: lo inteligible divino, lo celestial pneumático y lo sensible sublunar.

La función de esas imágenes herméticas sería trasladar las ideas a la dimensión material para su encarnación, que las imágenes obtenidas al vislumbrar lo ideal sirvieran de inspiración para meditar.

La función de las obras de arte, aún más de aquellas con contenido espiritual, consiste en recordar al alma aquello divino no perceptible por los sentidos.

Sin espejo del pneuma, nada puede captarse de manera simultánea por lo corporal, lo intelectivo y lo anímico.

Dimensión 1: Artista contemporáneo

Valera, S. et al. (2021). Manifiesta que. Se denomina arte digital1 a todas aquellas obras de arte que emplean exclusivamente herramientas digitales, código binario, desde su producción a su presentación

Se trata de un arte en continuo desarrollo que habita en el espacio virtual, por lo que se considera inmaterial, pero que a su vez depende del software y hardware al que esté adscrito

La tipología, dada la variedad de dispositivos disponibles, comprende una gran cantidad de obras de formas muy diversas: instalaciones interactivas como del artista

Las obras de arte digital presentan una serie de características propias que resultan problemáticas para su mercantilización, y que han generado algunas reticencias entre los coleccionistas de arte

contemporáneo no así en las instituciones, que adquieren cada vez con mayor facilidad este tipo de obras

Las dificultades referidas, que se analizan a continuación, se inician en el proceso de creación, en el que el autor se enfrenta a algunos problemas para ser reconocido como tal en el sistema del arte; además, la abundancia de obras y la replicabilidad teóricamente infinita de los nuevos medios dificultan la trazabilidad de las piezas, y por tanto su autentificación y propiedad.

Con respecto al reconocimiento social del artista digital, en la actualidad el acceso universal a los medios digitales de producción ha hecho realidad la famosa frase de Joseph Beuys: «Toda persona puede ser un artista».

En este contexto, en el que la concepción del artista es difusa y los límites de la obra de arte se han expandido los modos de legitimación han cambiado.

El artista es un productor, y su identidad, simultáneamente, un producto por lo que debe legitimarse en dos ámbitos que se encuentran relacionados; por un lado, la comercialización de su obra artística, que será admitida o no por los circuitos tradicionales (galerías, ferias, instituciones…) y sus nuevas versiones online; por otro, en cuanto a su propia persona en el sentido junguiano de la palabra, siendo la presencia en redes sociales cada día más relevante

Una vez superado el acceso al sistema, la obra de arte digital se enfrenta a las dificultades propias de cualquier tipo de obra de arte,

consideradas habitualmente como activos de riesgo para el inversor dado que su valor depende en gran medida de componentes subjetivos.

El mercado de obras de arte valora principalmente la exclusividad: por lo que la abundancia de obras de arte digital, cuyos medios de producción son más accesibles que en otro tipo de obras, puede suponer una desventaja. Y no solo eso, sino que las obras digitales son técnicamente reproducibles, lo que significa que es posible copiarlas ilimitadamente sin que existan diferencias entre el archivo «original» y sus copias; se trata de una manifestación artística «posaurática

Esto convierte a la obra de arte digital en el más puro ejemplo de obra alográfica pues en ella no existe un archivo original o inicial: todas sus versiones son ítems absolutamente idénticos de la misma obra

Ante esta situación, el coleccionista de obras de arte, quien desea adquirir una pieza que cuente con el reconocimiento del sistema y cuyo valor económico no solo se mantenga, sino que se eleve con el tiempo, llega a preguntarse: ¿por qué comprar una imagen que puedo descargar directamente con un clic de forma gratuita?¿qué garantiza que sea el verdadero autor el que ha producido la pieza?, ¿dónde guardo y cómo voy a exhibir una obra que no puedo extraer de la multiplicidad de la red? todas ellas cuestiones relacionadas con la reproducibilidad.

Es necesario comprender que la obra de arte digital no es un bien equivalente a una obra física, un objeto preciado sobre el que ostentar posesión, sino que, por su naturaleza múltiple se ha transformado en un activo económico inmaterial sobre el que reclamar derechos de propiedad intelectual.

Este tipo de derechos están estrechamente relacionados con la difusión y la distribución en red, típicas de la obra digital, por lo que la reproducibilidad pasa a ser una característica deseable cuanta mayor expansión tenga la obra, más se eleva su valor y mejores beneficios puede aportar al propietario de sus derechos es ahí donde debe residir el interés del coleccionista en la obra digital.

La cuestión es cómo propiciar un modelo de consumo que no pretenda poner límites a la naturaleza múltiple del objeto digital a la vez que aseguramos la legitimación y la autoría de las obras. Así mismo, es de destacar el problema de la procedencia de la obra de arte digital, ya que el valor económico de la obra de arte se mide también por los datos asociados a sus ventas; por ello es crucial su trazabilidad, la capacidad de registrar y consultar todos los movimientos de la obra de arte hasta su origen para comprobar la autenticidad de la pieza.

En el caso de los archivos digitales resulta más fácil cometer un fraude y generar copias sin registrar

Como hemos visto en apartados anteriores, la tecnología NFT es capaz de resolver algunos de los problemas de la producción, difusión y propiedad del arte digital, por lo que resulta natural plantearse si los certificados criptográficos podrían aportar soluciones a los problemas que afectan a la preservación de este tipo de obras.

Las obras de arte digital ofrecen algunas ventajas una vez adquiridas, por ejemplo en cuanto a los gastos de transporte y almacenaje, que son menos elevados pero son inherentemente frágiles y requieren de una inversión mucho más elevada en cuanto a la preservación de las

mismas. Concretamente, las piezas se ven fuertemente afectadas por la obsolescencia tanto de los equipos en los que se visualizan las obras –el hardware como del código que sostiene a dichos equipos y al entorno virtual en el que habitan las obras su software

En el caso del hardware, se emplean actualmente estrategias como la migración o la emulación; para el software será fundamental generar una documentación inicial con el mayor rigor posible, como parte de una estrategia de buenas prácticas defendida por artistas tan relevantes.

Tras documentar el código que genera la obra, queda preocuparse por el espacio virtual en el que habita y a través del cual se accede a la misma.

Al adquirir una obra certificada con NFT es la plataforma intermediaria la que proporciona el acceso a la misma, es decir, el coleccionista no tiene control sobre su pieza, ni sobre los datos registrados, por lo que no podrá implementar algunas de las estrategias de preservación habituales.

En cuanto a la vida de las obras en la red, una de las preocupaciones de la preservación son los protocolos de red con los que se localizan y se obtiene acceso a los archivos.

En el mundo digital se emplea principalmente el URL localizador de recursos uniforme que, en el caso de una obra de arte digital, remite al coleccionista a una dirección online donde se almacena el contenido.

La obra entonces depende de que nadie modifique el contenido del dominio, pues el localizador no está ligado a la misma, sino solo al espacio que la contiene.

Para resolver este problema, los certificados NFT suelen remitir a un archivo de la obra almacenado mediante el sistema IPFS o sistema de archivos interplanetario, un protocolo en el que son los usuarios de la red los que guardan y comparten el contenido a través de nodos en una red colectiva

Si una obra se almacena con un protocolo de red IPFS el sistema es capaz de buscar el contenido de la obra, y el acceso a la misma para el coleccionista estará más protegido.

Además, este tipo de almacenamiento en red es más compatible con la multiplicidad natural de la obra de arte digital, que será más estable cuanta mayor cantidad de nodos almacenen una copia de la misma los certificados NFT favorecen la implantación de este tipo de sistema, más seguro para las obras digitales

Dimensión 2: Paisajes contemporáneo

Quesada-García, S. (2019). Manifiesta que. El paisaje, en la cultura occidental, ha sido una creación de la pintura. Su reciente puesta en valor proviene de la ecología, de la geografía y de la antropología, pero, sobre todo, de la fenomenología.

No obstante, casi todas las interpretaciones del paisaje se han enmarcado en un contexto filosófico en el que el llamado ‘paradigma lingüístico’ ha tenido un predominio incontestable.

Según este paradigma, la realidad se estructura lingüísticamente y solo se conoce por medio del lenguaje natural o corriente, que es una creación social e histórica.

El geógrafo francés Augustin Berque sostiene que el paisaje es un concepto que no existía en la cultura occidental sino hasta la aparición en el siglo XVII de un término capaz de describir lingüísticamente el significado de dicho concepto.

Este fuerte predominio del lenguaje referido al concepto de paisaje ha dificultado la verdadera comprensión de su naturaleza, porque ha valorado en exceso su componente visual, ha ignorado cuál es la experiencia fenomenológica que se puede extraer del mismo y cuál es el papel que puede desempeñar como modelo o referencia para los arquitectos.

A ello hay que unir que, a comienzos del siglo veinte, la máquina se convirtió en la expresión de una nueva cultura; era el mito salvador a lo que todo se debía someter, incluso la creación artística.

La superioridad técnica de la máquina acabó desplazando a la naturaleza, considerándola como algo externo y extraño al hombre y convirtiéndola en un elemento que debía ser conservado y mantenido.

Se reservaron numerosos espacios naturales para convertirlos en parques o zonas con una protección de raíz esencialmente ambientalista, que buscaba la preservación de esas áreas con un componente natural muy marcado y una escasa presencia humana.

Protección que, a la vez, ignoraba la inevitable antropización realizada por el hombre a lo largo de los siglos.

Esta sobrevaloración de lo natural ha desembocado en una especie de ‘frenesí eco-paisajístico’, que ha incitado movimientos masivos de

población para el disfrute y contemplación de determinados panoramas que, en algunos casos, se denominan ‘paisajes’.

Se va al encuentro de la naturaleza y se es espectador de una obra producida por el propio hombre.

Transcurrido un siglo, aquella ilusión por la máquina ha sido sustituida por la fascinación que ejercen sus propias ruinas convertidas en paisaje, como demuestran los numerosos restos post industriales ahora integrados y conservados en parques naturales o ciudades de América y Europa.

EL CONCEPTO DE PAISAJE EN LA DISCIPLINA ARQUITECTÓNICA

Analizando con una nueva mirada la obra de algunos arquitectos de las vanguardias del siglo XX, particularmente atentos al tema de la relación hombre-naturaleza, se redescubre la raíz moderna del paisaje como material de proyecto.

Durante sus años de aprendizaje, los arquitectos de las vanguardias perciben el paisaje todavía desde un punto de vista pictórico. Un claro ejemplo son los dibujos de Le Corbusier durante su viaje por la Toscana, cuando era estudiante, en los que la arquitectura del Duomo de Florencia se disuelve en las brumas del ambiente.

Más tarde, en pleno ejercicio profesional, estos pioneros modernos demuestran su sensibilidad hacia el paisaje cuando introducen sus obras arquitectónicas como objetos o figuras en un paisaje que actúa como fondo, considerando la relación entre objeto y sujeto todavía en sentido clásico.Sin embargo, se descubre su sensibilidad hacia el paisaje a través de varios acercamientos indirectos.

El primero de ellos, ligado a la reelaboración de conceptos de la arquitectura occidental, se identifica en las obras de Le Corbusier y Mies van der Rohe.

El arquitecto franco-suizo demuestra su atención al evocador poder del paisaje cuando coloca sus edificios con el paisaje como fondo y este es contemplado desde dentro, por medio de la promenade architecturale, como si fuera un cuadro de la propia casa.

El arquitecto alemán lo hace por medio del uso de una estética en la que lo natural y lo artificial se funden en un solo elemento, como ocurre en el ejemplo de la casa Farnsworth.

Otra aproximación moderna al paisaje deriva de la arquitectura oriental y, en particular, de la tradición doméstica japonesa, de la dimensión íntima de su espacio interior y la importancia del jardín.

Ejemplo de esta sensibilidad son las obras americanas de Rudolph Schindler y Richard Neutra.

Una tercera modalidad de acercamiento al paisaje por la arquitectura moderna viene de la mano de la fascinación por la tradición de la arquitectura mediterránea con sus patios y jardines interiores, sensibilidad que estaría representada por la obra del mexicano .

A esas aproximaciones indirectas al paisaje, enunciadas por el crítico habría que añadir el acercamiento propuesto

Este arquitecto, en su intervención en los caminos y accesos de la Acrópolis, diluye por completo, por vez primera, el límite entre objeto y sujeto.

El arquitecto griego diseña un nuevo paisaje compuesto por piedras que en sí son ya arquitectura. Reconstruye un paisaje mítico perdido que recompone, como por encanto, fragmento por fragmento, en una obra en la que paisaje y arquitectura se convierten en un todo indisoluble.

Todos estos arquitectos modernos, con su nueva forma de mirar y proyectar, plantaron una semilla que acabaría fructificando iniciada la década de los setenta del pasado

siglo, cuando se utiliza conscientemente el paisaje como material de proyecto.

