



Facultad De Educación.
Escuela de Educación en Humanidades y Ciencias.
Pedagogía en Educación Artística.

**IMÁGENES SIGNIFICATIVAS E IMAGEN CORPORAL.
UNA PROPUESTA DIDÁCTICA EN LA ENSEÑANZA DE
LAS ARTES VISUALES PARA SEGUNDO AÑO DE
ENSEÑANZA MEDIA.**

SEMINARIO DE TÍTULO PARA OPTAR AL
GRADO DE LICENCIADO EN EDUCACIÓN
Y PROFESOR DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA CON
MENCION EN ARTES VISUALES.

Patricia Carolina Araya Flores.
Karen Michelle Hernández Silva.
Alberto Emilio Valdés Orellana.
Ninoska Nataly Valdés Vallejos.

PROFESOR GUÍA: María Elena Retamal.
Profesor a de Artes Plásticas y Licenciada en
Estética

Santiago, Chile

2011

Agradeceré hoy y siempre a mi familia, que han sido mi soporte y compañía, brindándome su comprensión y cariño durante todo este período y por entender lo importante que significa para mí llegar a cumplir esta etapa en mi vida.

A mi esposo Jaime, por su apoyo y generosidad incondicional que han permitido cumplir uno de mis mayores sueños...

Muchas gracias.

Patricia

Agradezco a todos aquellos que me apoyaron y estuvieron junto a mí en esta etapa; a mi familia y amigos(as), que frente a cada dificultad, me apoyaron y dieron animo para continuar. En especial a mi madre y hermanos quienes muchas veces dieron todo lo que estaba a su alcance para que terminara mi carrera Universitaria.

Sin ustedes, el camino hubiese sido mucho más difícil y tal vez no hubiese logrado llegar a esta instancia.

Y por último a mi Padre y a Dios, por no abandonarme y ayudarme a cumplir mis sueños.

Gracias por creer en mí....

Karen Michelle Hernández Silva

Agradezco a Dios por otorgarme la oportunidad, a mi Madre por su apoyo incondicional, a mi Padre y hermanos por estar siempre conmigo y a todas las personas que me ayudaron en algún momento.

Alberto Valdés Orellana.

Le quiero agradecer a todos aquellos que estuvieron conmigo en esta difícil tarea. A Dios por acompañarme todos los días, a mi madre y a mi hermana por su apoyo incondicional, también a mi padre por estar siempre ahí, a mis amigos/as que me soportaron todo el tiempo y especialmente a mi hija que me ha dado las fuerzas para levantarme cada día.

También quiero agradecer a mi grupo de Seminario de Tesis que juntos logramos llevar este trabajo a un buen fin.

Gracias por todo el apoyo que me brindaron en esta larga carrera que esta llegando a su fin.

Ninoska Valdes Vallejos

RESUMEN

A partir de la práctica docente y una observación directa, surgió la idea de reflexionar acerca de la importancia de la imagen significativa en la construcción de los aprendizajes, valorando la creación de la autoimagen en la adolescencia y potenciando los contenidos de los Planes y Programas para acercarlos al contexto de los estudiantes en el Subsector de Artes Visuales de Segundo Año de Enseñanza Media.

Como apoyo a nuestra percepción y experiencia se recoge información de diferentes textos utilizados en el Subsector de las Artes Visuales y se reflexiona sobre de qué forma una imagen se vuelve significativa para los estudiantes. Se plantea investigar en los conceptos que hacen referencia al aprendizaje significativo, la cultura experiencial, la imagen como transmisora de información y su importancia en la construcción de la autoimagen volviéndose concretos al contextualizarlo con los contenidos de los planes y programas de Segundo año de Enseñanza Media y vinculándolos con el Arte Pop.

De esta forma surge la necesidad de elaborar una propuesta didáctica, un cuadernillo, basado en la primera unidad de los Planes y Programas de Segundo Año de Enseñanza Media, que hace referencia a la exploración de la figura humana en las Artes Visuales, proponiendo una unidad llamada: "Explorando la figura humana en el Arte Pop".

Reflexionar sobre la imagen nos ha llevado a la conclusión de que estas utilizándose de manera correcta, nos ofrecen una infinita gama de posibilidades didácticas y enriquecedoras; se deben usar con un sentido crítico y reflexivo teniendo en cuenta el contexto educativo, las mediaciones culturales y personales de los estudiantes, que aporte a la formación de individuos pensantes, que desarrollen sus habilidades de ejercer la crítica y sean capaces de ofrecer sus propias respuestas y soluciones a los problemas sociales que los afligen. Es entonces cuando las imágenes se convierten en significativas y por tanto así deben ser en la educación.

TABLA DE CONTENIDOS

Agradecimientos.....	ii
Resumen.....	iv
I.-INTRODUCCIÓN.....	1
II.-PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	4
III.-OBJETIVO GENERAL.....	5
IV.-OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	5
V.-MARCO METODOLÓGICO.....	6
5.1.- Perspectiva Epistemológica.....	6
5.2.- Metodología De Estudio.....	7
5.3.- Nivel De Investigación.....	8
5.4.- Tipo De Diseño.....	9
5.5.- Técnicas De Recolección De Datos.....	10
5.6.- Estrategias De Análisis.....	10
5.7.- Recopilación De Algunos Textos De Apoyo	12
5.8.-Comentario De Textos Recopilados.....	15
VI.-MARCO TEÓRICO.....	17
CAPÍTULO I: DISTINTOS ENFOQUES PARA EL CONSTRUCTIVISMO	
1.- Constructivismo Y Aprendizaje Significativo.....	17
1.1.- Teoría Constructivista.....	17
1.2.- Teoría Del Aprendizaje Significativo.....	20
1.3.- El Aprendizaje Significativo Según David Ausubel.....	22
1.4.- Aprendizaje Significativo Según Josep Novak.....	24
1.5.- Aprendizaje Significativo Según D. Bob Gowin.....	26
1.6.- Importancia Del Aprendizaje Significativo.....	28
1.7.- Constructivismo Y Aprendizaje Significativo.....	29
CAPÍTULO II: DIDÁCTICA.....	32
1.- Didáctica General.....	32
1.1.- El Saber Didáctico.....	34
1.2.- Metodología Didáctica.....	34
1.3.- Estrategias Didácticas.....	35
1.4.- Estrategias De Enseñanza.....	36
1.5.- Estrategias De Aprendizaje.....	37
2.- Perspectivas De La Didáctica.....	38

3.- Modelos Didácticos.....	40
4.- Didáctica De Las Artes Visuales.....	42
4.1.- Planes Y Programas De Enseñanza Media, En El Subsector De Artes Visuales.....	43
4.2.- Planes Y Programas Para Segundo Año De Enseñanza Media, En El Subsector De Artes Visuales.....	44
CAPÍTULO III: EDUCACIÓN ARTÍSTICA EN CHILE Y LA IMPORTANCIA DE LA IMAGEN EN LA EDUCACIÓN.....	46
1.- Cultura Experiencial.....	58
1.1.- La Función Educativa De La Escuela.....	61
1.2.- La Reconstrucción De La Experiencia.....	64
1.3.- La Enseñanza Como Transmisión Cultural.....	65
1.4.- La Reconstrucción Del Pensamiento.....	66
CAPÍTULO IV: UTILIZACIÓN E IMPORTANCIA DE LA IMAGEN.....	68
1.- La Imagen Como Transmisora De Información.....	68
1.1.- Definición.....	68
1.2.- Imagen Y Semiótica.....	72
1.2.1.- Conceptos Claves Para Entender La Semiótica.....	78
1.3.- Uso De La Imagen Significativa.....	84
2.- Imagen Significativa Y Corporalidad En La Construcción De La Autoimagen.....	86
2.1.- La Imagen En La Sociedad.....	86
2.2.-El Cuerpo Como Herramienta Social Para La Construcción De La Autoimagen.....	87
CAPÍTULO V: EL CUERPO Y LO COTIDIANO.....	95
1.- Arte Pop.....	95
1.1.- Arte Pop E Imagen.....	104
1.2.- Influencias Del Arte Pop En El Arte Contemporáneo.....	109
1.2.1.- Jeff Koons.....	110
1.2.2.- Marcela Trujillo.....	112
1.3.- Otro Artista Perteneciente Al Arte Pop.....	115
2.- Hacia Una Estética De Lo Cotidiano.....	117
2.1.- El Registro Quinésico.....	124
3.- Figurar Lo Humano.....	125
VII.-CONCLUSIONES.....	132

VIII.-GLOSARIO.....	135
IX.-BIBLIOGRAFÍA.....	137
X.-FUENTE DE REVISTAS.....	140
XI.- FUENTE DE INTERNET.....	141
XII.- FUENTE DE IMÁGENES.....	143

I.- INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se origina a partir de las observaciones efectuadas durante las prácticas educativas, realizadas en diversos establecimientos de la región metropolitana por los integrantes de este proyecto de seminario. A partir de esta experiencia surge la necesidad de reflexionar sobre la siguiente problemática: ¿De qué forma una imagen se vuelve significativa para los estudiantes de Segundo Año de Enseñanza Media en el Subsector de Artes Visuales?, utilizando nuestro seminario buscaremos dar respuesta a esta interrogante en la cual se desenvuelven los distintos actores educativos.