Esto sucede cuando los arquitectos Gabetti e Isola construyen el 'Residencial Oeste' en Ivrea, un edificio colocado en las ondulaciones del terreno en torno a una colina verde, cuyo aspecto y percepción cambia con las estaciones del año.

Los italianos proponen en este proyecto un retorno a la naturaleza que como ellos mismos dicen "...es imposible, pero existe y todavía una vez más, lo experimentamos"

La motivación principal de este proyecto es el deseo de crear un nuevo paisaje con una nueva arquitectura.

La propuesta de Gabetti e Isola consiste en una arquitectura que no se impone al territorio, que no se deposita, sino que parece germinar de él.

Crean un nuevo paisaje con una nueva presencia, con una arquitectura que es llevada a una fusión entre figura-fondo, diluyendo así los límites entre objeto y sujeto.

Una disolución característica fundamental de la visión contemporánea.

La profunda significación que toma en este proyecto el concepto de paisaje hace que en la nueva obra arquitectónica creada en el valle de Aosta se despliegue toda la comprensión y verdad de la idea contemporánea de paisaje con mayor plenitud que en la enunciación lingüística o abstracta de cualquier regla o teoría .

El nuevo paisaje construido es un ejemplo, un elemento vivo en continua evolución y cambio y, por tanto, se convierte en un sujeto dinámico y moderno susceptible de proyectarse al futuro.

La mutación es la única característica inmutable del paisaje", dice.

El paisaje siempre está en incesante y constante transformación. El paisaje cambia siempre porque, como la cultura de un pueblo, está también en constante evolución, y como ocurre con la historia de una cultura, de la misma forma puede tener connotaciones positivas o negativas.

En el paisaje se encuentran multitud de buenos y malos ejemplos: los bosques de Sherwood, Yosemite o el Dorado, por nombrar algunos.

El paisaje, a diferencia de la naturaleza pre moderna, es un modelo inacabado e imperfecto, carece de su estatismo y finitud.

Por tanto, es un depósito de mitos, fruto de la memoria personal y colectiva, cambiante y mutable, con una sorprendente resistencia a lo largo del tiempo y con capacidad de dar forma a instituciones con las que todavía hoy en día se convive

El geógrafo) dice que ante el paisaje como significado, como imagen, como escala, como escenario y como lugar las personas pueden sentir emociones profundas y poderosas que solo se asimilan lentamente a lo largo del tiempo.

El paisaje se presenta pues como una referencia universal cuya verdad se manifiesta por medio de la experiencia a través de determinadas acciones capaces de producir emoción.

Para la sociedad actual y, por tanto, para la arquitectura contemporánea, el paisaje representa una imperfecta armonía de valores estéticos, económicos, afectivos, emocionales y culturales, que provoca un deseo incoativo y racional de aprehenderlo y experimentarlo por parte de los sujetos que lo perciben.

El actual concepto de paisaje puede configurarse a través de la imagen y de la experiencia, pero, además, puede ser reconstruido físicamente a través el proyecto arquitectónico.

Lo que es significativo en el paisaje es que no es solo una práctica formal o técnica, sino que es capaz de construir experiencias alternativas de ser y de relacionarse.

Esto es así porque es capaz de significar a un objeto por medio de su imagen, otorgándole sentido mediante un conjunto de signos y, a la vez, es capaz de ser representación de ese mismo objeto, tal y como mantiene

Estas características llevan a concluir que el paisaje no es un objeto inerte, inmutable, perfecto y acabado sino un sujeto dinámico en evolución constante que, más que ser contado, debe ser experimentado, tal y como sucede con la vivencia de la arquitectura.

De aquí la afinidad que la disciplina arquitectónica encuentra actualmente con el paisaje y que ha llevado al desarrollo de nuevas disciplinas como la arquitectura del paisaje, en las que este se convierte en uno de los principales materiales del proyecto con el objetivo de diseñar la

conformación física de las relaciones de las personas con su contexto ambiental.

Una disciplina que ha surgido por el sentimiento de urgencia que prescribe la ecología y por la atención al medio ambiente que demanda la sociedad actual.

Ese interés, combinado con el surgimiento de sitios post industriales obsoletos que exigen técnicas paisajísticas innovadoras, ha provocado el desarrollo de un campo profesional que está definiendo competencias propias e inesperados campos de investigación.

Sin embargo, a pesar de esta nueva especialización surgida en los últimos años, la arquitectura continúa buscando cómo producir obras que enmarquen y provoquen la experiencia que induce el paisaje.

De aquí que se indague en los valores y características emocionales del propio paisaje como un modelo a seguir. Para entender cómo el paisaje puede ser un referente de la arquitectura contemporánea es necesario establecer qué se entiende por acción imitativa del proyecto arquitectónico y cómo esta aparece en el mismo.

Dimensión 3: Pinturas contemporáneos

Giglietti, N. y Ciafardo, M. (2020). Manifiesta que. Desde su aparición, la naturaleza muerta fue considerada un género menor, un arte relacionado con los espacios domésticos, inhabilitado para invocar la acción de la pintura de historia.

De ahí que en su eliminación de la figura humana, y con ello de la distinción de los sujetos protagonistas de las grandes narraciones, haya

sido valorada como la representación de las cosas triviales, de poco valor o importancia. Por este motivo, entre la cantidad de variaciones nominales que adquirió, puede encontrarse definida como phopografía en contraste con la estimada megalografía, la pintura de los acontecimientos notables.

A principios del siglo XVII, la naturaleza muerta designaba a las composiciones pictóricas de flores, frutas, vajillas, libros, instrumentos musicales y cualquier otro tipo de objeto inanimado.

Según la expresión stilllife proveniente del holandés stillleven se utilizaba, en la jerga de los pintores, para diferenciar la pintura realizada a partir de modelos vivos, denominados leven, de aquella que tomaba modelos que permanecían inmóviles.

Al respecto, stilllife puede traducirse de manera literal como vida detenida. Sin embargo, la suspensión del tiempo, o los que parecen a simple vista objetos inertes, evocaba, sobre todo en las imágenes de banquetes o de flores, la caducidad y la imposibilidad de asirlo en su constante transcurrir.

De modo que la preocupación que presenta la mayoría de las naturalezas muertas es transversal a lo que luego se denominó, con un desarrollo específico, vanitas.

La forma más evidente que tomó esta reflexión sobre el tiempo incluía una selección particular de objetos, calaveras, espejos, relojes, pipas, frutas podridas, libros y velas «como un memento mori ecos de la vanidad de nuestra vida efímera»

Como se mencionó anteriormente, el valor de cada género, en la escala propuesta por la Academia, estaba dado por el resultado de su dignidad temática lo que permitía, a su vez, diferenciar a unos artistas de otros.

Así lo describía «Conforme los pintores se empeñan en materias más difíciles y más nobles, se alejan de lo que es más bajo y común, adquiriendo nobleza por medio de un ilustre trabajo»

Establecida la advertencia del autor la naturaleza muerta no solo concentraba la pintura de las cosas bajas, sino que quien la empleaba, por defecto, se encontraba en la misma bajeza.

Por asociación, las artistas que practicaron este género, relacionado tradicionalmente con el espacio femenino, fueron consideradas como artistas con menor talento. Sin embargo, tal como lo señala esta apreciación no estaba directamente relacionada con las habilidades de los pintores de objetos inanimados, de hecho éstas no fueron realmente puestas en duda, sino por los obstáculos que tuvieron las mujeres artistas, hasta principios del siglo XX, en el aprendizaje de la figura humana, situada en el lugar más elevado.

A pesar de la concepción poco seria y peyorativa que adquirió este género a lo largo de varias décadas, puede pensarse, y así lo sugiere, que es el que proporcionó una amplitud a la hora de la experimentación, en especial en el marco del arte moderno, y es el que alcanza, en la actualidad, una mayor representación, aunque muchos de los artistas no se inscriban explícitamente en él.

De manera que, más allá de haberse establecido en el esplendor de la burguesía, la naturaleza muerta evidencia una destacada capacidad de adaptación frente a los cambios culturales.

Son estos motivos los que conducen, en este texto, a la inversión de la jerarquía, justamente por encontrar una acaudalada producción contemporánea que puede analizarse desde algunas de las premisas del género y que se destaca por la incalculable expansión atribuida a la variedad de formas y materialidades que presenta.

En la propuesta de Isidora Correa, desnudar los objetos, quitarles su interior y su carnadura parecen ser las principales operaciones.

Cuatro mesas cuyas bases irradian luz se disponen en la sala. Sobre ellas se ubica lo poco que ha que quedado de las piezas que la artista pacientemente seleccionó de los bazares del centro de Santiago de Chile.

Luego de un riguroso proceso de clasificación basado en sus funciones, generalmente utilizadas para contener y para servir bebidas, y en los materiales más recurrentes para su fabricación, en particular plástico, metal, porcelana y cerámica, los objetos atraviesan por un violento pero a la vez minucioso tratamiento.

Son calados como figuras de papel, fileteados hasta quedar reducidos a una pura línea aparentemente continua que dibuja sus contornos en el espacio.

La naturaleza muerta es evocada por estas especies de lonjas que perfilan las estructuras de lo que alguna vez fueron vasijas, jarrones, tazas y cuencos, no solo porque el motivo central de este género es posible de

ser identificado a pesar de la alteración, sino también por la estricta frontalidad y la distancia espacial que aún persiste entre los recipientes.

Sin embargo, la considerable cantidad de elementos desplaza este presunto punto de partida para incorporar otra dimensión más ligada al consumo, a la circulación y a la reproducción serial contemporáneas que recuerda más bien los modos en los que se colocan los productos en las góndolas de los comercios, reforzados por la vidriera hacia la que se muestran. Pero, aquí, los objetos cuya distribución simula estar expuestos para la venta se hallan superpuestos unos dentro de otros, como una acumulación de sobre encuadres dados por sus espacios vacíos que permiten visibilizar, en sus faltas, los bordes dinámicos de los que están detrás. Una trampa a la mirada y una interrupción o una discontinuidad del género, como de los usos y de las formas de las cosas.

El proceso de selección de objetos cotidianos vuelve a aparecer en Cosas rotas

En este caso, enfocado en su interés por los patrones decorativos de la porcelana china e inglesa que condujeron a la artista al relevamiento y a la investigación de estos motivos en las opulentas colecciones de los museos británicos, como el British Museum o el Victoria and Albert.

En uno de los tres actos que componen la obra se presentan pequeñas y variadas tazas de té, bowls y algunas teteras que, en su mayoría, forman parte de su acopio personal, resultado de sus búsquedas en los mercados de pulgas

La familiaridad de las vajillas y su reconocimiento inmediato dados por la estandarización y la repetición de los modelos a las que son

sometidas, sorpresivamente se detiene, como si esta maquinaria incesante colapsara. Y es que, por sectores, estos objetos sufren una notoria conversión de estado.

Su solidez adquiere la forma de un líquido espeso, derramado de modos desparejos sobre la superficie.

Sus estampados decorativos se ensanchan y se prolongan, fruto de un accidente, de un brusco cambio de temperatura. Una paradoja o una subversión a las propiedades de los materiales casi inasequible.

Colocados unos tras otros, derretidos y, a la vez, congelados, antes de desvanecerse por completo, estos utensilios domésticos alcanzan la apariencia de testigos singulares, rescatados justo a tiempo

Entre todas las pérdidas a los que se los expone, la de sus formas y la de sus usos, quizás las más significativas recaigan en el abandono de su calidad de copia y de definición, como si la adulteración los volviera originales e indeterminados.

Indudablemente, la sofisticación en el empleo del yeso y la reproducción exacta de los diseños por medio de serigrafías y de transferencias habilitan estos desplazamientos que trastocan su condición y dilatan a un género cuyas premisas básicas permanecen solo en el privilegio concedido a los objetos y la reflexión típica de las vanitas sobre la imposibilidad de suspender el tiempo.

BELLOS PEDAZOS DE PAÍSES

En el largo transcurso de conformación del paisaje como género autónomo, desde el siglo XV al XVII hasta su apogeo en el siglo XIX, se cruzan, al menos, dos tradiciones: la italiana y la holandesa.

Durante el proceso de recortarse como fondo a convertirse en protagonista de la escena, la versión del sur de Europa lo configuró alrededor de las ideas de bondad y belleza que se elaboraba, con versiones libres, de las palabras y de las imágenes literarias que describían los autores clásicos, como Plinio, Vitruvio o Cicerón, mientras que la del norte lo articuló bajo unos límites porosos, aliado con la cartografía, la óptica y la astronomía y en una relación más descriptiva y no tan narrativa.

Sin dejarse conducir por un esquema demasiado reducido, y marcando sus vinculaciones, estos dos modos de ver son los que fundan el paisaje moderno y complejizan su noción que, como bien argumenta en general, ha sido condicionada por la pintura italiana, con su fuerte impulso retórico, narrativo y jerarquizado.

A diferencia de la naturaleza muerta, la historia del paisaje en Occidente implica varios orígenes y una polisemia de conceptos y de disciplinas que desdibujan su delimitación.

El término, profundamente moderno, derivó en las lenguas latinas, de una gran familia de palabras entre la que se encontraba el vocablo países. La expresión «bellos pedazos de países», utilizada por Vicente para referirse a un paisaje concreto situado a orillas del río Manzanares, resume de un ingenioso modo la génesis del paisaje en español.

Como señala la composición de la frase del pintor y tratadista de arte remite tanto a la selección concreta de un lugar como a su valoración estética, lo que conduce a formular muy tempranamente la idea de paisaje que luego se incorporará en el léxico corriente.

Sin embargo, la ambigüedad del concepto permanece, pues sirve tanto para designar un entorno real como una representación de ese entorno

Esta problemática ampliamente debatida no puede emanciparse de la constitución del género, vinculado a un nuevo modo de ver. La conocida explicación sobre la institucionalización del paisaje que presenta da cuenta de este proceso simultáneo entre el predominio de una normativa teórica, un conjunto de convenciones para representar y una nueva actitud hacia lo natural.

En otras palabras, fue el surgimiento del género el que permitió percibir la naturaleza como paisaje y, a su vez, para que sea posible la emergencia del género de manera autónoma; es decir, para que deje de ser pensado como fondo u ornamento de la pintura histórica, fue necesaria la transformación en el modo en el que se percibía el entorno.

Como apunta la escasa distinción entre la percepción y la representación del paisaje radica en la tendencia a olvidar que el asunto, los objetos naturales, no son simplemente la materia prima a ser representada en la pintura, sino que ya desde mucho antes son una forma simbólica.

De manera que el paisaje, tomado por medio de la pintura, el grabado, la fotografía es una segunda representación en tanto el objeto a representar es percibido de antemano como un espacio cruzado por las reglas otorgadas por el género y en el que están codificados significados y valores culturales.

Hablar de paisaje, entonces, no solo requiere que se describan los cambios por los que ha pasado el concepto de naturaleza, sino también el punto de vista a partir del cual una imagen se configura como tal sostiene que el paisaje, en su doble acepción, es la producción de un tipo particular de observador, sustraído del mundo del trabajo: «Un campo en actividad productiva casi nunca es paisaje.

La idea misma del paisaje implica separación y observación»

En esta relación que propone el autor entre los modos de representar el espacio y la historia común de una tierra y una sociedad no puede dejar de mencionarse la problemática del paisaje en la Argentina, ligada a los debates sobre la construcción de una identidad nacional, a fines del siglo XIX.

La pampa, nuestra área rural por excelencia, constituyó el foco de atención de la generación del ochenta que ambicionaba importar una identidad sobre el aparente desierto que presentaba el país. Estigmatizada o valorizada, salvaje o civilizada, fue considerada un escenario de problemas y el espacio de los otros.

El triunfo militar de la Campaña del Desierto, la apropiación definitiva del territorio y la definición de los límites de la nación provocaron que este conflictivo pedazo de territorio adquiriera una connotación bucólica y una autonomía en una coyuntura donde los estigmas de lo bárbaro se desplazaban a la ciudad

El propósito de este breve recorrido es evidenciar la amplitud de un género que no se reduce a la representación de un lugar concreto ni a una determinada estructura, orden y recorte. Más allá del formato de hecho

apaisado se encuentra en el mismo grupo de palabras que países y paisaje y los tamaños de plano asociados al paisaje, así como las estrategias más frecuentes la línea de horizonte, los gradientes de textura y tamaño el paisaje condensa los problemas de la percepción y de la representación del propio lugar y del mundo.

Es, quizás, por esta vastedad de espacios, tiempos, ideas, sensibilidades y conflictos que lo configuran que no se ha debilitado, sino que se actualiza constantemente en la producción contemporánea a través de otras estrategias visuales que, consecuentemente con su carácter, expanden las formas de imaginarlo.

2.2.2. Teorías de la variable 2: Creatividad

Cancino, G. y Picos, A. (2018). Manifiesta que. El ser humano ha recurrido a la creatividad desde siempre y a través de ella transformó su entorno, se adaptó y avanzó socialmente. Las acciones creativas han dejado huellas en la historia de la humanidad y han sido aportaciones (que desde las más cotidianos hasta las más complejas) nos han permitido superar nuestras limitaciones naturales, mejorar la calidad de vida y hacer realidad lo que nuestros antepasados soñaron o ni siquiera imaginaron.

En el panorama mundial actual se observan tensiones entre países, problemáticas sociales, crisis en la economía, un mundo condicionado por la información y una sociedad que exige cambios. De este modo, los ciudadanos del futuro se enfrentarán a un mundo más incierto y con nuevos desafíos.

En estos entornos, la creatividad se presenta como una herramienta para que los sujetos sean capaces de resolver esta serie de fenómenos complejos que forman parte de su contexto social y del día a día.

Se está viviendo el tiempo de la creatividad y es un concepto que se debe asumir desde una posición actual, libre de mitos y donde principalmente se apunte a ella como un valor social. La creatividad debe entenderse como una competencia de todo ser humano y su desarrollo está subordinado a su importancia en el ambiente que envuelve al sujeto.

Para la creatividad estaba asociada al sujeto individual y a los procesos cognitivos para procesar y organizar la información.

Al pasar el tiempo, esta definición cayó en desuso y tomaron más fuerza otras concepciones.

Otro aspecto que durante bastante tiempo fue un punto de debate entre los psicólogos fue la investigación de la relación entre creatividad e inteligencia. Se esperaba corroborar la premisa que a mayor inteligencia habría mayor creatividad.

No obstante, los estudios concluyeron que a pesar de que en las personas creativas el núcleo de la inteligencia tiende a ser alto; el aumento del coeficiente intelectual no implica ser más creativo.

Se señala que el desarrollo de alguna actividad creativa requiere una base (un mínimo de C.I) que a menudo es muy bajo. Ahora bien, más allá de ese mínimo; la creatividad tiene muy poca correlación con la inteligencia

Por su parte, se refieren a la creatividad como la habilidad que tienen los sujetos para formular y solucionar problemas.

Desde este ángulo se destacan los aspectos inesperados (objetos, ambientes, personas, etc.) como agentes que potencian los procesos creativos y la solución creativa a problemas es la técnica por excelencia vinculada a la creatividad.

Esta tiene su origen en el pensamiento lateral el cual consiste en buscar una solución no convencional a un problema, ampliando el abanico de posibilidades a respuestas que la lógica generalmente ignoraría.

En la actualidad, la creatividad se entiende como un fenómeno influenciado por las interacciones y la socialización, lo cual condicionará el desarrollo creativo de los sujetos, sus actuaciones y sus producciones

El concepto creatividad como hemos revisado es un constructo amplio y complejo de abordar.

Los investigadores que se inician en el campo de la creatividad se ven enfrentados a serias dificultades al momento de delimitar el término creatividad.

Existen tantas definiciones como autores y cada uno la asume de una manera diferente; algunos coinciden, pero no es extraño hallar versiones discordantes. no hay consenso a la hora de deinir qué es la creatividad, por el contrario, es un concepto polisémico y multifacético

Es ingenuo hablar de creatividad y no reconocer la existencia de distintos caminos para llegar a entender su importancia. No hay una definición única, principalmente porque es un concepto adaptable, dinámico y no cerrado al cambio

Sin embargo, para despejar la dificultad al momento de establecer su constructo es importante observar más allá de todas sus definiciones y

situarse en su evolución histórica hace referencia a dos perspectivas en oposición, pero aquí las identificaremos como posiciones; una clásica y otra actual.

La posición clásica de la creatividad está asociada a una visión cargada de mitos y es el origen de muchas de las falsedades que se han enseñado sobre creatividad.

Esta se entendía como un don, que era poseído por unos pocos sujetos excepcionales y talentosos. Según Romero la posibilidad de ser creativo se enlaza por tanto a la igura del genio creador (el intelectual, el artista o el que sabe), cuya actuación privilegiada estaba sujeta al ámbito artístico y con algo de suerte al terreno de las humanidades. La creatividad se presenta como algo misterioso, infrecuente y relacionado a individuos con características especiales.

Esta posición defiende que las acciones creativas no son una aspiración para todas las personas, sino cosa de unos pocos sujetos dotados. En resumen, la creatividad es innata, condicionada por la capacidad personal y producto de un ejercicio no aprendido.

Por el contrario, la posición actual de la creatividad exige un cambio y representa una oposición a la perspectiva clásica o tradicional; desmitificando los clichés asociados a la creatividad y a la figura del genio. la creatividad se basa en procesos cognitivos ordinarios y comunes a todas las personas, los cuales se perfeccionan a través de la experiencia y el esfuerzo.

Por lo tanto, todos los sujetos tienen un potencial creativo que se desarrollará en entornos favorables.

El primer agente a estudiar es el sujeto creativo. Este se puede entender desde dos enfoques: el persono lógico y el sociocultural

El primero de ellos, se vincula a la persona individual, destacando un conjunto de características psicológicas que forman parte de la singularidad de cada sujeto.

Se desarrolla diez rasgos de personalidad que con frecuencia están presentes en los individuos creativos.

Se resalta en las personas creativas la presencia de una personalidad madura.

Esto les permite pasar de un extremo a otro cuando el contexto lo requiere. Los rasgos señalados son:

1. Energía física versus Reposo,

2. Viveza versus Ingenuidad,

3. Responsabilidad versus Irresponsabilidad,

4. Fantasía versus Realidad,

5. Extraversión versus Introversión,

6. Humildad versus Orgullo,

7. Masculino versus Femenino,

8. Rebeldía versus Tradicional,

9. Apego versus Desapego y

10. Placer versus Dolor. Como se puede observar las características señaladas anteriormente se integran en tensión y son de carácter paradójico.

En el otro extremo, el enfoque sociocultural expone que la creatividad no solo se puede abordar desde la individualidad y rasgos

personales del sujeto, sino que también desde la interacción con su contexto.

Un inventor y cualquier creación están influenciadas por rasgos externos, por lo tanto, no se puede perder de vista el entorno social

En este sentido, señala como una característica del cerebro su plasticidad; es decir, la capacidad de modificación de su estructura y la sensibilidad a las influencias, presiones o huellas que se reiteran en el tiempo y son lo suficientemente fuertes como para marcar una determinada manera de pensar. Por este motivo, se debe destacar la importancia del fomento de la creación y la creatividad desde la edad escolar; significando esto un desafío para la labor pedagógica.

A modo de síntesis de este primer punto, la imagen del sujeto y la manera de asumirla estará inluida por el tipo de enfoque desde el cual se aborde su imagen (persono lógico o sociocultural), decisión muy ligada a la definición que se vincule a creatividad y al tipo de posición por el que se opte.

Un segundo pilar de la creatividad es el ambiente. Eje muy relevante en la posición actual sobre la creatividad. El ser humano tiene un gran potencial creativo, el cual se basa en procesos cognitivos comunes a todas las personas. Supuesto esto, el entorno donde el individuo está inserto condicionará que esas habilidades se desarrollen, potencien o inhiban

Las interacciones de una persona con su contexto social (familia, escuela, sociedad), determinará la importancia que se otorgue a la creatividad en el desempeño de cualquier función: artística, laboral, académica, personal, etc.

Según un ambiente amistoso para el desarrollo de la creatividad está relacionado con el valor que se otorga a ella en las interacciones y las experiencias de los sujetos con su contexto.

Un entorno creativo riguroso, estructurado, plagado de normas y esquemas se aleja de los principios de la creatividad; por lo tanto, impactará negativamente en los sujetos, sus acciones e incluso elaboraciones.

Un ambiente positivo es abierto, flexible a las posibilidades, transversal e integrador y donde se promueven capacidades superiores a la del aprendizaje memorístico.

En este contexto, la escuela es señalada como la institución social por excelencia para el fomento y el desarrollo intencional de la creatividad.

Según Elisondo, la construcción de contextos educacionales que propicien la creatividad es un desafío para los docentes.

Lo inesperado, la incorporación de objetos extraños al desarrollo de una tarea, las sorpresas que despierten la curiosidad, así como las interacciones con profesionales de distintas áreas y la creación de espacios innovadores son algunas de las acciones destacadas y que los maestros pueden incorporar fácilmente a sus prácticas e incentivar una enseñanza y aprendizaje creativo.

En una tercera instancia y continuando con los ejes fundamentales de la creatividad, se debe hacer un alto en el proceso creativo.

Este es el enlace entre el inicio del acto creativo, producido en el interior del sujeto (y sus inluencias externas) y la culminación de la acción creativa en la elaboración de un producto.