Se nos ha educado dentro de un sistema con similares características didácticas: libros con imágenes ilustrativas y/o ejemplificantes. Muchas veces estos libros son elementos lejanos a nuestra realidad cultural y experiencial. En algunas oportunidades los profesores(as) extraen ciertos ejercicios de ellos para nuestros estudios, pero muchas veces no se establece un mayor compromiso con estos, debido a que estos educadores(as) no utilizan todo el potencial didáctico que contienen las imágenes de apoyo de los textos.

Nuestro rol como estudiantes muchas veces era pasivo, receptivo, unidireccional; el conocimiento provenía de los adultos, tanto de profesores como padres y además, de los textos escolares de cada asignatura.

Ahora como docentes en formación y muy cercanos a la dinámica del contexto educativo, nos damos cuenta que estos textos escolares tenían un propósito más profundo de lo anteriormente planteado, siendo herramientas que ayudan a los estudiantes a imaginar y comprender, de mejor forma lo que se les presenta como contenido y sea necesario para su formación. Pero siempre y cuando se utilicen de forma adecuada y tenga relación con el contexto educativo.

A partir de lo planteado resulta necesario meditar acerca de la importancia del uso de la imagen en la construcción del conocimiento, información que resulta necesaria como futuros(as) profesores(as) de Artes Visuales.

Nuestro seminario reflexiona sobre la utilidad que se atribuye a la imagen, desde una perspectiva constructivista de gran aporte al sistema educacional chileno, considerando a la imagen como un recurso didáctico positivo en la didáctica de las

Artes Visuales, siendo un aporte transversal en todos los subsectores de aprendizaje de la educación.

El objetivo principal es reflexionar acerca de la importancia de la imagen significativa en la construcción de los aprendizajes en el Subsector de Artes Visuales a partir del el Arte Pop, y del valor que posee la creación de la autoimagen en la adolescencia. Elaborando una propuesta para el uso didáctico de la imagen en las prácticas de enseñanza y en los procesos de aprendizajes que aporte a la innovación de metodologías adecuadas a la primera unidad de los Planes y Programas para Segundo Año de Enseñanza Media.

Los conceptos tratados en nuestro trabajo hacen referencia a la Teoría del Constructivismo y el Aprendizaje Significativo y los diferentes enfoques que hacen algunos autores, como Piaget, Ausubel, Vigotsky entre otros. El Constructivismo se basa en el planteamiento de que el sujeto construye su propio conocimiento a través de un proceso de aprendizaje, donde el conocimiento no es algo fijo, por lo que puede cambiar, ya que el proceso por el cual pasa aquel que aprende es totalmente individual.

Se hace referencia además en nuestro seminario a la Didáctica General, a las diferentes perspectivas de la didáctica y modelos didácticos, para profundizar en la concepción social del Constructivismo, haciéndose necesario el ver la función de la escuela a través de la Cultura Experiencial, la utilización e importancia de la imagen y la autoimagen. Volviéndose concretos al vincularlos con el Arte Pop y el cuerpo.

La Cultura Experiencial debe ser el eje central para que los nuevos contenidos estimulen los esquemas anteriormente instalados en la forma de actuar y pensar. En la sociedad actual la imagen en la educación, según nuestra experiencia práctica, es un elemento de suma importancia para que se produzca un real Aprendizaje Significativo en los estudiantes. Se vuelve necesario crear una propuesta didáctica a partir de esta realidad.

Es así como tomando la primera unidad de los Planes y Programas de Segundo Año Medio del subsector de Artes Visuales, que aluden a la figura humana, damos origen a un cuadernillo que presenta un nuevo enfoque didáctico, orientado a la enseñanza que vinculan la imagen con el cuerpo, lo cotidiano, la autoimagen, y la imagen en los medios de comunicación masiva por del tratamiento visual que se da en el Arte Pop.

Dentro de este escenario es importante el rol de los medios de comunicación masivos , ya que la información que los jóvenes reciben a diario desde ellos, forma en la actualidad una competencia directa para la escuela, debido a que es

un medio mucho más intenso y atractivo (cultura de la imagen). El estudiante llega a la escuela no sólo con la cultura familiar sino también con un fuerte influjo cultural, proveniente tanto de la cultura local como la internacional, producto de la globalización en la que estamos insertos. Es por eso necesario, que para que se produzca aprendizaje, los contenidos y el material sean fuertemente significativos. Se debe producir una relación entre la nueva información y algún aspecto existente en la estructura cognoscitiva del estudiante.

El presente trabajo se basa en una perspectiva epistemológica basada en la interpretación, esto es hacer referencia a formas concretas de apreciar y afrontar la realidad, ya que esta es dinámica y variable, cuyas explicaciones es un producto social y humano.

Además nos permite conocer una experiencia particular, la que en este caso se enmarca en la creación de un cuadernillo que responda a las problemáticas didácticas del Subsector de Artes Visuales para Segundo Año de Enseñanza Media, orientado desde la utilización de imágenes significativas y sugerencias de actividades, que serán una guía para contextualizar los contenidos mediante la imagen y Arte Pop con la vida cotidiana de los estudiantes.

II.- PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Nuestro seminario está basado en la existencia e importancia de las imágenes como recursos didácticos para el Subsector Artes Visuales, con el objetivo de lograr Aprendizajes Significativos en los estudiantes. El objeto de estudio en el cual deberíamos enfocarnos para la investigación es bastante amplio y relativo, ya que resultaría necesario indagar en un número mayor de establecimientos educacionales, identificando cuál es el uso que se le da a la imagen y los elementos que influyen en su utilización, para lograr realmente un Aprendizaje Significativo.

Es por esto que el presente trabajo nace a partir de la experiencia recogida como estudiantes y profesores en práctica y de además variados cuadernillos utilizados por los profesores de dichos establecimientos, sirviéndonos como apoyo y referencia.

Se debe considerar como factor altamente influenciado, las diferencias sociales existentes en los distintos establecimientos educacionales y en el aporte de

los recursos que se pueden entregar para los profesores(as) y su efectiva transferencia de enseñanza.

Este tema lo consideramos de suma importancia, ya que a partir del aula, se fomenta el Aprendizaje Significativo, en donde los nuevos contenidos alteran los esquemas habituales en el modo de pensar y de actuar, fomentando una actitud reflexiva y crítica del estudiante.

Con este objetivo es necesario, que el material entregado en el aula sea fuertemente significativo en el cual la Imagen se transforma en trascendental para la educación, ya que está compuesta de documentos visuales que constituyen una memoria histórica de la sociedad; por medio de ella se pueden plasmar ideas, apoyar temas curriculares, conocer procesos históricos y simplificar realidades complejas, entre otras.

Por lo tanto daremos respuesta a una interrogante que nos surge al iniciar este seminario ¿De qué forma una imagen se vuelve significativa para los estudiantes de Segundo Año de Enseñanza Media en el Subsector de Artes Visuales?

III.- OBJETIVO GENERAL

Reflexionar acerca de la importancia de la imagen significativa en la construcción de los aprendizajes, valorando la creación de la autoimagen en la adolescencia y potenciando los contenidos de los planes y programas para acercarlos al contexto de los estudiantes de Segundo Año De Enseñanza Media, en el Subsector de Artes Visuales.

IV.- OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- 1.- Reflexionar en torno a la utilización de imágenes significativas en diferentes contextos educativos.
- 2.- Analizar herramientas para valorar la importancia en la construcción de la autoimagen en la adolescencia a partir del uso de imágenes del Arte Pop.
- 3.- Potenciar los contenidos de la primera unidad de los Planes y Programas de Segundo Año de Enseñanza Media del Subsector de Artes Visuales, en relación al contexto cultural de los estudiantes para lograr un Aprendizaje Significativo.
- 4.-Elaborar un cuadernillo para el uso didáctico de la imagen en las prácticas de enseñanza y procesos de aprendizaje de las Artes Visuales.

V.- MARCO METODOLÓGICO

5.1.- Perspectiva Epistemológica

El enfoque metodológico de la siguiente investigación está basado en una Perspectiva Epistemológica Interpretativa.

Los supuestos filosóficos de la investigación interpretativa son los siguientes:

“Supuestos Ontológicos:

La realidad social es subjetiva, multidimensional, dinámica y holística.

La realidad social está compuesta de: procesos, acciones, hechos que se producen cotidianamente significados, concepciones de los actores.

La realidad es socialmente construida e histórica.

Supuestos Epistemológicos:

El objeto de estudio es el mundo de la vida cotidiana.

Sujeto y objeto se interrelacionan, se contienen de manera comprensiva.

El conocimiento se construye.

La ciencia debe construir conocimiento relevante, en y desde la praxis.

Supuesto Axiológico:

La realidad está cargada de valor.

El conocimiento científico se basa en el entendimiento de una finalidad de la investigación interpretativa (basado en Latorre, 2002).

Describir y/o comprender la realidad, los significados y sentidos de las acciones.

Comprenderla desde la perspectiva de los actores.

Los valores de los actores influyen en la metodología.

Los datos son las palabras y acciones.¹

El plantear esta perspectiva interpretativa es hacer referencia a formas concretas de percibir y abordar la realidad, que es dinámica y cambiante, cuyas explicaciones son un producto social y humano. Es precisamente desde este tipo de coincidencias desde las cuales se conforma una tradición investigativa y permite que sea compartida por diversas disciplinas sociales y humanas, tales como la historia, la sociología, la educación. Cada una de ellas, desde los problemas de estudio que las caracterizan, retoman aportes de la antropología, lo que permite incluir la dimensión cultural en las nuevas búsquedas e interpretaciones.²

A partir de nuestras observaciones y experiencias en diferentes contextos educativos nace la necesidad de analizar sobre la importancia que tienen las imágenes en los estudiantes y al mismo tiempo cómo inciden en la construcción de los aprendizajes. Ver la realidad de distintos contextos culturales y los códigos que están presentes en la sociedad en los cuales nuestros actores están insertos.