Según el proceso es desarrollado por la persona, que asumirá la labor de ejecutar una serie de acciones que conducirán a la presentación de una obra creativa.

Este proceso es importante, porque marca la senda recorrida por la creatividad desde el terreno de las ideas hasta concretarse en un aspecto tangible

Las distintas fases del proceso creativo relejan la fluidez y evolución de la energía creativa. No obstante,) señala que además de las etapas anteriores, hay una fase previa

Las fases aludidas previamente se explican de la siguiente manera; el calentamiento corresponde a la creación de un estado mental favorable hacia la creatividad e imaginación (mediante la conexión con el pensamiento lateral).

En esta etapa se sugiere un ejercicio simple de resolución no convencional a problemas. La preparación se reiere a la fase de establecimiento de los márgenes del problema a resolver. Consiste en reunir toda la información necesaria sobre el problema (definición, alcances, hipótesis); además de establecer los objetivos creativos.

La fase de incubación no siempre estará presente, ya que está condicionada por la inspiración del sujeto.

Es un proceso de bloqueo del acto creativo, el cual se resuelve con una pausa para descansar y dejar que el subconsciente solucione la dificultad que impide avanzar.

El momento en que se encuentra la solución que se buscaba (el “ajá” o “Eureka”) corresponde a la etapa de iluminación.

Posteriormente en la verificación, se desarrolla un proceso de evaluación a las soluciones encontradas.

Esto exige la realización de un análisis crítico para establecer si la idea es valiosa. Finalmente, la última etapa es la elaboración o realización material de la idea. Siendo el momento exacto en que el proceso creativo da paso al producto y donde también se considera la etapa de comunicación del resultado final al público.

El último pilar de la creatividad es el producto creativo. Este es la culminación de todo proceso.

Además, corresponde al eje más tangible y concreto de todos los que componen la creatividad, aunque no necesariamente el producto es un elemento físico, puede ser una idea, actividad o conocimiento. En cualquier caso, su existencia es autónomo a la persona que lo crea

Un producto creativo se puede producir en cualquier ámbito o actividad humana. Según es el resultado final de toda aspiración creativa y en sí mismo encierra un gran valor.

Aun así, no todos los productos son creativos y los estudios en este ámbito se centran en una serie de características que debe cumplir un producto para considerarse creativo.

Se destaca que para evaluar un producto creativo deben estar presentes tres criterios:

a) Novedad, entendida como la materialización de un elemento nuevo o la modificación de algo existente, a lo cual se le implantó un estilo personal;

b) Originalidad, el producto se considera desde su particularidad (se evalúa desde la novedad, improductividad, unicidad y sorpresa); y

c) Utilidad o valor social, corresponde a la evaluación realizada por el contexto.

Esta se considera desde el grado de deseabilidad del producto y las necesidades que cubre. En resumen, los cuatro componentes de la creatividad (sujeto, ambiente, proceso y productos), a pesar de la separación artificial realizada anteriormente, están íntimamente relacionados.

Es decir, todo acto creativo se inicia en la persona (considerando su carácter interno, pero también la interacción con su contexto).

El ambiente es un factor importantísimo a la hora de que el potencial de los sujetos se desarrolle y culmine con la materialización de un producto. Por lo tanto es el proceso creativo el enlace entre estos dos ejes (persona y producto), pero también es el conjunto de acciones que se despliegan para puntualizar como la creatividad se traslada desde lo imaginario hasta lo real.

Dimensión 1: Desafio y compromiso

Rigo, D. y Donolo, D. (2019). Manifiesta que. En los pasillos tanto dentro como fuera de la escuela siempre es común que se entablen conversaciones en torno al papel de la familia y del colegio en la educación de los niños, como sistemas que de manera conjunta tienen el rol de educar y socializar a niños y jóvenes. Recientemente, varias investigaciones en diversas áreas de conocimiento, se han dedicado a estudiar y comprender mejor la relación que se establece entre estos, aunque como remarca

todavía las investigaciones desde el campo de la educación es relativamente nueva en comparación con otros tópicos y temáticas.

La imagen es compleja con respecto a cómo los padres pueden facilitar, fortalecer o dificultar los resultados académicos deseados. Partiendo del supuesto de que las relaciones de la familia con la escuela es una temática bastante amplia, compleja y, sobre todo, multidimensional, aspectos que como postulan se explican las dificultades encontradas en la investigación. No obstante, destacan que hay un incipiente reconocimiento cada vez más presente en el campo de la educación y de la psicología respecto al estudio del impacto que tiene el comportamiento de los padres sobre los procesos de aprendizaje y desarrollo de

En los pasillos tanto dentro como fuera de la escuela siempre es común que se entablen conversaciones en torno al papel de la familia y del colegio en la educación de los niños, como sistemas que de manera conjunta tienen el rol de educar y socializar a niños y jóvenes. Recientemente, varias investigaciones en diversas áreas de conocimiento, se han dedicado a estudiar y comprender mejor la relación que se establece entre estos, aunque como remarca todavía las investigaciones desde el campo de la educación es relativamente nueva en comparación con otros tópicos y temáticas.

La imagen es compleja con respecto a cómo los padres pueden facilitar, fortalecer o dificultar los resultados académicos deseados. Partiendo del supuesto de que las relaciones de la familia con la escuela es una temática bastante amplia, compleja y, sobre todo, multidimensional,

aspectos que como postulan explican las dificultades encontradas en la investigación.

No obstante, destacan que hay un incipiente reconocimiento cada vez más presente en el campo de la educación y de la psicología respecto al estudio del impacto que tiene el comportamiento de los padres sobre los procesos de aprendizaje y desarrollo de los estudiantes; sin embargo a la actualidad poco se sabe sobre la asociación entre el soporte familiar con el compromiso del estudiante reportado por el docente y el rendimiento escolar, temática que estudiaremos a fin de ofrecer resultados que orienten futuros estudios y prácticas educativas.

Varias son las cuestiones que se instalan en torno a la relación educación, docentes, familia e implicación: que la familia está ausente, que los docentes deben educar, que la tarea debe ser conjunta, que los padres demandan, pero cuando se los convoca no asisten, que los docentes no ofrecen orientaciones a la familia, entre otras tantas.

Con esta presentación intentamos dar en parte respuesta a estas inquietudes de modo tal de pensar en acciones tendientes a crear puentes que sean propicios hacia la implicación de la familia en la educación de sus hijos.

En el modelo contextual se establecen una multiplicidad de factores que definen al compromiso de los estudiantes, entre ellos se remarca el papel de la familia, la relación con sus hijos y los docentes.

En trabajos anteriores hemos concluido que el compromiso docente se contagia al estudiante y viceversa será que el compromiso de los familiares del niño repercute de alguna manera en cómo los docentes

perciben que el estudiante se implican cognitiva, afectiva y conductualmente en el proceso de aprendizaje y enseñanza que tiene lugar dentro de la escuela, y a la vez sobre el rendimiento escolar.

El compromiso del estudiante se ha estudiado bastante en las últimas décadas, los estudios indican que la implicación como inversión psicológica o grado en que los estudiantes se encuentran conectados e involucrados con el propio proceso de aprendizaje no finaliza después de cada clase, de la toma de apuntes o de rendir el examen, sino que va más allá de esas instancias aisladas, suponiendo una interrelación entre factores personales y rasgos contextuales que moldean el involucramiento del estudiante. Respecto al compromiso docente,

Fuentealba indican que no solo incluye la pasión por enseñar, al tiempo que lo definen como un constructo polisémico, que envuelve referencias acerca del buen trabajo docente, la dedicación puesta en esa tarea y el sentido de pertenencia o ethos profesional.

En referencia al compromiso de los padres, consideran una definición amplia incluyendo una gran variedad de comportamientos y prácticas tanto dentro como fuera del hogar, apoyando el uso de una definición multidimensional y en contra de una comprensión unidimensional de la participación de los padres.

Este enfoque ha sido contemplado en varios estudios empíricos, donde la conceptualización toma diversas formas tales como, asistir a reuniones de padres y maestros, ayudar a un niño con la tarea, presenciar las actividades organizadas por la escuela, como ferias de ciencias y saber cómo el niño se comporta en clase

Asimismo, la participación de los padres también puede adoptar diferentes roles, al respecto distinguen entre las acciones orientadas a vigilar o a monitorear, definidas en un continuo caracterizado por el control versus la autonomía; es decir, controlar que el niño termine la tarea o supervisar la tarea cuando el niño solicita ayuda.

Tienen que la idea más común es que los padres están involucrados cuando participan activamente en las actividades de la escuela, o ayudan a los niños en las tareas que deben llevar a cabo en el hogar.

Por su parte, comprenden que el compromiso parental, por un lado abarca el compromiso basado en el hogar, que refiere a conductas que directa o indirectamente apoyan las experiencias escolares de los niños desde la casa, tales como asistencia para llevar a cabo los deberes o tareas escolares.

Por otra parte, involucra la implicación en la escuela, que alude a prácticas tales como comunicarse con maestros, asistir a los actos o talleres escolares y participar en reuniones de padres y maestros. Varias décadas de estudios han demostrado que la implicación de la familia en la escolarización de los hijos está asociada a logros académicos y motivacionales positivos

El modo en que los padres se involucran está relacionado con el tiempo dedicado a soportar y apoyar a nivel académico a los hijos.

La literatura sugiere que son varios los motivos que llevan a la familia a optar por implicarse en las tareas escolares; porque lo creen necesario, en tanto marca una diferencia y perciben que es deseado y esperado. No obstante, varias investigaciones refieren a los motivos por los

cuales a veces el compromiso familiar suele ser menor a pesar del deseo de estar más presentes en la educación de los hijos; en especial se destaca la falta de tiempo, la dificultad de llegar a horario a reuniones en el colegio por falta de transporte o poco flexibilidad en las salidas laborales

Pero no todo depende sólo de las acciones de la familia, el involucramiento representa una colaboración entre la escuela y el hogar. Padres y madres en el centro educativo; y las relaciones con los hijos.

Tanto la apertura de la escuela y los docentes hacia la familia es importante, así como la comunicación de expectativas de los padres hacia los hijos sobre los estudios y el futuro es significativo.

Es decir, los padres tienden a implicarse en las tareas del colegio cuando reciben invitaciones de los maestros sugiriendo que su ayuda es deseada y esperada.

Además, una mayor implicación se percibe en los grupos familiares que desarrollan un sentido de autoeficacia que los impulsa a participar activamente en la educación de los hijos también mencionan que las actitudes y las creencias educacionales de los padres son claves para comprender cómo el niño se comporta en la escuela.

Específicamente, los estudiantes cuyos padres ofrecen apoyo y participan de las actividades escolares interiorizan el valor de ser responsables, de cumplir con las tareas y los deberes, de disfrutar del estudio y de esforzarse para tener éxito.

Estos comportamientos definen de manera interrelacionada al compromiso como meta constructo integrado por una dimensión afectivo -interés en hacer y aprender-, conductual -participar de las actividades- y

cognitiva -persistir en tareas desafiantes o autorregular el propio proceso de aprendizaje

En la misma línea, describen que el sostén de los padres juega un rol importante en el compromiso escolar de los estudiantes.

En cuyos estudios se encuentra evidencia de que los alumnos más comprometidos perciben que la familia tiene altas expectativas sobre ellos y ofrecen, a la vez, asistencia en tareas referidas a lo escolar.

Dimensión 2: Discusión y el debate

Biesta, G. y Säfström, C. (2018). Manifiesta que. No es la primera vez que la educación sufre ataques, acusada de no proveer aquel que debe proveer.

Estos ataques se originan en dos direcciones diferentes: populares e idealistas.

La popular se revela a través de la simplificación de preocupaciones educativas al reducirlas a cuestiones de gusto individual o a cuestiones de elección instrumental.

Se muestra a través de una representación de los procesos educativos como simples, unidimensionales y directos, que deben ser gestionados por los maestros a través del ordenamiento del conocimiento y el ordenamiento de los estudiantes, basados en la evidencia científica de aquello que funciona'.

El idealismo se muestra a través de expectativas autoritarias sobre aquello que la educación debiera lograr.

La educación se conecta aquí con proyectos tales como democracia, solidaridad, inclusión, tolerancia, justicia social y paz, aun en sociedades marcadas por profundos conflictos sociales o por guerras.

La educación nunca parece ser capaz de estar a la altura de tales expectativas y, por consiguiente, se ve constantemente obligada a maniobrar hacia una posición defensiva.

A partir de esto, algunos intentan contrarrestar a las populares con el idealismo, argumentando que la solución reside en 'corregir' la agenda para la educación.

Otros contrarrestan idealismo con popular, argumentando que con mejor evidencia científica y con mejores técnicas seremos eventualmente capaces de arreglar a la educación y hacerla funcionar.

Ambas líneas de defensa ven la debilidad de la educación como algo que debe superarse. Cuando lo hacen, ambas corren el riesgo de eliminar por completo a la dimensión educativa de la educación.

La meta de este manifiesto es hablar en nombre de la educación de un modo que no sea popular ni idealista. Su meta es hablar a causa de una preocupación respecto de qué torna a la educación educativa y está interesada en la pregunta acerca de cuánta educación es aún posible en nuestras instituciones educativas.

El interés por la educación

Sostenemos la idea de que hablar en nombre de la educación de manera educativa significa expresar un interés en la libertad y, más específicamente, un interés en la libertad del otro: la libertad del niño, la libertad del alumno, la libertad del estudiante.

Libertad no es permisividad. No constituye ni un ‘todo vale’ ni implica preferencia y elección individuales.

La libertad es relacional y, en consecuencia, inherentemente dificultosa. Por eso, la libertad educativa no entraña la ausencia de autoridad sino que involucra una autoridad que conlleve una orientación hacia libertad.

La conexión entre educación y libertad posee una larga historia. Mientras que la educación se concibió en sus inicios exclusivamente para aquellos que ya eran libres, desde la Ilustración en adelante la educación se ha auto concebido como un proceso liberador, un proceso que apunta a la realización de la libertad.

Tal libertad se proyecta frecuentemente a futuro, ya sea a través de un argumento psicológico centrado en el desarrollo de las facultades internas o del potencial, o bien a través de un argumento sociológico centrado en el cambio social, la liberación de la opresión y la superación de la inequidad.

De este modo, la educación no se ha vinculado sólo con el progreso, sino que, en efecto, se convirtió en sinónimo de este último. Sin embargo, al concebir la educación en términos de lo que aún no es –es decir, al concebir a la educación como un proceso que cumplirá sus promesas en algún momento futuro la cuestión de la libertad desaparece del aquí y el ahora y corre el riesgo de quedar siempre postergada. Esto ubica a lo educativo en un lugar imposible de alcanzar.

La educación en la tensión entre ‘lo que es’ y ‘lo que no es’

Más que pensar a la educación en términos temporales es decir, como relacionada con la tensión entre lo que es y lo que aún no es sugerimos que el lugar apropiado de la educación se halla en la tensión entre ‘lo que es’ y ‘lo que no es’.

Tal comprensión ‘atemporal’ de la educación puede clarificar lo que sucede cuando abandonamos la tensión entre ‘lo que es’ y ‘lo que no es’ y configuramos la educación o bien en términos de lo que es o bien en términos de lo que no es. Bajo la égida de ‘lo que es’, la educación se convierte en una forma de adaptación.

Esto puede ser tanto una adaptación hacia ‘lo que es’ de la sociedad, en cuyo caso la educación se transforma en socialización, o puede ser una adaptación de ‘lo que es’ de cada niño o estudiante, partiendo así de tales ‘hechos’ como el niño dotado, el niño con trastorno hiperactivo de déficit de atención, el estudiante con dificultades para aprender, y así sucesivamente.

En ambos casos, la educación pierde su interés en la libertad, pierde su interés en un ‘exceso’ que anuncia algo nuevo e inesperado. La solución, sin embargo, no reside en colocar a la educación bajo la égida de ‘lo que no es’.

Si vamos hacia allí, amarramos a la educación a sueños utópicos. Mantener a la educación alejada de la utopía pura no es una cuestión de pesimismo, sino una cuestión de no endilgar a la educación esperanzas inalcanzables que pospongan la libertad en lugar de tornarla posible en el aquí y el ahora.

Permanecer en la tensión entre ‘lo que es’ y ‘lo que no es’ es, por consiguiente, también una cuestión de ser responsable por el presente.

Amarrar a la educación a ‘lo que es’ implica entregar la responsabilidad de la educación a fuerzas que se hallan fuera de la educación, mientras que amarrar a la educación con ‘lo que no es’ es entregar a la educación a la nada de un futuro inalcanzable. Desde una perspectiva educativa, ambos extremos parecen irresponsables.

Teorizar a la educación de manera educativa

El desafío reside en desarrollar formas de teoría y teorizaciones que coloquen a la libertad en el centro de su interés y de su punto de referencia. Tales formas no operan en el dominio de lo cognitivo donde la teoría vincularía a la educación con ‘lo que es’ ni en el dominio de lo normativo donde la teoría vincularía a la educación con ‘lo que no es’. Sus recursos son más bien éticos, políticos y estéticos.

Abarcan una ética de la subjetividad, una política de la emancipación y una estética de la libertad.

Una ética de la subjetividad se centra en las maneras en las que el sujeto aparece como alguien a través de respuesta responsable a qué y quién es el otro.

Una política de la emancipación se centra en el momento en que el sujeto habla de una forma que no es repetición ni autoafirmación, sino que trae algo nuevo al mundo.

Una estética de la libertad resalta el modo en que el sentido común se transforma al asumir igualdad en una situación de inequidad.

Recursos teóricos y la cuestión de la teoría educativa

Ubicar a la educación en la tensión entre ‘lo que es’ y ‘lo que no es’ también posee implicancias respecto de los recursos teóricos que pueden ejercerse en la educación.

Nos preguntamos si las diferentes disciplinas académicas pueden de hecho capturar plenamente a la dimensión educativa de la educación y, por consiguiente, realizar un ‘trabajo’ educativo.

Cuando, por una parte, la sociología de la educación apunta a explicar cómo la educación reproduce las inequidades existentes tanto abiertamente como a través de la ideología opera en el dominio de ‘lo que es’. Al utilizar ese conocimiento de forma educativa, más que promover la libertad, se corre el riesgo de conducir al individuo hacia ‘lo que es’.

Cuando, por otra parte, la psicología evolutiva entiende ‘lo que no es’ en términos de ‘lo que aún no es’, corre el riesgo de someter a la actual libertad a una libertad-futura que puede no llegar jamás.

Ambas formas de teorizar, por lo tanto, conducen a la educación lejos de la tensión entre ‘lo que es’ y ‘lo que no es’.

Esto plantea interrogantes sobre la posibilidad de formas de teorizar que sean capaces de mantenerse dentro de la tensión. Esta es propiamente la cuestión de la teoría educativa, que se distingue de formas aplicadas e importadas de teorizar.

¿Un manifiesto por la educación?

En nuestros tiempos un manifiesto puede realizarse solo de una manera irónica.

Después de todo, sabemos demasiado bien que ningún manifiesto que haya sido jamás escrito ya sea en el dominio del arte o en el dominio de la política ha logrado cambiar al mundo.

Entonces, mientras un manifiesto habla con una gran ambición, a menudo una ambición que reside en el hecho de que el manifiesto hable por sí mismo, la ambición no debería dictar lo que debería suceder o lo que no debería suceder más.

Como una forma irónica o como una representación irónica– un manifiesto puede ser nada más que un intento de hablar y, a través de este, de crear una apertura, un momento de interrupción.

Eso es precisamente lo que este manifiesto intenta hacer y lo que intentamos hacer con el manifiesto. Intentamos hablar, no simplemente sobre la educación, pero también en nombre de la educación. Tal discurso no es enteramente fácil porque requiere un doble gesto.

El punto es que, si fuera perfectamente claro qué ‘es’ la educación y ‘acerca de’ qué es, entonces sería bastante fácil hablar en nombre de la educación, pues la mayor parte del trabajo habría sido ya realizado por la propia ‘educación’.

En cierto sentido, casi no habría necesidad de hablar en nombre de la educación.

El desafío, por lo tanto, no reside en hablar sobre, por, o en nombre de la educación, sino que implica, al mismo tiempo, decir algo sobre, por, y en nombre del referente del que intentamos hablar

Dimensión 3: Tiempo para idear

Mussel, I. et al. (2020). Manifiesta que. Esta dinámica fue abriendo, entonces, unos procesos de discusión acerca de las características que asumía o debía asumir esta modalidad virtual sui generis de la enseñanza, tanto en este momento como en el futuro.

Por un lado, se retomaban las posiciones previas. Los tecnofílicos, aupados en los impulsos de proveedores de soluciones tecnológicas a la carta, se entusiasmaron con un desplazamiento automático hacia esas variantes.

Los tecnofóbicos, parapetados en sus saberes y modos de hacer clásicos, guardaron silencio en el primer momento, estupefactos por el proceso súbito de traslado de la “escuela a la red”.

En un segundo momento, más avanzado el proceso, salieron a reivindicar la importancia de la relación fundante del vínculo entre docente y alumno, con pronósticos sombríos acerca del fin de la sociedad y la democracia.

En otros casos, aún quienes recelaban y miraban con desconfianza los procesos de incorporación tecnológica, sea porque los asociaban a intereses mercantiles, a propuestas de contenidos preformateados, al avance de la gubernamentalidad algorítmica o porque reivindicaban de modo absoluto el papel socializador de la escuela presencial, comenzaron a aceptar la existencia y el papel que podían cumplir en contextos determinados los medios digitales y las redes sociales, incluyendo opciones que no fueron pensadas para las escuelas pero que sirvieron en la coyuntura y a los que se les asignó algún sentido pedagógico.

La complejidad del proceso en curso y el intercambio de lecturas e interpretaciones sobre estas cuestiones fueron abriendo y cualificando, poco a poco, la agenda de discusión sobre estas acciones, ampliando sus significados, y planteando, también, la necesidad de desarrollar políticas públicas con sentido democrático e igualitario.

Esa complejidad dejó en claro las limitaciones de las perspectivas simplistas derivadas de lo que Morozov llamó la locura del solucionismo tecnológico,es decir, la convicción de que la sola introducción de equipamiento tecnológico, sea en la opción que sea (netbook, plataformas, apps o pizarra digital interactiva), produciría un salto cualitativo automático en los procesos de formación.

Esas alternativas, difundidas masivamente en los medios de comunicación subrayando la fuerza de la innovación tecnológica como signo del progreso social, han sido asumidas por políticos u otros actores con la convicción de que ello conducirá ineludiblemente al siempre mentado y nunca del todo descripto aggiornamiento educativo.

La idea de la escuela como pieza de museo de una sociedad superada o el docente como rémora anticuada de un modelo de transmisión tradicional subyacen a este tipo de propuesta. Bajo esos presupuestos, hasta hace poco tiempo se pregonaba una imaginaria “revolución educativa” que prescindía de las tradiciones pedagógicas, la diversidad de situaciones territoriales y sociales, las formas escolares y las memorias docentes.

Se intentaba prescindir de intermediarios o diseñar un nuevo papel para los docentes, que ahora debían motivar y predisponer al aprendizaje,

abandonando las responsabilidades fundamentales sobre la formación, la enseñanza o la transmisión.

Otro elemento muy significativo de la complejidad del proceso estaba dado por la escala del sistema educativo, que involucra miles de escuelas en acción, millones de docentes y aún más millones de estudiantes.

Esa escala actúa como otro límite para las ideas simplistas sobre el cambio educativo.

La introducción de una innovación social en este orden supone, como se ha señalado, su masificación, un impacto extendido, una apropiación social.

Esa escala conspira contra un modo de pensar y proponer, bastante extendido en ese simplismo, que la buena práctica aplicada en un determinado espacio educativo podría ser expandida, multiplicada o aplicada de manera mecánica al conjunto sin más.

Como es sabido en las ciencias sociales, ello es imposible por múltiples razones y no es el caso de repetirlas aquí. Solo resulta importante traerlo para poder graficar el uso abusivo del argumento tecnológico por parte de grupos de elite con ínfulas transformadoras, que asocian lo contemporáneo o lo actual con exclusividad a la última novedad tecnológica, independientemente de su utilidad, conveniencia, viabilidad y distribución democrática, y sin referir a su pertinencia cultural o contextualización.

Al producirse un traslado masivo y total de la escuela presencial a formas de operación remota (sea en la forma virtual o de las entregas de materiales concretos apoyados por comunicaciones vía celular) se hizo

presente un sistema denso y masificado, a la vez que desigual y fragmentado, que resultaba necesario asumir y trabajar de conjunto.

La consigna de freno de los procesos de desigualdad como objetivo de la política educativa en el tiempo de emergencia partía de un diagnóstico que apuntaba a lo medular de la problemática social y educativa argentina. Partir de esa premisa suponía la organización de otra agenda en torno a la cuestión educativa y tecnológica.

Fue en esa coyuntura que se anunció el Plan Federal de Conectividad Juana Manso, como modo de articular una serie de elementos que en el pasado se consideraron de manera aislada o separada en líneas y organismos.

La necesidad de dotar de conectividad, computadoras, contenidos y formación gratuitas, sumados al desarrollo de una plataforma que garantice la existencia de espacios de intercambio a nivel de provincias, escuelas, familias, estudiantes y docentes en los escenarios próximos muestra la ampliación de la consideración sobre estos temas.