¹ Pérez Serrano, G.(2001). *“Investigación cualitativa. Retos e interrogantes”*. Madrid. La Muralla

² Véase, Pérez Serrano, G; 2001. *“Investigación cualitativa .Retos e interrogantes”*. Madrid. La Muralla

Teniendo presente que los seres humanos construyen su conocimiento a partir de una experiencia personal que se tiene con el mundo en el que vive, genera una visión propia y logra la capacidad de adaptarse al mundo.

5.2.- Metodología De Estudio

Este estudio, de acuerdo a su profundidad es cualitativo, ya que permitirá una comprensión de la importancia de la imagen como recurso didáctico en el ámbito escolar. Por investigación cualitativa entendemos estudios que proporcionan una descripción verbal o explicación del fenómeno estudiado, su esencia, naturaleza, comportamiento, en contraste con la exposición ofrecida en la investigación cuantitativa: cifras. La investigación cualitativa es corriente en las ciencias humanas.

Los niveles de conocimientos implícitos en el comportamiento de una sociedad configuran la dimensión cualitativa de esa realidad. Dado que la realidad social es un todo, integrada de hechos y significados. Para el investigador científico en este caso el docente es insustituible en la tarea de interpretar esa información y generar reflexiones conceptuales.

Para comprender la realidad las diferentes perspectivas de las ciencias sociales desarrollan sus propios cuerpos conceptuales. En este sentido, los conceptos son ideas abstractas que corresponden a formas diferentes de interpretar el mundo y por tanto orientan y delimitan la dirección de la investigación. Los sistemas conceptuales involucran tanto orientaciones filosóficas como los métodos de investigación. En el método cualitativo, los conceptos no son el inicio sino el proceso y la meta en la investigación. Serán descripciones no estructuradas de la realidad según sea comprendida e interpretada; sobre la manera como el mundo es conocido y pensado por los miembros del grupo.

A partir del conocimiento y comprensión de los significados de la imagen en el contexto escolar, se logrará definir algunas estrategias para mejorar su utilización didáctica, que es uno de los sentidos de la investigación educativa, a partir de la elaboración de un cuadernillo: "Imágenes Significativas e Imagen Corporal. Una propuesta didáctica en la enseñanza de las Artes Visuales para Segundo Año de Enseñanza Media".

La participación del investigador es neutral, debido a que involucra sus experiencias, sus perspectivas y sus prejuicios, siendo muy significativos en el desarrollo y resultados de este trabajo.

5.3.- Nivel De Investigación

El nivel de la investigación a realizar es **Exploratorio**. *“Los estudios exploratorios se efectúan, por lo general, cuando el objeto es examinar un tema o problema de investigación poco estudiado o que no se tenga información anterior. Es decir, cuando la revisión de la literatura reveló que únicamente hay ideas vagamente relacionadas con el problema”*³. Con esto se puede interpretar la diversidad y semejanza de los mismos, aportando para la elaboración de nuestra propuesta didáctica, teniendo relación con este trabajo y el tema que responde a nuevos contenidos y actividades de las Artes Visuales en Segundo Año De Enseñanza Media, además del valor que posee la creación de la autoimagen en la adolescencia potenciando los contenidos de los planes y programas para acercarlos al contexto cultural de los estudiantes.

5.4 Tipo De Diseño

El presente trabajo corresponde a una de tipo **cualitativa –flexible**. Este tipo de investigación tiene características particulares siendo *“una característica principales del diseño cualitativo justamente su flexibilidad, lo que supone que el diseño puede sufrir modificaciones durante la investigación”*⁴

También la investigación cualitativa, debe atender a un intento de comprensión global de la situación a investigar. *“se obliga a una visión holística y global del*

³ Hernández Sampieri, Roberto; 1990. *“Metodología de la Investigación”*; Mc Graw Hill.

⁴ Ruiz, José Ignacio; (2003) *“Metodología de la investigación cualitativa”*; editorial universidad de Deusto, España. Pág.54

*fenómeno a estudiar, cada objeto de estudio debe ser entendido como un texto en su contexto, debiendo ser ambos abordados en su totalidad.*⁵

Además este tipo de diseño induce a las investigaciones a no perder contacto con la realidad inmediata y la proximidad se ve como un requisito indispensable.

Esto permite que el equipo de trabajo haga modificaciones entendiendo que los fenómenos son dinámicos, por lo tanto el estudio se adaptará a los cambios que se presenten.

5.5.- Técnicas De Recolección De Datos

La técnica inicial de este estudio comprende el **Análisis de documentos**: Se revisarán documentos para comprender las características y el uso que se da a diferentes cuadernillos en la asignatura de Artes Visuales, para ver su importancia en el ámbito educativo, su aporte a los Aprendizajes Significativos y la importancia de lo visual en la configuración de la imagen.

Esta investigación no concluye con una descripción y análisis detallado de imágenes, contenidos, tipología cuantitativa ni cualitativa de los textos escolares destinados a la enseñanza de las Artes Visuales en nuestro medio educativo, si no que es un apoyo para comparar contenidos, imágenes, actividades y presentar nuestra propuesta didáctica, destinada al Subsector de de Artes Visuales para Segundo Año de Enseñanza Media.

Se utilizó también la **observación sistemática**; Su lógica es el conocimiento que permita al investigador entender lo que está pasando con su objeto de estudio, a partir de la interpretación.

5.6.- Estrategia De Análisis

Nuestra investigación está basada en el **análisis crítico del discurso**, con esta estrategia se asume que las nociones de realidad se construyen en gran parte a través

⁵ Ibid, Pág.55

de la interacción, contradiciendo visiones de una realidad inalterable. A través de un enfoque lingüístico-discursivo, los analistas críticos tratan de mostrar cómo las fuerzas dominantes de una sociedad construyen versiones de la realidad que favorecen sus propios intereses.

Para nuestro trabajo tiene sentido, ya que apunta a conocer los códigos de un lenguaje a través de la corporalidad, del trabajo de la autoimagen y los medios masivos de comunicación.

El análisis del discurso tiene su importancia en la vida social y por lo tanto en la Psicología social. Esta es una herramienta metodológica para comprender fenómenos psicológicos fundados en la *“noción de que el lenguaje, ordena nuestra percepción y hace que las cosas sucedan mostrando como el lenguaje puede ser usado para construir y crear la interacción social y diversos mundos sociales.”*⁶

Es un gran desafío para los docentes llegar a los estudiantes de forma novedosa y dándole significados a los nuevos conocimientos para incorporarse a una sociedad implicada en el desarrollo y difusión de las nuevas tecnologías.

Estas nuevas tecnologías, abren al investigador un medio diferente desde donde acceder a la información y concretamente en nuestro caso, a los nuevos códigos y lenguajes que se transmiten en los medios de comunicación.

El discurso que analizamos por tanto, son las imágenes, códigos y diferentes lenguajes que utiliza el cuerpo para la construcción de la autoimagen.

⁶ Wethrell, M y Potter, J (1996) *El análisis del discurso y la identificación de los repertorios interpretativos*. Madrid. Visor. Pág 63-78

5.7.- Recopilación De Algunos Textos De Apoyo Para El Subsector De Artes Visuales.



El arte de enseñar arte.

Editorial Chile S: A.

Material didáctico realizado colectivamente por profesionales de Artequín.

Este cuaderno presenta la contemplación de reproducciones de obras de arte y de imágenes del entorno, presentadas en las diferentes páginas. Los estudiantes deben imitar las diferentes láminas con trazos muy sencillos.

Cada unidad presenta varios modelos de trabajo y las correspondientes sugerencias para lograr un resultado muy personal.



Educación plástica y visual.

Guía didáctica para profesores

Este, es un cuadernillo con actividades prácticas centrada en contenidos sencillos para enseñanza básica.

Las imágenes son complementadas con una breve exposición teórica sobre las técnicas que se van a desarrollar en la unidad y la indicación de los materiales gráficos que se van a utilizar.



Educación Plástica y visual 1 y 2

Cuadernos Santillana-Secundaria.
Obras colectivas creadas por el departamento de

Los cuadernos de Educación Plástica y Visual son materiales de trabajo particularmente prácticos, centrados en la observación de modelos sencillos y en la ejercitación de diferentes fases de ejecución de un dibujo.

Presenta un esquema de unidades que consta de: Presentación del Tema, desarrollo de procesos, técnicas y los documentos gráficos finales.

La presentación del tema incluye una guía de observación aplicada a un modelo artístico, orientado hacia un descubrimiento de las soluciones gráficas con que un artista ha resuelto los problemas planteados.



¡Que viva el arte! 1

Serie de Educación Artística.1. Enseñanza Media
Realizado por un equipo didáctico técnico de
Susae

Este material está destinado a estudiantes de Primer Año de Enseñanza Media. Dividido por contenidos didácticos, fotografías, dibujos, actividades y resúmenes de los temas en donde a modo de evaluación él (la) debe registrar lo aprendido por medio de un cuestionario con los contenidos pasados.