Esos propósitos, como decíamos, parten de la idea de un sistema, de la construcción de una red de instituciones, de una organización que busca garantizar mayores niveles de igualdad, llegando a los diferentes territorios y poblaciones.

Cuestiones en tensión

El proceso acelerado de la virtualización de la educación y su devenir hace imperativo trabajar sobre la consideración de diferentes alternativas de futuro, a la vez que resulta clave analizar las reconsideraciones que

sobre algunos elementos tradicionales del quehacer educacional se fueron realizando en este tiempo.

En relación con el primer aspecto, resulta clave partir de la posibilidad de diversos escenarios para el tiempo próximo.

No existen seguridades en cuanto al rostro que asumirá la dinámica del llamado día después de la pandemia.

El enunciado de una “nueva normalidad” actúa como ansiolítico social, aunque no se sabe a ciencia cierta si esa realidad, con cierto equilibrio, con rutinas estabilizadas, con un retorno a la actividad previa, será posible no solo por las condiciones sociales que quedan como lastre de la emergencia sino por la posibilidad de nuevos rebrotes de este virus o de otros que pudieran expandirse.

En relación con lo segundo, en base a la experiencia difícil y compleja en la que estamos inmersos, los elementos que configuran la educación se van reconsiderando.

En primer término, habría que destacar el lugar de la escuela en el espacio social con su función ordenadora de la vida cotidiana. Junto con ello apareció con mayor claridad su papel en la socialización de los niños, niñas y adolescentes, tanto en sus relaciones con el mundo adulto como entre pares.

El encuentro, el diálogo, la forja de un ámbito de trabajo y convivencia aparecen como experiencias solo posibles con el funcionamiento regular presencial de las escuelas.

A ello se agregaba la importancia o el significado de la escuela como uno de los últimos reductos de lo público, potenciado por su presencia

reticular en el territorio nacional. Esto podría sintetizarse en la idea de la escuela como espacio de experiencias de lo común.

En segundo lugar, fue subrayado el lugar imprescindible de los educadores como orientadores, guías, acompañantes de los procesos de formación.

La domesticación del trabajo escolar llevó a otro compromiso por parte de los padres y madres.

Esa experiencia en el acompañamiento de los estudiantes produjo un efecto de revalorización del papel de los docentes en procesos básicos o elementales de su trabajo: la explicación, la organización de las tareas, la misma corrección de trabajos que permite aprender de la experiencia acumulada.

La demanda por una mayor presencia, en los circuitos de mayor conectividad, de los docentes mediante clases sincrónicas fue un signo de ese mismo proceso, sin desconocer sus contradicciones.

Esta recuperación del papel docente en los procesos de transmisión, aún cuando pudiera estar expresado en modalidades tradicionales de operación aún mediados por la tecnología, cuestionaba algunas de las propuestas tecnologicistas que postulaban la autoformación, el negacionismo espontáneo de los “nativos digitales” o la formación en plataformas automatizadas a la medida de las necesidades del estudiante.

La tercera cuestión, promovida por el nuevo contexto de la emergencia y esa recuperación del papel docente en los procesos de formación en la red, se relaciona con la inclusión de la discusión sobre las condiciones del trabajo docente en estos nuevos ámbitos de intervención.

El teletrabajo docente implicó la necesidad de fijar horarios o limitar los excesos de demandas de tipo administrativo a la vez que se plantearon demandas de preparación en el campo de las tecnologías por parte de los sindicatos docentes.

Las principales representaciones gremiales pasaron a considerar la temática organizando encuestas entre los docentes para identificar de modo directo situaciones sociales, laborales (cargas horarias, stress, entre otros aspectos), los usos realizados, las dificultades y las necesidades de formación emergentes.

Las prácticas extendidas en el sistema educativo, la inclusión en el ámbito de la paritaria y la reconsideración de estas problemáticas en la agenda pública llevó a un desplazamiento en el discurso público en relación con las tecnologías digitales.

El cuarto elemento refiere a la resignificación del papel del Estado en el contexto de la pandemia.

Su lugar como orientador, dador de sentido de unidad ante el marasmo, resultó potenciado en la coyuntura.

La producción de materiales y contenidos en diferentes formatos para el conjunto del sistema lo reafirmó en ese espacio de generación de lineamientos comunes y lugar de encuentro y acuerdos entre las provincias. Junto con ello apareció una responsabilidad mayor ante los procesos de desigualdad que la emergencia puso con mayor claridad en evidencia.

También en el diálogo con las organizaciones gremiales en el espacio paritario. Así, el Estado, en sus diferentes instancias, sale como un actor fortalecido o por lo menos más demandado que en la situación previa.

En el nuevo contexto parece existir consenso, entonces, en relación a una serie de cuestiones, que tendrán otro peso en la situación posterior a la pandemia. Un mayor protagonismo del Estado, no solamente en Argentina sino en todo el mundo.

La validez de la forma escolar para garantizar una formación para la convivencia, la apropiación de conocimientos y la habilitación de futuros distintos para los estudiantes.

El factor docente con sus representaciones, claves en el proceso para dar continuidad a las acciones educativas, aparecen dotados de una fortaleza mayor.

De manera simultánea, se identifican otros puntos emergentes: las intervenciones estatales se reorientan, la agenda paritaria se complejiza, la forma escolar no permanecerá de la misma forma en los escenarios variables que se aproximan ni el papel de los educadores será el mismo.

CAPÍTULO III

METODOLOGÍA

3.1. Método de investigación

Es un enfoque cuantitativo correlacional descriptivo según, manifiesta Hernández, Fernández y Baptista, 2014.

El tipo básica según Hernández, Fernández y Baptista 2010.

3.2. Diseño de Investigación

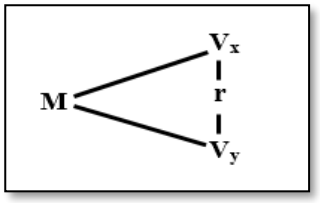
El diseño es no experimental, porque no se van a alterar las variables respectivo respectivamente, como manifiesta Hernández, Fernández y Baptista 2010.

Es Descriptivo correlacional, Hernández, Fernández, y Baptista, 2014.

El método fue hipotético deductivo, ya que se probaron las hipótesis generales y específicos respectivo y se obtuvo conclusiones claramente definidas por los investigadores en la zona de estudio. Hernández et al, 2006.

Descriptivo correlacional tiene como esquema el siguiente:

Figura 1. Esquema del estudio.



Donde:

M. = Muestra

V1. = Arte contemporáneo

V2. = La creatividad

r. = Relación

3.3. Población y muestra

3.3.1. Población

Tabla 2. Población

Estudiantes del 2do Grado de Educ. Secundaria IE. Ricardo Bentin Granda Distrito de Manantay-2022	Grado	Cantidad
2do Grado	A	25
2do Grado	B	25
2do Grado	C	30
2do Grado	D	30
2do Grado	E	30
Total		**140**

Muestra

Tabla 3. Muestra

Estudiantes del 2do Grado de Educ. Secundaria IE. Ricardo Bentin Granda Distrito de Manantay-2022	Grado	Cantidad
2do Grado	A	25
2do Grado	B	25
Total		**50**

3.4. Técnica e Instrumentos de Investigación

Técnicas de recolección de datos

La técnica que uso este estudio fue la OBSERVACIÓN, lo que permitió recoger los resultados de la variable de estudio que se va trabajar y obtener datos y resultados respectivos

Instrumentos de recolección de datos

- **Instrumento variable 1 : Arte contemporáneo**

Fue una encuesta con 15 ítems en total, 3 ítems por cada dimensión, estos ítems del instrumento estuvieron medido con puntuaciones de siempre (3), a veces (2) y nunca (1), y las variables 1 y 2 de estudio respectivo

- **Instrumento variable 2 : La creatividad**

Fue una encuesta con 15 ítems en total, 3 ítems por cada dimensión respectiva, estos ítems del instrumento estuvieron medido con puntuaciones de siempre (3), a veces (2) y nunca (1), y las variables 1 y 2

3.5. Procedimiento de Recolección de Datos

Los procedimientos de recolección de datos de esta investigación se dieron de la siguiente manera[1]:

Se aplicó los instrumentos de las variables de estudio para la recolección de datos de la Población y la muestra de los estudiantes del 2do. Grado de Educación Secundaria IE. Ricardo Bentin Granda se aplicó a ENCUESTA al grado de A y B.

Recojo de los instrumentos de investigación llenados por los investigadores Carrera Profesional de Educación Secundaria Especialidad Ciencias Sociales y Educación Intercultural de la Facultad de Educación y Ciencias Sociales

Procesamiento de los instrumentos aplicados y se extrajo los resultados y conclusiones de la investigación sobre las variables que se va medir respectivamente

3.6. Tratamiento de datos

La valides de los instrumentos validados por el juicio de experto fue a través de fichas de la especialidad de Ciencias Sociales y Educación Intercultural profesionales altamente calificados y la sede de estudio y la confiabilidad de los instrumentos aplicados fue por el estadístico alfa de Cronbach procesado en el SPSS.26 respectivo

Tabla 4. Valores del Rho Spearman.

Rho	Significado literal
-1	Correlación negativa grande y perfecta.
Entre -0.9 a -0.99	Correlación negativa muy alta.
Entre -0.7 a -0.89	Correlación negativa alta.
Entre -0.4 a -0.69	Correlación negativa moderada.
Entre -0.2 a -0.39	Correlación negativa baja.
Entre -0.01 a -0.19	Correlación negativa muy baja.
0	Correlación negativa nula.
Entre 0.01 a 0.19	Correlación positiva muy baja.
Entre 0.2 a 0.39	Correlación positiva baja.
Entre 0.4 a 0.69	Correlación positiva moderada.
Entre 0.7 a 0.89	Correlación positiva alta.
Entre 0.9 a 0.99	Correlación positiva muy alta.
1	Correlación positiva grande y perfecta.

Fuente: Elaboración de los Instrumentos utilizados.

CAPÍTULO IV

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

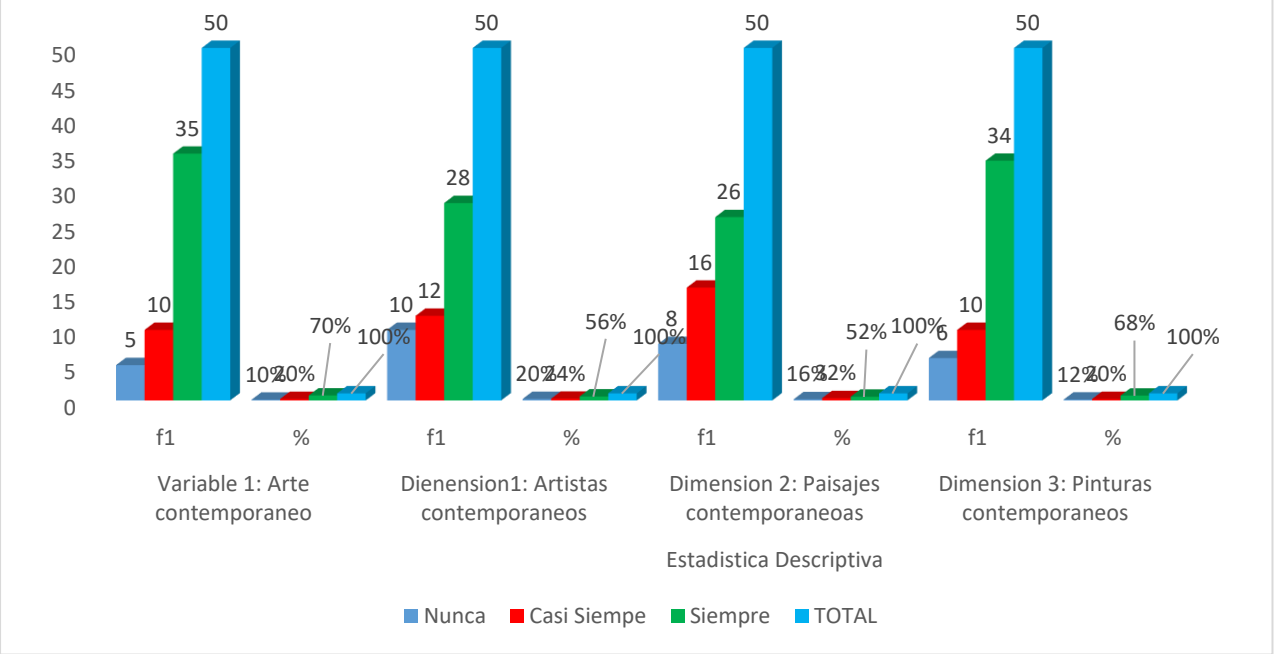
4.1. Resultados

Tabla 5. Resultados de la variable 1: Arte contemporáneo y sus dimensiones

Niveles	Estadistica Descriptiva							
	Variable 1: Arte contemporáneo		Dienension1: Artistas contemporáneo		Dimension 2: Paisajes contemporáneo		Dimension 3: Pinturas contemporáneo	
	f1	%	f1	%	f1	%	f1	%
Nunca	5	10%	10	20%	8	16%	6	12%
Casi Siempre	10	20%	12	24%	16	32%	10	20%
Siempre	35	70%	28	56%	26	52%	34	68%
TOTAL	50	100%	50	100%	50	100%	50	100%