Contiene muchas imágenes de la Historia del arte, diferentes movimientos y técnicas que se van alternado con actividades que debe desarrollar el estudiantes en el mismo cuadernillo.



¡Que viva el arte! 2

Serie de Educación Artística. 3 Enseñanza Media

Realizado por un equipo didáctico técnico de
Suseta Ediciones Dominicanas (2006).

Este material está destinado a estudiantes de Segundo año de Enseñanza Media. Presenta contenidos didácticos, fotografías, dibujos, actividades. Contiene muchas imágenes de la Historia del Arte, diferentes movimientos y técnicas que se van alternado con actividades que debe desarrollar el estudiantes en el mismo cuaderno.



¡Que viva el arte! 3

Serie de Educación Artística. 3 Enseñanza Media

Realizado por un equipo didáctico técnico de
Suseta Ediciones Dominicanas (2006).

Este material está destinado a estudiantes de Tercer año de Enseñanza Media. Dividido por contenidos didácticos, fotografías, dibujos, actividades y resúmenes de los temas en donde el estudiante a modo de evaluación debe registrar lo aprendido por medio de un cuestionario con los contenidos pasados.

Contiene variadas imágenes de la Historia del Arte, diferentes movimientos y técnicas que se van alternado con actividades que debe desarrollar el estudiantes en el mismo cuadernillo.



¡Que viva el arte! 4

Serie de Educación Artística. 4 Enseñanza Media

Realizado por un equipo didáctico técnico de
Susaeta Ediciones Dominicanas (2006).

Este material está destinado a estudiantes de Enseñanza Media. Fragmentado por contenidos didácticos, fotografías, dibujos, actividades y resúmenes de los temas en donde el estudiante a modo de evaluación debe registrar lo aprendido por medio de un cuestionario con los contenidos pasados.

Contiene variadas imágenes de la Historia del Arte, diferentes movimientos y técnicas que se van alternado con actividades que debe desarrollar el estudiantes en el mismo cuadernillo.

5.8.-Comentario De Textos Recopilados Y Observados

El interés por realizar una recopilación de algunos textos o cuadernillos de Artes Visuales, es conocer los usos que se les da en los diferentes establecimientos, la frecuencia de su uso y su aporte en la construcción de los Aprendizajes Significativos de los (las) estudiantes y además de conocer el aporte de sus imágenes en este proceso.

Responde básicamente al hecho de tener una referencia, que nos lleve a reflexionar con respecto a la utilización de las imágenes en diferentes contextos, analizar herramientas con el fin de valorar la su importancia, elaborando un cuadernillo

para su uso didáctico en las prácticas de enseñanza y procesos de aprendizaje de las Artes Visuales.

Los textos escolares en Chile en el ámbito de la enseñanza de las Artes Visuales son bastante escasos, en algunos establecimientos no contaban con ellos y en otros sólo uno o dos. Estos sólo los manejan los profesores y no hay un uso individual para cada estudiante. En algunos casos se fotocopian distintas páginas para el trabajo en las aulas o son un complemento bastante débil para los profesores al realizar sus clases.

Cuando hablamos de material didáctico, nos estamos refiriendo al material claro, comprensible y pedagógico, que entregue contenido, que esté en sintonía con los estudiantes. Las imágenes, los contenidos y actividades debe tener sentido, de esta forma nuevamente hacemos referencia al aprendizaje significativo, en donde los nuevos contenidos de alguna forma cambien los esquemas habituales en el modo de pensar y de actuar.

Se espera también que el estudiante participe de una forma activa en este proceso, fomentar una actitud reflexiva y crítica del estudiante, la imagen juega un papel importante, por medio de ella se pueden plasmar ideas, apoyar temas curriculares, conocer procesos históricos.

En los textos revisados la participación del estudiante es mínima, los estudiantes sólo se limitan a copiar y reproducir imágenes, y muchas de estas resultan muy ajenas a su cultura y a su contexto.

Las imágenes y contenidos no están actualizados si los comparamos, encontramos las mismas láminas en los actuales y los antiguos, algunos de ellos con 10 diez años de diferencias.

VI.- MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO I: DISTINTOS ENFOQUES PARA EL CONSTRUCTIVISMO

1.- Constructivismo Y Aprendizaje Significativo

1.1.- Teoría Constructivista

El constructivismo es una corriente del aprendizaje que plantea que los seres humanos construyen su conocimiento a partir de una experiencia personal que se tiene con el mundo en el que vive, generando una propia visión, reglas u otros respecto a esta relación (mundo-hombre). Por lo tanto el sujeto logra la capacidad de adaptarse al mundo, por medio de la experimentación propia y vivida de situaciones que marcan al individuo acomodándolo en su medio ambiente.

Mario carretero define constructivismo como *“la idea que mantiene que el individuo—,tanto en los aspectos cognitivos y sociales del comportamiento como en los afectivos— no es un mero producto del ambiente ni un simple resultado de sus disposiciones internas, sino una construcción propia que se va produciendo día a día como resultado de la interacción entre esos dos factores. En consecuencia, según la posición constructivista, el conocimiento no es una copia de la realidad, sino una construcción del ser humano”⁷.*

El constructivismo concibe como eje central el que el sujeto construye su propio conocimiento a través de un proceso de aprendizaje. Se debe tener en cuenta si, que el conocimiento no es algo fijo, ni objetivo, por lo que puede cambiar, ya que el proceso por el cual pasa el estudiante que aprende, es totalmente individual, no se puede llegar a generalizar y creer que todos pueden tener el mismo conocimiento.

Hablar del origen de la teoría constructivista es rememorar a algunos intelectuales griegos, que apuntaron hacia problemáticas muy parecidas a las que hace referencia el constructivismo, por ejemplo Jenófanes (570-478 a. C.), quien dice que *“los mortales no son instruidos por los dioses desde su nacimiento. Se precisa de*

⁷ Carretero, Mario. (1997). *“Desarrollo cognitivo y Aprendizaje. Constructivismo y educación”*. México. Progreso .Pág. 9

*una búsqueda en el tiempo que, como tal, llevará a descubrimientos cada vez mejores*⁸, o Gorgias (483-375 a. C.), un sofista, menciona que *“conocer es un acto personal, elaborado al interior de cada individuo”*⁹. Así también Descartes, Kant, Aznar y otros prosiguieron con las bases o creando lo que ahora llamamos orígenes del constructivismo pedagógico.

Quienes desplegaron teorías basadas en el desarrollo de los niños fueron Jean Piaget y John Dewey que hicieron planteamientos sobre el desarrollo del niño y la educación, que nos conducen a la evolución del constructivismo. También encontramos dentro de las diferentes visiones del constructivismo a Vigotsky, quien plantea una teoría basada en la sociedad y cultura en la que el sujeto se desenvuelve. *“El punto común de las diversas posturas constructivistas está dado por la afirmación de que el conocimiento no es el resultado de una mera copia de la realidad preexistente, sino de un proceso dinámico e interactivo a través del cual la información externa es interpretada y re-interpretada por la mente que va construyendo progresivamente modelos explicativos cada vez más complejos y potentes”*¹⁰. Lo que quiere decir que el aprendizaje producido por un modelo constructivista no es solo pasajero, sino más bien tiene un efecto duradero y que cada vez se va complejizando a medida que se van adquiriendo nuevos conocimientos por la experimentación del sujeto con el contexto.

Una de las cosas que dice y aporta la teoría constructivista, es que se basa en el supuesto de que los individuos van construyendo su propia concepción de realidad y del mundo en el que están inmersos, por lo tanto el aprendizaje es un proceso por el cual las estructuras mentales dan una interpretación del ambiente con el que coexistimos.

Dentro de las teorías constructivistas encontramos dos grandes postulados, que tienen una misma base pero no prosiguen en el mismo camino. Por un lado tenemos la teoría social de Vigotsky y por el otro lado la teoría psicológica de Piaget.

Dentro del medio educativo se han utilizado diversas formas de enseñar que están relacionadas a diferentes corrientes pedagógicas y teorías existentes desde tiempo atrás, por ejemplo encontramos teorías asociacionistas o conductistas, cognitivas, humanistas y otras que están presentes en las aulas conviviendo junto con los estudiantes, siendo una de la más común y que ha sido usada en el mundo contemporáneo es la teoría constructivista.

⁸ Araya, Valeria. Alfaro, Manuela. (2007) *“Constructivismo: Orígenes y Perspectivas”*, Caracas .Laurus. Pág. 4

⁹ Ibid., Pág. 5

¹⁰ Portal Educarchile:

http://www.educarchile.cl/web_wizzard/visualiza.asp?id_proyecto=3&id_pagina=308&posx=4&posy=3

El constructivismo aporta a la educación una forma de integración a la sociedad, teniendo en cuenta que una de las funciones de la escuela es hacer llegar a todo individuo aprendizajes-enseñanza que está de acuerdo con la cultura en la que está inmerso. Al contrario de otras corrientes que buscan lograr una reproducción de la realidad como las teorías conductistas que centran su aprendizaje en lograr que el estudiante repita memoristamente lo que se le ha entregado como contenido, siendo este un reproductor de información que a la larga será olvidada por la mala organización de la estructura cognitiva. En cambio, el constructivismo, no busca este fin, sino que por medio de una construcción por medio de la experiencia personal de conocimiento persigue que el ser humano se integre en la sociedad tanto en sus costumbres como en las relaciones interpersonales entre los actores de la sociedad.