Fuente: Elaboración Propia

Figura 2. Resultados de la variable 1: Arte contemporáneo y sus dimensiones



Fuente: Elaboración Propia

Descripción: De acuerdo a la tabla y la figura , muestran los resultados de la encuesta del instrumento *variable 1: Arte contemporáneo*, en donde que el 10.0% de los encuestados mostraron estar NUNCA estar de acuerdo , el 20.0% de los encuestados mostraron estar CASI SIEMPRE de acuerdo; el 70% de los encuestados mostraron esta SIEMPRE de acuerdo en cuanto a la *Dimensión 1:*

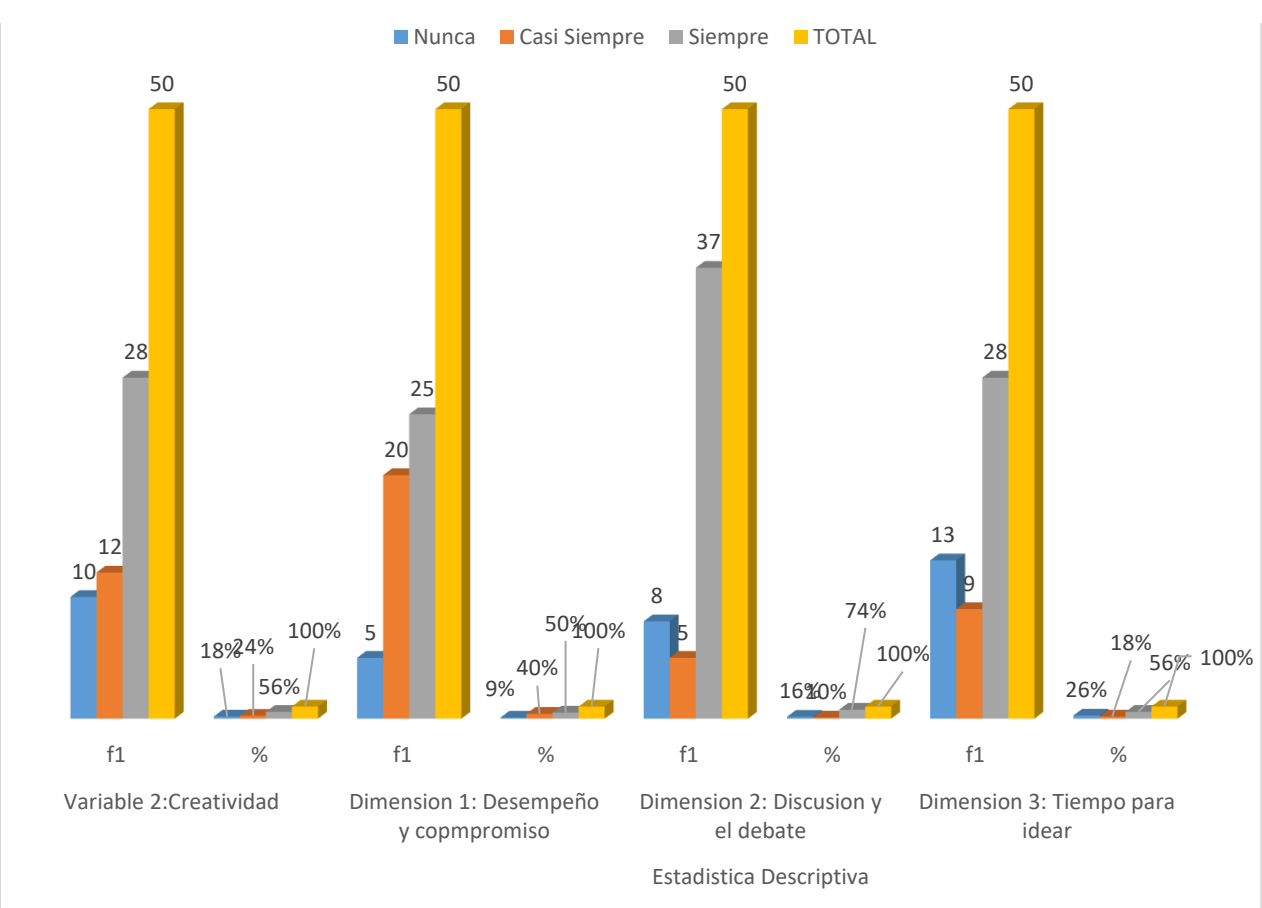
Artistas contemporáneo el 20.0% de los encuestados mostraron estar NUNCA de acuerdo , y un 24.0% de los encuestados mostraron estar CASI SIEMPRE de acuerdo , el 56% de los encuestados mostraron estar SIEMPRE de acuerdo en cuanto a la *Dimensión 2: Paisajes contemporáneo* , en donde que el 16.0% de los encuestados mostraron estar NUNCA de acuerdo , un 32.0% de los encuestados mostraron estar CASI SIEMPRE de acuerdo, el 52% de los encuestados mostraron estar SIEMPRE de acuerdo finalmente en cuanto a la *Dimensión 3: Pinturas contemporáneos* en donde que el 12.0% de los encuestados mostraron estar NUNCA de acuerdo, un 20.0% de los encuestados mostraron estar CASI SIEMPRE de acuerdo, el 68% de los encuestados mostraron estar SIEMPRE de acuerdo concluyendo que existe correlación significativa entre las Variables Variable de estudio

Tabla 6. Resultados de la Variable: Creatividad y sus dimensiones

Niveles	Estadistica Descriptiva							
	Variable 2: Creatividad		Dimension 1: Desempeño y compromiso		Dimension 2: Discusión y el debate		Dimension 3: Tiempo para idear	
	f1	%	f1	%	f1	%	f1	%
Nunca	10	18%	5	9%	8	16%	13	26%
Casi Siempre	12	24%	20	40%	5	10%	9	18%
Siempre	28	56%	25	50%	37	74%	28	56%
TOTAL	50	100%	50	100%	50	100%	50	100%

Fuente: Elaboración Propia

Figura 3. Resultados de la Variable: Creatividad y sus dimensiones



Fuente: Elaboración Propia

Descripción: De acuerdo a la tabla y la figura , muestran los resultados de la encuesta del instrumento *variable 2: Creatividad* , en donde que el 18.0% de los encuestados mostraron estar NUNCA estar de acuerdo , el 24.0% de los

encuestados mostraron estar CASI SIEMPRE de acuerdo; el 56% de los encuestados mostraron esta SIEMPRE de acuerdo en cuanto a la *Dimensión 1: Desempeño y compromiso* el 9.0% de los encuestados mostraron estar NUNCA de acuerdo , y un 40.0% de los encuestados mostraron estar CASI SIEMPRE de acuerdo , el 50% de los encuestados mostraron estar SIEMPRE de acuerdo en cuanto a la *Dimensión 2: Discusión y el debate* , en donde que el 16.0% de los encuestados mostraron estar NUNCA de acuerdo , un 10.0% de los encuestados mostraron estar CASI SIEMPRE de acuerdo, el 74% de los encuestados mostraron estar SIEMPRE de acuerdo finalmente en cuanto a la *Dimensión 3: Tiempo para idear* en donde que el 26.0% de los encuestados mostraron estar NUNCA de acuerdo, un 18.0% de los encuestados mostraron estar CASI SIEMPRE de acuerdo, el 56% de los encuestados mostraron estar SIEMPRE de acuerdo concluyendo que existe correlación significativa entre las Variables Variable de estudio

Prueba de normalidad

Tabla 7. Prueba de normalidad - Kolmogórov-Smirnov.

Prueba de normalidad	Kolmogórov-Smirnov		
	Estadístico	gl	Sig. (P-valor)
Dimensión 1 : Desafío y compromiso	,895	50	,000
Dimensión 2 : Discusión y el debate	,689	50	,000
Dimensión 3 : Tiempo para idear	,679	50	,000
Variable 1: Arte contemporáneo	,979	50	,000
Variable 2 : Creatividad	,955	50	,000

Fuente: De los Instrumento Aplicado

Descripción: La tabla 5, muestra la prueba de normalidad denominada Kolmogórov-Smirnov, debido a que el tamaño de la muestra de estudio fue de 63, y luego de realizar el procesamiento en el SPSS.26, el p-valor es mayor a 0.000

en todas variables y dimensiones respectivas. En consecuencia, los datos recolectados en la sede de estudio se distribuyen de manera asimétrica y nos recomienda emplear la prueba de correlación de Spearman para las pruebas de hipótesis general y específicos de las variables de estudio respectivo**.**

Resultados mediante la estadística inferencial

Tabla 8. Prueba de hipótesis general – Arte contemporáneo vs Creatividad

Prueba de correlación de Spearman		Variable 2 : Creatividad
Variable 1: Arte contemporáneo	**Rho**	,979
	Sig. (bilateral) o p-valor	,000
	Tamaño de la muestra	50

Fuente: De los Instrumento Aplicado

Descripción: Luego de haber procesado en el software SPSS.26 los datos recabados para contrastar la hipótesis general de este estudio, se tuvo una rho de correlación de Spearman positiva alta de 0.979 y un p-valor de 0.000 estableciéndonos el rechazo de la misma, es decir que, Existe relación directa y significativa entre el arte contemporáneo con la creatividad de los estudiantes del 2do Grado de Educación Secundaria de la IE. Ricardo Bentin Granda Distrito de Manantay-2022

Tabla 9. Prueba de hipótesis especifica 1: Diseño y compromiso vs Creatividad

Prueba de correlación de Spearman		Variable 2 : *Creatividad*
Dimensión 1: *Diseño y compromiso*	**Rho**	,895
	Sig. (bilateral) o p-valor	,000
	Tamaño de la muestra	50

Fuente: De los Instrumento Aplicado

Descripción: Luego de haber procesado en el software SPSS.26 los datos recabados para contrastar la *Hipótesis Especifica 1:* Desafío y compromiso se tuvo una rho de correlación de Spearman positiva alta de 0.895 el p-valor 0.000

estableciéndonos el rechazo de la misma, es decir que, Existe relación directa y significativa entre el arte contemporáneo con el *desafío y compromiso* de los estudiantes del 2do Grado de Educación Secundaria de la IE. Ricardo Bentin Granda Distrito de Manantay-2022

Tabla 10. Prueba de hipótesis especifica 2: Discusión y el debate vs Creatividad

Prueba de correlación de Spearman		Variable 2 : Creatividad
Dimensión 2 : Discusión y el debate	**Rho**	,689
	Sig. (bilateral) o p-valor	,000
	Tamaño de la muestra	50

Fuente: De los Instrumento Aplicado

Descripción: Luego de haber procesado en el software SPSS.26 los datos recabados para contrastar la *Especifica 1:* Discusión y el debate se tuvo una rho de correlación de Spearman positiva alta de 0.689 el p-valor 0.000 estableciéndonos el rechazo de la misma, es decir que, Existe relación directa y significativa entre el arte contemporáneo con discusión y el debate de los estudiantes del 2do Grado de Educación Secundaria de la IE. Ricardo Bentin Granda Distrito de Manantay-2022

Tabla 11. Prueba de hipótesis especifica 3: Tiempo para idear vs Creatividad

Prueba de correlación de Spearman		Variable 2: Creatividad
Dimensión 3 : Tiempo para idear	**Rho**	,679
	Sig. (bilateral) o p-valor	,000
	Tamaño de la muestra	50

Fuente: Elaboración de acuerdo del Instrumento Aplicado.

Descripción: Luego de haber procesado en el software SPSS.26 los datos recabados para contrastar la *Hipótesis Especifica 3 : Tiempo para idear* se tuvo una rho de correlación de Spearman positiva alta de 0.879 y un p-valor de 0.000 estableciéndonos el rechazo de la misma, es decir que, Existe relación directa y significativa entre el arte contemporáneo con tiempo para idear de los estudiantes

del 2do Grado de Educación Secundaria de la IE. Ricardo Bentin Granda Distrito de Manantay-2022

4.2. Discusión

De acuerdo a la tabla y la figura , muestran los resultados de la encuesta del instrumento *variable 1: Arte contemporáneo*, en donde que el 10.0% de los encuestados mostraron estar NUNCA estar de acuerdo , el 20.0% de los encuestados mostraron estar CASI SIEMPRE de acuerdo; el 70% de los encuestados mostraron esta SIEMPRE de acuerdo en cuanto a la *Dimensión 1: Artistas contemporáneo* el 20.0% de los encuestados mostraron estar NUNCA de acuerdo , y un 24.0% de los encuestados mostraron estar CASI SIEMPRE de acuerdo , el 56% de los encuestados mostraron estar SIEMPRE de acuerdo en cuanto a la *Dimensión 2: Paisajes contemporáneo* , en donde que el 16.0% de los encuestados mostraron estar NUNCA de acuerdo , un 32.0% de los encuestados mostraron estar CASI SIEMPRE de acuerdo, el 52% de los encuestados mostraron estar SIEMPRE de acuerdo finalmente en cuanto a la *Dimensión 3: Pinturas contemporáneos* en donde que el 12.0% de los encuestados mostraron estar NUNCA de acuerdo, un 20.0% de los encuestados mostraron estar CASI SIEMPRE de acuerdo, el 68% de los encuestados mostraron estar SIEMPRE de acuerdo concluyendo que existe correlación significativa entre las Variables Variable de estudio.