Los procesos por los cuales los sujetos aprenden, desde esta perspectiva ocurren internamente, lo que quiere decir que se producen modificaciones en la estructura cognoscitiva del individuo, por lo que no se muestran como un objeto que en el que se puede apreciar cual es el cambio explícitamente. Por el contrario, el estudiante es el actor principal, es un ser participante no pasivo, pero no lo puede hacer solo, y en este punto toma importancia la función del profesor, guiando tal proceso y un poco obligando al individuo a realizarlo, velando porque lo aprendido este correcto y no sea que lo requerido sea internalizado de forma errónea. La función del profesor dentro de la visión constructivista es la de mediador entre los saberes que vienen de la cultura y del curriculum oficial y el alumno que lograra aprendizajes que sean significativos para ellos.

1.2.- Teoría Del Aprendizaje Significativo

Hablar de antecedentes del aprendizaje significativo, nos lleva a autores que propusieron como base la autoestructuración de los conocimientos, lo que quiere decir que el centro de la educación está basada en el estudiante, ya que es este el encargado finalmente del proceso de aprendizaje.

Así es como autores como Claparède, Dewey, Ferrière, Montessori, Cousinet, Freinet y otros, plantearían antes que David Ausubel expusiera la Teoría del Aprendizaje Significativo, un aprendizaje basado en la propia intención del sujeto de aprender.

También es preciso señalar la Teoría del Aprendizaje por Descubrimiento de Jerome Bruner, donde señala que el individuo aprende mediante el uso de su propia mente¹¹. A lo que el autor se refiere con esto es a que el estudiante adquiere conocimientos por sus propios medios interactuando con diversos materiales.

Por otra parte además, como tercer punto para aclarar los antecedentes del aprendizaje significativo, contamos con las tesis constructivistas de Jean Piaget, que tratan sobre la naturaleza de la inteligencia y el desarrollo de esta misma. Parte de sus planteamientos y dicen que el principio fundamental de los métodos activos son: comprender es inventar o reconstruir por reinvención¹².

Otros autores que se acercan a lo que posteriormente será el aprendizaje significativo son Rogers y Maslow, quienes también proponen una pedagogía que toma como centro al estudiante y sus intereses.

Con estos cuatro puntos se puede interiorizar en el origen y cómo surge lo que hasta ahora conocemos como Aprendizaje Significativo planteado por Ausubel, que influenciado por estas y muchas otras corrientes que surgieron paralelamente, planteó los puntos básicos que aborda el Aprendizaje Significativo que le dieron el piso a otros autores que posteriormente fueron investigando y creando su propia teoría de este aprendizaje.

Es David Ausubel en su monografía "*The Psychology of Meaningful Verbal Learning*" (1963) quien da las primeras referencias de lo que llamamos Aprendizaje Significativo. Posteriormente fue enriqueciendo y reformando sus primeros postulados sobre este tema, dejando un legado para que autores como Novak, con quien Ausubel trabajó en la teoría del Aprendizaje Significativo, Gowin, Pozo, Moreira y otros, dieran a conocer las implicancias que ha tenido este en las aulas y en la educación de muchos estudiantes.

Llamamos Aprendizaje Significativo a aquel que se produce al interior del estudiante y se clasifica dentro de los aprendizajes psicológicos, ya que se ocupa de los procesos propios e internos por los que pasa el individuo y que utiliza para aprender. Es aquella enseñanza que queda de forma permanente en el individuo, por ser un aprendizaje cercano a él. Este aprendizaje se produce al integrar los conocimientos previos de los estudiantes y saberes nuevos que pasan por una red que se los conecta entre sí. Su principal énfasis está puesto en aquello que ocurre dentro de la sala de clases cuando los estudiantes están aprendiendo. Esto quiere decir que "*La Teoría del Aprendizaje Significativo aborda todos y cada uno de los elementos,*

¹¹ Véase Coll, César (1988), "*Significado y Sentido en el Aprendizaje Escolar. Reflexiones en Torno al Concepto del Aprendizaje Significativo*", Universidad de Barcelona.

¹² Ibid.

*factores, condiciones y tipos que garantizan la adquisición, la asimilación y la retención del contenido que la escuela ofrece al alumnado, de modo que adquiera significado para el mismo*¹³

En términos prácticos el Aprendizaje Significativo es un proceso que se desarrolla en la mente del sujeto, cuando suma una nueva información a una previamente interiorizada de forma arbitraria y esta queda de forma permanente en la memoria del individuo. Esto mismo lo explica Marco Antonio Moreira al decir que *“el aprendizaje significativo se produce cuando una nueva información «se ancla» en conceptos relevantes (subsumidores) preexistentes en la estructura cognitiva. O sea, nuevas ideas, conceptos, proposiciones pueden ser aprendidos significativamente (y retenidos) en la medida en que otras ideas, conceptos, proposiciones, relevantes e inclusivos, estén adecuadamente claros y disponibles en la estructura cognitiva del individuo y funcionen, de esta forma, como punto de anclaje de los primeros”*.¹⁴

Como se mencionó anteriormente, existen autores que trabajaron con la Teoría del Aprendizaje Significativo y que han hecho sus publicaciones con lo que ellos señalan como las características propias de este aprendizaje.

1.3.- El Aprendizaje Significativo Según David Ausubel

David Ausubel quien fuera fundador de la Teoría del Aprendizaje Significativo, postula que dentro de la educación es fundamental esta forma que tienen los sujetos de adquirir conocimientos o aprender, Ausubel lo presenta diciendo que *“El aprendizaje significativo es muy importante en el proceso educativo, porque es el mecanismo humano por excelencia para adquirir y almacenar la vasta cantidad de ideas e información representadas por cualquier campo del conocimiento”*¹⁵.

Para entender de qué se trata la teoría del Aprendizaje Significativo hay que explicar los puntos más importantes que propone David Ausubel, partiendo por decir que él entiende como aprendizaje a aquello que el sujeto ya sabe, por lo tanto viene con el individuo a la hora de presentar un contenido o información nueva. Siguiendo con esto, el Aprendizaje Significativo se produce cuando esta pre-información se

¹³ Rodríguez Palmero, M^a Luz. (2004). *“La Teoría del Aprendizaje Significativo”*. Centro de Educación a Distancia (C.E.A.D.). Panplona. Pág 1.

¹⁴ Moreira, Marco Antonio, (2000), *“Aprendizaje Significativo: Teoría y Práctica”*. Madrid. Pág. 11

¹⁵ Ibid, . Pág. 9

conecta con una nueva que es entregada por el profesor o quien esté enseñando y toma un sentido relevante para el estudiante que está dispuesto a aprender este nuevo conocimiento.

Ausubel explica que el Aprendizaje Significativo es un *“proceso a través del cual una misma información se relaciona de manera no arbitraria y sustantiva, con aspecto relevante de la estructura cognitiva del individuo”*¹⁶, lo que quiere decir que primero, la relación entre aprendizaje previo y aprendizaje nuevo no es azaroso, sino que está guiado y se relacionan entre sí de forma que si existe una relación entre los contenido, estos se ligaran, de lo contrario no se hará la unión de éstas. En segundo lugar este aprendizaje queda retenido en estructura cognitiva del ser humano, donde quedara almacenada para cuando el individuo necesite ocuparla. La relación entre aprendizajes se produce principalmente por un concepto, idea o proposición que existe en la estructura cognitiva que sirven de anclaje entre éstos, a los que Ausubel denomina Subsumidores, y que son transformados por aquellos conocimientos nuevos que adquieren significación para el estudiante.

Para que el Aprendizaje Significativo sea real deben existir condiciones que lo propicien. Una de las condiciones para que esta conexión ocurra es que el individuo, se encuentre dispuesto a aprender de forma significativa. Moreira lo explica diciendo que *“Por tanto, una de las condiciones para que se dé el aprendizaje significativo es que el material que va a ser aprendido sea relacionable (o incorporable) a la estructura cognitiva del aprendiz, de manera no arbitraria y no literal. Un material con esa característica es potencialmente significativo”*¹⁷. El sujeto debe ser capaz de comprender que aquel aprendizaje es importante y por lo tanto hacerlo significativo y retenerlo.

También es tarea de quien enseña presentar material que sea eventualmente significativo para quienes están dispuestos a aprender. Tal material debe ser consistente y lógico, de lo contrario sería absurdo presentarlo, por otra parte este material debe contener subsumidores que faciliten el aprendizaje de aquello que se quiere que el aprendiz retenga en su memoria.

Si se utiliza como criterio la organización jerárquica de la estructura cognitiva, el aprendizaje significativo puede ser subordinado, superordinado o combinatorio.

La forma en que los aprendizajes deberían ser retenidos, según Ausubel, es de forma jerárquica, es decir viendo conceptos desde los más general a lo particular, partiendo desde debajo de la pirámide hasta la punta. De forma que de lo más grande

¹⁶ Ibid, Pág. 10

¹⁷ Moreira, Marco Antonio. (2000). *“Aprendizaje Significativo: Teoría y Práctica*. Madrid. Pág. 15.

a lo más pequeño las ideas, conceptos y proposiciones sean internalizadas más fácil, ya que al conocer de que forma funciona una máquina, posteriormente es más fácil entender como funcionan las partes una por una.

Ausubel propone que el Aprendizaje Significativo puede ser representacional, de conceptos y proposicional¹⁸. El primero es una base para el segundo y este a su vez es también una plataforma para continuar con el tercero. Esto se traduce en que el aprendizaje se produce por símbolos, conceptos y proposiciones. Siendo estos mensajes que se producen entre un emisor y un receptor que es el que aprende estos símbolos conceptos y proposiciones.

Un último concepto que será tomado y que David Ausubel hace alusión en su teoría del Aprendizaje Significativo, es el de la asimilación. Este concepto formulado antes por Piaget, en la visión de Ausubel difiere un poco de su predecesor, para Ausubel la asimilación es un proceso donde el nuevo conocimiento interactúa con conceptos o proposiciones relevantes específicas existentes en la estructura cognitiva, y no con ella, como un todo¹⁹, también dice que la asimilación es un proceso continuo y que modificaciones relevantes en el Aprendizaje Significativo se producen no como resultado de períodos generales de desarrollo cognitivo, sino por una creciente diferenciación e integración de conceptos específicos relevantes en la estructura cognitiva²⁰. A lo que se refiere Ausubel con estos dos postulados, es que la lo que llama asimilación es el proceso por el cual el individuo integra el conocimiento nuevo específico de un área con el conocimiento previo de esta misma, y este proceso es continuo.

1.4.- Aprendizaje Significativo Según Joseph Novak

Joshep Novak es un colaborador de David Ausubel y se podría decir que juntos crearon y postularon la Teoría del Aprendizaje Significativo, pero no hicieron los mismos postulados, sino que cada uno lo enfocó de forma personal, siendo Novak quien ha afinado y contrastado esta teoría.

¹⁸ Véase Rodríguez Palmero, M^a Luz, (2004), *“La Teoría del Aprendizaje Significativo”*, Centro de Educación a Distancia (C.E.A.D.). Panplona.

¹⁹ Véase Moreira, Marco Antonio. (2000). *“Aprendizaje Significativo: Teoría y Práctica”*. Madrid.

²⁰ Ibid.

Dentro de la Teoría de la Educación de Joshep Novak, un ente integrador es el Aprendizaje Significativo, aunque no es el central. La Teoría de la Educación de Novak plantea que *“la educación es el conjunto de experiencias (cognitivas, afectivas y psicomotoras) que contribuyen al engrandecimiento («empowerment») del individuo para enfrentar la vida diaria”*²¹. Según la teoría de Novak, los sujetos piensan, sienten y actúan o hacen²², dicho de otra forma, los sujetos integran los sentimientos dentro de los actos que realizan, para Novak cualquier evento educativo es una acción para intercambiar significados (pensar) y sentimientos entre el aprendiz y el profesor²³.

En la educación siempre habrá cuatro aspectos de relevancia que siempre estarán presentes, primero un aprendiz dispuesto a aprender, segundo un profesor que esté a cargo de enseñar, tercero una materia que se enseñara y por ultimo un contexto social donde se desarrolle todo. A demás agrega un quinto aspecto que es la evaluación, que debería estar siempre presente en cualquier acto educativo.

Teniendo claro que es para Novak la educación, se debe clarificar que entiende por Aprendizaje Significativo. La definición que hace de este es parecida a la que entrega Ausubel, para Novak el Aprendizaje Significativo implica dar significados a nuevos conocimientos por interacciones con significados claros, estables y diferenciados previamente existentes en la estructura cognitiva del aprendiz²⁴. A lo que se le llama que sean claros y estables, es que estén previamente aceptados en el contexto donde este inmerso el individuo o varios individuos. Un punto que este autor deja claro es que no todo Aprendizaje Significativo es correcto, puede ser que un estudiante entienda de una forma un concepto por ejemplo, y este puede estar incorrecto, pero el sujeto ya lo aprendió de manera significativa. Igualmente al traspasar conocimientos, entre aprendiz y profesor se traspasan sentimientos, según la naturaleza propia del ser humano.

Marco Antonio Moreira en su libro “Aprendizaje Significativo: Teoría y Práctica” (2000), expone algunos principios básicos de la teoría de Joseph Novak, tales como:

- *El aprendizaje significativo requiere: a) disposición para aprender, b) materiales potencialmente significativos y c) algún conocimiento relevante.*
- *Actitudes y sentimientos positivos en relación con la experiencia educativa tienen sus raíces en el aprendizaje significativo y, a su vez, lo facilitan.*

²¹ Véase Moreira, Marco Antonio. (2000). “Aprendizaje Significativo: Teoría y Práctica”. Madrid

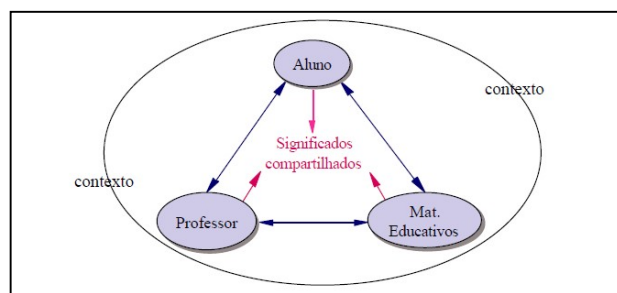
²² Ibid.

²³ Véase Rodríguez Palmero, M^a Luz, (2004). “La teoría del aprendizaje significativo”, Centro de Educación a Distancia (C.E.A.D.).

²⁴ Véase Moreira, Marco Antonio. (2000). “Aprendizaje Significativo: Teoría y Práctica”. Madrid.

- El conocimiento humano es construido; el aprendizaje significativo subyace a esa construcción.
- El conocimiento previo del aprendiz tiene gran influencia sobre el aprendizaje significativo de nuevos conocimientos.
- Los conocimientos adquiridos por aprendizaje significativo son muy resistentes al cambio.
- La enseñanza debe ser planificada de modo que facilite el aprendizaje significativo y propicie experiencias afectivas positivas.
- La evaluación del aprendizaje debe buscar evidencias de aprendizaje significativo²⁵.

1.5.- Aprendizaje Significativo Según D. Bob Gowin



V Epistemológica de Gowin

D. Bob Gowin profesor de la Universidad de Cornell, en Estados Unidos. Su campo trabajo es el de los fundamentos de la educación, de la filosofía de la educación y de la estructura del conocimiento. Es bastante conocido por la V-epistemológica o V de Gowin, esta V

consiste en una triada entre estudiante, Profesor y Material educativo, esta V es sólo un instrumento heurístico, propuesto por Gowin, para analizar la estructura del proceso de producción del conocimiento²⁶.

Gowin toma la significancia como aquello que el profesor quiere y desea que sea significativo en el aprendizaje del estudiante. Por lo tanto la enseñanza se consume cuando el estudiante capta los significados que el profesor quería que él captase y que son aquellos ya aceptados por una comunidad de usuarios²⁷, por lo que es el educando quien decide si quiere o no aprender de forma significativa, al captar los significados que le entrega el profesor de una materia específica. Es decir que Gowin

²⁵ Moreira, Marco Antonio. (2000). "Aprendizaje Significativo: Teoría y Práctica". Madrid. Pág. 45

²⁶ Moreira, Marco Antonio. (2000). "Aprendizaje Significativo: Teoría y Práctica". Madrid. Pág. 45

²⁷ Moreira, Marco Antonio. (2000). "Aprendizaje Significativo: Un concepto Subyacente".

Madrid.

introduce la idea de captación de significados como algo anterior al Aprendizaje Significativo propiamente dicho²⁸.

Gowin basa toda su Teoría de la Educación en esta triada de conceptos que postula como la base de los actos realizados en la escuela. El material educativo es aquello que el profesor ocupa para enseñar al estudiante y que capte los significados deseados, para luego lograr un Aprendizaje Significativo. Para aprender significativamente, el estudiante tiene que manifestar una disposición para relacionar, de manera no-arbitraria y no-literal (sustantiva), a su estructura cognitiva, los significados que capta con respecto a los materiales educativos, potencialmente significativos, del currículum²⁹. Con esto último se sugiere que el aprendiz o estudiante no participa en la construcción del currículum, sino que es el profesor, u otro, quien lo determina.

Por último cabe mencionar que Gowin al contrario de Novak, no habla ni incluye la evaluación dentro de sus postulados, sólo se centra en estos tres conceptos que conforman la V epistemológica

1.6.- Importancia Del Aprendizaje Significativo

El Aprendizaje Significativo se torna importante al ser un contenido básico en la educación en el nivel que sea, al tomarse como base del proceso de enseñanza-aprendizaje que se da en la interacción entre profesor/a estudiante y viceversa. Este tipo de aprendizaje les da a los estudiantes plataformas para que aquello que están aprendiendo dentro del aula se mantenga de forma permanente en sus recuerdos, estos recuerdos se pueden presentar de diferentes formas. Normalmente las personas recordamos con imágenes que se vienen la mente de momentos vividos, cada persona guarda en su memoria momentos significativos que representan un momento especial que vale la pena recordar en el futuro.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid

La forma de recordar por ejemplo se da cuando caminamos por la calle y escuchamos un sonido, olemos un aroma agradable o desagradable, o percibimos algo por los sentidos y se viene inmediatamente a la mente aquella imagen del momento vivido. Se podría decir así que todos los recuerdos son imágenes y que todos los seres humanos recordamos por medio de las imágenes. Al ser el mismo sujeto quien se interesa de su aprendizaje lo une a su cotidianidad, siendo este último un fin de la educación que es acercar los aprendizajes a aquello que el estudiante vive día a día en su propia realidad.