De acuerdo a la tabla y la figura , muestran los resultados de la encuesta del instrumento *variable 2: Creatividad* , en donde que el 18.0% de los encuestados mostraron estar NUNCA estar de acuerdo , el 24.0% de los encuestados mostraron estar CASI SIEMPRE de acuerdo; el 56%

de los encuestados mostraron esta SIEMPRE de acuerdo en cuanto a la *Dimensión 1: Desempeño y compromiso* el 9.0% de los encuestados mostraron estar NUNCA de acuerdo , y un 40.0% de los encuestados mostraron estar CASI SIEMPRE de acuerdo , el 50% de los encuestados mostraron estar SIEMPRE de acuerdo en cuanto a la *Dimensión 2: Discusión y el debate* , en donde que el 16.0% de los encuestados mostraron estar NUNCA de acuerdo , un 10.0% de los encuestados mostraron estar CASI SIEMPRE de acuerdo, el 74% de los encuestados mostraron estar SIEMPRE de acuerdo finalmente en cuanto a la *Dimensión 3: Tiempo para idear* en donde que el 26.0% de los encuestados mostraron estar NUNCA de acuerdo, un 18.0% de los encuestados mostraron estar CASI SIEMPRE de acuerdo, el 56% de los encuestados mostraron estar SIEMPRE de acuerdo concluyendo que existe correlación significativa entre las Variables Variable de estudio

CAPÍTULO V
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

5.1. Conclusiones

Se llegó a la siguiente conclusión sobre el trabajo de investigación:

- ✓ Luego de haber procesado en el software SPSS.26 los datos recabados para contrastar la hipótesis general de este estudio, se tuvo una rho de correlación de Spearman positiva alta de 0.979 y un p-valor de 0.000 estableciéndonos el rechazo de la misma, es decir que, Existe relación directa y significativa entre el arte contemporáneo con la creatividad de los estudiantes del 2do Grado de Educación Secundaria de la IE. Ricardo Bentin Granda Distrito de Manantay-2022**.**
- ✓ Luego de haber procesado en el software SPSS.26 los datos recabados para contrastar la *Hipótesis Especifica 1:* Desafío y compromiso se tuvo una rho de correlación de Spearman positiva alta de 0.895 el p-valor 0.000 estableciéndonos el rechazo de la misma, es decir que, Existe relación directa y significativa entre el arte contemporáneo con el *desafío y compromiso* de los estudiantes del 2do Grado de Educación Secundaria de la IE. Ricardo Bentin Granda Distrito de Manantay-2022**.**
- ✓ Luego de haber procesado en el software SPSS.26 los datos recabados para contrastar la *Especifica 2:* Discusión y el debate se tuvo una rho de correlación de Spearman positiva alta de 0.689 el p-valor 0.000 estableciéndonos el rechazo de la misma, es decir que, Existe relación directa y significativa entre el arte contemporáneo con discusión y el debate de los estudiantes del 2do Grado de Educación Secundaria de la IE. Ricardo Bentin Granda Distrito de Manantay-2022.

- ✓ Luego de haber procesado en el software SPSS.26 los datos recabados para contrastar la *Hipótesis Especifica 3 : Tiempo para idear* se tuvo una rho de correlación de Spearman positiva alta de 0.879 y un p-valor de 0.000 estableciéndonos el rechazo de la misma, es decir que, Existe relación directa y significativa entre el arte contemporáneo con tiempo para idear de los estudiantes del 2do Grado de Educación Secundaria de la IE. Ricardo Bentin Granda Distrito de Manantay-2022.

5.2. Recomendaciones

Se recomienda lo siguiente

- ✓ A las autoridades de la Universidad Nacional de Ucayali, tener consideración estos trabajos de investigación hechas por los estudiantes del PROLIUNU para su réplica en otras zonas de estudio.
- ✓ A las autoridades de la UGEL coronel Portillo tomar en consideración este trabajo de investigación para tomar en cuenta en las capacitaciones y talleres a las diferentes escuelas y a los directivos.
- ✓ Finalmente, estudiantes de la carrera de educación tomar en cuenta este trabajo como ejemplo y seguir los pasos para mejorarlo y hacer el reforzamiento necesario para su aplicación en otras realidades.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Biesta, G., & Säfström, C. A. (2018). Un manifiesto por la educación. Praxis educativa, 22(2), 20-36.

Cancino, G. C., & Picos, A. P. (2018). La creatividad y sus componentes. Creatividad y sociedad: revista de la Asociación para la Creatividad, (27), 167-183.

Cueva Ushiñahua, C. B. (2023). Comprensión Lectora e Interpretación de Narrativa Literaria en Alumnos de la Carrera Profesional de Educación Secundaria: Lengua y Literatura de la Universidad Nacional de Ucayali, 2019.

Ferrer Ventosa, R. (2018). Pensando en imágenes jeroglíficas: de la tradición hermética en el Renacimiento a las vanguardias hasta el arte contemporáneo= Thinking in hieroglyphic images: From the renaissance hermetic tradition through the avant-garde to contemporary art. Arte, Individuo y Sociedad, 2018, vol. 30, núm. 2, p. 311-328.

Giglietti, N. Y., & Ciafardo, M. (2020). Los géneros de la pintura en el arte contemporáneo.

Giunta, A. G. (2014). ¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?. Fundación arteba.

Godoy Soto, R. E. (2021). Desarrollo de habilidades sociales mediante el área de educación artística en alumnos del segundo grado de educación secundaria de la institución educativa Ricardo Bentín Grande Manantay Ucayali 2018.

Hernández et al (2006) Metodología de la Investigación Científica

Hernández, Fernández1 y Baptista (2010) Tipo y diseño de la Investigación Científica.

Hernández, Fernández y Baptista (2014) Método de Investigación científica.

Hernández, M. P. (2018). Espiritualidad y educación en la sociedad del conocimiento. Innovaciones educativas, 20(28), 96-105.

Hurtado Castro, H. (2022). Orígenes de los museos universitarios del Perú. Gestiones, tensiones y motivaciones fundacionales (). devenir, 9(17), 27-42.

Lovat, M. L. (2021). Análisis sectorial: diagnóstico y perspectivas del mercado de las galerías de arte en el Perú.

Mussel, I., Ferrante, P., & Pulfer, D. (2020). Nuevas ecuaciones entre educación, sociedad, tecnología y Estado. Pensar la educación en tiempos de pandemia: entre la emergencia, el compromiso y la espera, 351-364.

Parke, A. (2019). “Todos somos trigueños”: La presencia de los pueblos indígenas en el arte urbano de Perú.

Puerta, H. F. T., Ceballos, L. A. C., & Osorio, J. E. R. (2018). Chamanismo, enteógenos y arte contemporáneo. Cultura y Droga, 23(25).

Quesada-García, S. (2019). La imitación del paisaje en el proyecto arquitectónico contemporáneo. *AUS [Arquitectura/Urbanismo/Sustentabilidad]*, (26), 10-15.

Ribeiro dos Santos, R. (2019). Arte Contemporáneo Latinoamericano en España: dos décadas de exposiciones (1992-2012). *Granada: Editorial UGR*.

Rigo, D. Y., & Donolo, D. (2019). Implicación familiar y compromiso escolar: el desafío de crear puentes. Psicologia da *Educação*, (48), 25-34.

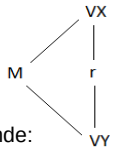
Sequeira, F. (2021). Entre el conflicto y la pandemia: desafíos del arte contemporáneo latinoamericano. *ESCENA. Revista de las artes*, 297-318.

Valera, S. C., Valdés, P. F., & Viñas, S. M. (2021). NFT y arte digital: nuevas posibilidades para el consumo, la difusión y preservación de obras de arte contemporáneo. *Artnodes: revista de arte, ciencia y tecnología*, (28), 2.

ANEXOS

Anexo 1: Matriz de consistencia de la investigación.

Título: "ARTE CONTEMPORANEO Y SU RELACION CON LA CREATIVIDAD DE LOS ESTUDIANTES DEL 2do GRADO DE EDUCACION SECUNDARIA DE LA IE. RICARDO BENTIN GRANDA DISTRITO DE MANANTAY-2022 "

PROBLEMAS	OBJETIVOS	HIPOTESIS	VARIABLES	DISEÑO DE INVESTIGACIÓN	POBLACION Y MUESTRA DE ESTUDIO
Problema General ¿De qué manera el arte contemporáneo se relaciona con la creatividad de los estudiantes del 2do Grado de Educación Secundaria de la IE. Ricardo Bentin Granda Distrito de Manantay-2022? **Problemas Específicos** ¿De qué manera el arte contemporáneo se relaciona con el *desafío y compromiso* de los estudiantes del 2do Grado de Educación Secundaria de la IE. Ricardo Bentin Granda Distrito de Manantay-2022? ¿De qué manera el arte contemporáneo se relaciona *con la discusión y el debate de l*os estudiantes del 2do Grado de Educación Secundaria de la IE. Ricardo Bentin Granda Distrito de Manantay-2022? ¿De qué manera el arte contemporáneo se relaciona *con el tiempo para idear* con los estudiantes del 2do Grado de Educación Secundaria de la IE. Ricardo Bentin Granda Distrito de Manantay-2022?	**Objetivo General** Determinar la relación que existe entre el arte contemporáneo con la creatividad de los estudiantes del 2do Grado de Educacion Secundaria de la IE. Ricardo Bentin Granda Distrito de Manantay-2022 **Objetivos Específicos** Determinar la relación que existe entre el arte contemporáneo con el *desafío y compromiso* de los estudiantes del 2do Grado de Educacion Secundaria de la IE. Ricardo Bentin Granda Distrito de Manantay-2022 Descubrir la relación que existe entre el arte contemporáneo *con la discusión y el debate de l*os estudiantes del 2do Grado de Educacion Secundaria de la IE. Ricardo Bentin Granda Distrito de Manantay-2022 Observar la relación que existe entre el arte contemporáneo *con el tiempo para idear* con los estudiantes del 2do Grado de Educacion Secundaria de la IE. Ricardo Bentin Granda Distrito de Manantay-2022	**Hipótesis General** Existe relación directa y significativa entre el arte contemporáneo con la creatividad de los estudiantes del 2do Grado de Educacion Secundaria de la IE. Ricardo Bentin Granda Distrito de Manantay-2022 **Hipótesis Especificas** Existe relación directa y significativa entre el arte contemporáneo con el *desafío y compromiso* de los estudiantes del 2do Grado de Educacion Secundaria de la IE. Ricardo Bentin Granda Distrito de Manantay-2022 Existe relación directa y significativa entre el arte contemporáneo *con la discusión y el debate de l*os estudiantes del 2do Grado de Educacion Secundaria de la IE. Ricardo Bentin Granda Distrito de Manantay-2022 Existe relación directa y significativa entre el arte contemporáneo *con el tiempo para idear* con los estudiantes del 2do Grado de Educacion Secundaria de la IE. Ricardo Bentin Granda Distrito de Manantay-2022	**Variable 1:** Arte contemporáneo **Dimensiones:** **Dimensión 1:** Artistas contemporáneo **Dimensión 2**: Paisajes contemporáneo **Dimensión 3:** Pinturas contemporáneos **Variable 2:** Creatividad **Dimensiones:** **Dimensión 1:** Desafío y compromiso **Dimensión 2**: Discusión y el debate **Dimensión 3:** Tiempo para idear	**Tipo** Cuantitativo Descriptivo Correlacional **Diseño** No experimental, **Esquema**  Donde: **M** = Muestra. **Vx** = **variable:** Arte contemporáneo **Vy= variable:** Creatividad **r =** Relación..	**Población** Estudiantes de 2do Grado de educación secundaria de la IE. Ricardo Bentin Granda Distrito de Manantay,2022 **Muestra** 50 estudiantes de 2do Grado "A y B" de educación secundaria de la IE. Ricardo Bentin Granda Distrito de Manantay,2022