A pesar de que sea el estudiante el encargado de esto no se puede desligar de esta labor al profesor, quien es el que guía este proceso. El profesor en este sentido es el encargado de velar y cerciorarse de que aquello que el estudiante aprende no sea algo equivocado, al revisar el material que le enseñara, ya que el Aprendizaje Significativo no siempre esta correcto y los educandos pudieran comprender por ejemplo un significado de una forma y este sea erroneo, lo que implica que el estudiante guarde en su estructura mental un concepto equivocado, lo que podría traer consecuencias posteriormente.

Por ejemplo aprender una definición de un concepto con algún error, quedara interiorizado y aprendido de esta forma si el profesor (a) no da aquella información de manera correcta. Por lo que el estudiante aprenderá de forma significativa, pero no será aquel aprendizaje adecuado.

Pero lejos de centrarnos en esta cuestión, dentro del aula, el Aprendizaje Significativo tiene su principal importancia para nosotros, ya que permite acercar las Artes Visuales a las personas y permite que los estudiantes desarrollen al máximo sus capacidades en las clases que les interesa tener. Los profesores buscan lograr que el estudiante preste atención a aquello que les enseñan para que sea una ayuda para el futuro y no sólo algo pasajero que se escuchó y al segundo después de perdió en algún rincón de la memoria.

Al ir asociando aprendizajes previos con aprendizajes nuevos, se va fortaleciendo aquella relación de lo aprendido antes y lo que se esta aprendiendo, además sirve para ir recordando aquello que alguna vez fue significativo, pero que con el paso de los años puede haber perdido su vigencia y está listo penas sea requerido por el individuo para poder asociar este conocimiento con otro y darle un nuevo significado. Con esto queremos decir que al momento de necesitar un aprendizaje ya adquirido, la imagen de aquello se viene como recuerdo a la memoria.

Por lo tanto hablar de Aprendizaje Significativo es hablar de nuevos conocimientos que los profesores debemos aclarar para nuestros estudiantes y que

estos asimilen y sean capaces de crear un conocimiento correcto que les ayude en su vida diaria y que quede retenido para su futuro.

1.7.- Constructivismo Y Aprendizaje Significativo

Aprendizaje Significativo y Constructivismo son dos términos y conceptos que se podría decir van de la mano para lograr un resultado positivo en el proceso de enseñanza-aprendizaje, ya que el Constructivismo da las bases que soportan los principios que plantea el Aprendizaje Significativo.

Los puntos de convergencia de estos dos términos se encuentran en que sus fines están relacionados entre sí. Ambas teorías centran su interés en el sujeto que es el encargado de aprender, por medio de procesos internos psicológicos que implican un aprendizaje perdurable en el tiempo.

Otro punto de encuentro está en la influencia que tiene en el contexto socio cultural en la elaboración de contenidos y por ende de aprendizajes y enseñanzas que se deben entregar a los individuos en el sistema escolar, por lo que cada individuo adquiere sus aprendizajes por medio de una estructura dada por lo que la sociedad está viviendo y ha vivido para llegar a lo que hasta ahora se ha hecho.

Dentro de estos términos, la visión de la labor del profesor es la de mediador entre lo que se enseña y lo que el estudiante aprende, lo que quiere decir que el profesor incentiva al estudiante a que aprenda, aceptando la autonomía del educando, también permite al estudiante guiar la enseñanza, fomentar el dialogo y la colaboración entre profesor-estudiante y estudiante-estudiante, incita la curiosidad de los estudiantes para que se incentiven a investigar y a aprender, crea situaciones que hacen pensar al estudiante y cuestionarse para lograr que construyan sus propias convicciones y conocimientos, principalmente se puede decir que el profesor le enseña a pensar al sujeto³⁰.

Por lo tanto será necesario que el Aprendizaje Significativo se dé cuando exista una situación que el mismo profesor propicie para que los estudiantes creen imágenes mentales que perduren el tiempo en forma de recuerdo para cuando sea necesario volver a tomarlas o reestructurarlas de acuerdo a lo que se vuelva a aprender.

³⁰ Modesto Neco Quiñones, El rol del maestro en un esquema pedagógico constructivista, http://jefesdeensenanza.com/doctos/el_maestro_constructivista.pdf

Cuando un profesor asume un enfoque constructivista, toma una posición en donde el mismo ya no es aquel personaje que debe saber responder a todo y que tiene la verdad única y absoluta dentro del aula, sino más bien debe ser un ente conciliador y mediador en el proceso de enseñanza aprendizaje, donde también puede cometer errores y el estudiante también puede tener razón y opinión propia sobre un tema.

Dentro del aula ya no se asume una posición frente a la clase, sin salir de ese lugar imponiendo respeto, sino más bien una puede ser conversación interactiva entre profesor y estudiante donde ambos vayan construyendo aprendizajes colaborándose entre sí.

El estudiante es un ser capaz de entender el por qué está aprendiendo y qué es lo que está aprendiendo, sin necesidad de que repita todo lo que se le ha enseñado. Corriendo el riesgo de que esto sea olvidado y no se puede recordar para un siguiente uso, y tampoco permite una reestructuración de los contenidos, cambiando y logrando cosas que son importantes para lograr una concepción más acabada de lo requerido.

Por lo tanto el Constructivismo y el Aprendizaje Significativo son teorías que llevan a la práctica hoy en las aulas, de los colegios de diferentes dependencias, ya que se asumen como facilitadores de la labor docente y que además logran resultados eficientes entre los estudiantes.

CAPITULO II: DIDÁCTICA

1.- Didáctica General

La didáctica es una disciplina que principalmente tiene grandes aportes a la labor educativa, por medio de modelos, enfoques y otros más. Didáctica es un término que puede ser aplicado tanto a los docentes (en su etimología docere) y a los educandos (dicere). En este sentido estos dos últimos son aquellos encargados de producir el acto didáctico, por medio de una interacción comunicativa-instructiva. En términos generales la didáctica es considerada como la forma de hacer clases dentro del aula o la metodología utilizada, es decir la técnica y los métodos de enseñanza. Su objeto de estudio son los procesos y elementos que existen en el proceso de aprendizaje de una persona.

Según José Bernardo Carrasco la Didáctica General es aquella que “se ocuparía de estudiar los principios, normas y orientaciones prácticas utilizables en el trabajo escolar, sea cual sea la edad, área de conocimiento o materia que se trate”.³¹

Como respuesta a ¿Qué es la didáctica? Antonio Medina Rivilla y Francisco Salvador Mata lo definen como “la disciplina o tratado riguroso de estudio y fundamentación de la actividad de enseñanza en cuanto propicia el aprendizaje formativo de los estudiantes en los más diversos contextos”³². La didáctica es una orientación pedagógica que se compromete con la mejora por medio de la adaptación del proceso de enseñanza-aprendizaje.

La didáctica tiene como principal deber, el responder a las siguientes interrogantes: ¿Para qué formar estudiantes?, ¿Quiénes son los estudiantes y cómo

³¹ Carrasco, J. B. (2004). “Una Didáctica para hoy: Cómo Enseñar Mejor”. Madrid: Ediciones RIALP. Pág. 37.

³² Medina Rivilla, A., & Salvador Mata, F. (2009). “Didáctica General”. Madrid: Pearson Educación. Pág. 7.

aprenden? Y por último ¿Qué es lo que se debe enseñar? Estas son los tres ejes en los que se mueve la didáctica para lograr una mejoría en la calidad de la educación impartida en las instituciones formales de educación y en algunos casos en las no formales.

Dependiendo de cuál es el enfoque con el que se trabaja la didáctica se pueden dividir en tres: la didáctica tecnológica, la artística y la cultural indagadora. La primera apoya sus planteamientos en la ciencia y la planificación sistemática de las tareas propias de la profesión docente. Su base teórica esta en las teorías positivistas y en las nuevas tecnologías. En las palabras de Medina y Salvador *“la perspectiva tecnológica de la didáctica requiere de la emergencia y secuenciación de las intencionalidades educativas, concretadas en los objetivos de realización humana y académica más formativos, fruto de la explicitación de los auténticos modelos de ser, saber y vivir en una sociedad tecnológica”*³³

Esta opción didáctica, tiene relación con el contexto que se presenta en la sociedad actual, donde las nuevas tecnologías tienen un punto de injerencia importante dentro de las aulas y más aun en el proceso de enseñanza-aprendizaje. Se forma una línea más estructurada y planificada donde pocas veces se deja paso a la improvisación.

El segundo enfoque de donde se puede tomar la didáctica, es el artístico. Éste ve en el arte una nueva forma de llegar por parte de los docentes a los estudiantes y traspasar los conocimientos adquiriendo todas aquellas características que una visión artística puede dar, como por ejemplo entender y transformar con estética y fomentar una actitud poética. Se podría decir que está en contraposición con la visión tecnológica donde casi todo está previsto y no se deja nada al azar como en la visión artística. Siguiendo con este comentario Medina y Salvador en *Didáctica General* comentan que *“Los procesos de enseñanza-aprendizaje son itinerarios llenos de ilusión y flexibilidad, que invitan y comprometen a la creación y a la búsqueda permanente”*³⁴. Por lo tanto lo que busca esta visión es encontrar algo que sea capaz de responder a las necesidades individuales de aprendizajes de cada ser humano, que vive en un contexto determinado, ya que este influye en ese algo que se busca conteste.

Por último, se encuentra la visión cultural-indagadora, en las palabras de los autores ya revisados, en este punto la didáctica es vista como *“una disciplina pedagógica centrada en el estudio de los procesos de enseñanza-aprendizaje, que pretende la formación y desarrollo instructivo-formativo de los estudiantes y la mejora*

³³ Medina Rivilla, A., & Salvador Mata, F. (2009). *Didáctica General*. Madrid: Pearson Educación. Pág. 8.

³⁴Ibid, Pág. 10.

*de la concepción y práctica docente, mediante la generación de un entorno cultural netamente didáctico, basado y reconstruido de una actitud rigurosamente indagadora del profesorado y colaboradores*³⁵.

1.1.- El Saber Didáctico

Es un conjunto de conocimientos, métodos y modos de construcción y estilo de comunicar la cultura en instituciones orientadas a formar integralmente a estudiantes.

Por lo tanto en las instituciones se debería entregar aquellos conocimientos que caracterizan a la sociedad o cultura en donde esté ubicada la escuela. Siguiendo con esta idea, la función de la escuela sería integrar a los individuos a la sociedad por medio de la comunicación e interacción entre ellos, enseñando un lenguaje determinado, costumbres, tradiciones y otros. También dentro de las aulas se debe dar respuesta a aquellos requerimientos que hace la sociedad, como por ejemplo formar personas que sean capaces de pertenecer a una sociedad sin causar desviaciones.

1.2.- Metodología Didáctica

La didáctica usa diferentes métodos para mejorar el proceso de enseñanza aprendizaje, estudia las formas y procedimientos para la labor docente de preparar aquello que la cultura encuentra adecuado que sea enseñado en la escuela. Su pregunta principal y guiadora es ¿Cómo enseñar?

Por tanto *“el método es el conjunto de decisiones y realizaciones fundamentadas que facilitan la acción docente en un ecosistema y con un clima empático, mediante el que se ordenan las acciones y fases más adecuadas en la*

³⁵ Medina Rivilla, A., & Salvador Mata, F. (2009). *“Didáctica General”*. Madrid: Pearson Educación, Pág 11.

*interacción educativa*³⁶ Un área que se ha desarrollado dentro de la metodología didáctica es la de las estrategias de aprendizaje y las estrategias de enseñanzas.

1.3.- Estrategias Didácticas

Para hablar de estrategias didácticas hay que comenzar por definir estos dos conceptos.

El término estrategias se refiere a una serie de acciones que se planifican para lograr un fin o llegar a una meta previamente concebida.

Por didáctica se entiende a aquello que realiza el docente para lograr que sus estudiantes tengan aprendizajes significativos.

Didáctica es un concepto netamente relacionado a la educación.

Por tanto al referirnos a estrategias didácticas estamos hablando de aquellas actividades que los profesores planifican para lograr que sus estudiantes aprendan significativamente en las aulas y fuera de ellas también.

O dicho de otra forma las estrategias didácticas son un conjunto de procedimientos que se relacionan con la enseñanza y que tiene como objetivo alcanzar los aprendizajes esperados de los estudiantes.

Pero esto en términos más generales, este concepto muy usado en la última década, abarca mucho más que una simple planificación, sino que también trata de la forma en que se enseña y se aprende un contenido.

Por lo tanto podemos hablar de estrategias de enseñanza y también estrategias de aprendizaje. La primera se relaciona con el profesor y la segunda con el estudiante.

1.4.- Estrategias De Enseñanza

³⁶Medina Rivilla, A., & Salvador Mata, F. (2009). "*Didáctica General*". Madrid.Pearson Educación. Pág. 17.

Las estrategias de enseñanza son aquellos refuerzos que entrega el profesor al estudiante permitiéndole procesar la información que servirá para crear conocimientos nuevos de forma más fácil.

Es decir que son todos aquellos recursos usados por el profesor para facilitar el aprendizaje.

Estos ponen su principal énfasis en la planificación y realización de aquellos contenidos que se desea sean aprendidos. Esto se comunica de forma verbal o escrita para que no haya confusiones luego.

Idealmente estas estrategias deberían ser planificadas de modo que estimule a los estudiantes a observar, analizar, opinar, formular hipótesis, buscar soluciones y construir conocimientos por ellos mismos por medio de la interacción con el medio.

Otro punto importante es el de organizar las clases (inicio, desarrollo y cierre) como ambientes para que los estudiantes se les facilite el aprender.

1.5.- Estrategias De Aprendizaje

Estas estrategias tienen que ver con aquellas labores realizadas para aprender, recordar y usar cierta información para crear conocimientos. Es decir que son un grupo de habilidades que emplea el estudiante (de forma intencional) en forma de herramienta que facilite el aprendizaje significativo para posteriormente solucionar problemas.

Por lo tanto estas están referidas directamente a un proceso interno del estudiante que se encarga de hacer labores como comprender textos académicos, crear textos, buscar soluciones a problemas entre otras.

Este proceso es similar a lo comentado por Bruner en su Teoría de la Construcción de Conocimiento, donde el estudiante pasa por procesos que van de

menos a más. Lo que quiere decir que el estudiante comienza aprendiendo un concepto que sería el aprendizaje previo para luego agregar un aprendizaje nuevo, este último actúa como potenciador o restaurador del primero para luego asimilarlo e integrarlo y así darle un nuevo significado.

La formalización de la metodología de la didáctica ha significado una mejora para la enseñanza, ya que principalmente promueve que el profesor se vuelva un ser reflexivo, transformador y capaz de tomar decisiones complejas con el fin de generar escenarios que sean para que los estudiantes se apropien de ellos y logren una formación integral y pluralista.

Dentro del proceso de enseñanza aprendizaje, está inmerso, y es un componente importante, el sistema metodológico ya que *“en él se hace realidad una interacción fecunda y un marco de relaciones sociales singulares al trabajar la materia-saber interdisciplinar, ligado a la vivencia y expectativas de los estudiantes como seres irrepitibles y abiertos a un mundo en plena y continua mejora.”*³⁷

2.- Perspectivas De La Didáctica

Desde el punto de vista pedagógico social, la didáctica debe ser un aporte al profesorado (encargado de llevar a cabo el proceso de enseñanza aprendizaje) con el fin de que estos logren por medio de los medios adecuados, adaptar los saberes culturales a los contenidos enseñables en la escuela.

La didáctica vista como campo de investigación, requiere tener en sus bases principalmente un marco epistemológico, un núcleo representativo de programas, líneas, núcleos de investigación y la aplicación, diseño del currículum o del proceso de enseñanza aprendizaje. La construcción del núcleo central de la didáctica tiene que ver con diferentes perspectivas.

La primera es la perspectiva científico-tecnológica que dice que la ciencia o la comunidad científica busca dar respuestas eficientes a problemáticas que afectan a los seres humanos, investigando cuáles son las causantes de estos y cuáles son los efectos o consecuencias de todo aquello, dando cuenta de una realidad concreta. Algunos de los problemas de los seres humanos que se les busca dar respuesta son

³⁷Medina Rivilla, A., & Salvador Mata, F. (2009). *“Didáctica General”*. Madrid: Pearson Educación. Pág. 20

aquellos que tienen que ver con la enseñanza y el aprendizaje, para lograr una mejora de esto. En este sentido la tecnología viene a ser un apoyo para esta mejora.

Esta perspectiva está muy ligada al conductismo, ya que toma decisiones en base al saber científico usando metodologías como el hipotético-deductivo y el método experiencial, para así descubrir aquellas relaciones existentes entre fenómenos y variables por los cuales se prueban hipótesis y se tiende a generalizar por medio de leyes emergentes.³⁸ Esta perspectiva se considera como el conjunto de ideas, destrezas, capacidades y competencias generalizadas que se estiman deseables para desempeñar con éxito la tarea de la enseñanza. En este caso la labor del docente debe llevarse de la manera más eficaz que sea posible.

También encontramos dentro de estas perspectivas la cultural-intercultural que plantea sus cimientos en reconocer la importancia de la cultura, más bien la apertura de esta dejando de lado aquellas diferencias de pensamiento y otras que permiten una solución de problemas y armonía dejando atrás posiciones rígidas y cerradas, tomando estas diferencias culturales como un intercambio rico en experiencias mutuamente. Esta perspectiva apela a la tolerancia dentro de las instituciones educativas, de forma que posiciones políticas, religiosas, de sexo y otras sean aceptadas y los individuos sean tratados todos por igual sin hacer excepciones de ningún tipo.

Dentro de las aulas del sistema educativo, es muy común encontrar personas de diversas características y culturas, ya sea porque vienen de un país distinto o porque en su primera educación (la familia), tienen normas diferentes. La clave está en que el profesorado debe saber llevar esas diferencias y buscar que estas se vuelvan un refuerzo positivo usando las diferentes características para lograr aprendizajes significativos. Se busca que el proceso de enseñanza-aprendizaje sea orientado al desarrollo integral de del individuo actuando como soporte de las nuevas comunidades.

En tercer lugar encontramos el enfoque socio-político o crítico donde se asume una posición de enfrentamiento a quienes rigen, creando conflictos, ya que promueve una escuela para todas las personas con el reconocimiento del esfuerzo en un nuevo y solidario espacio de comunidades de cooaprendizaje. Por lo tanto lo que busca es formar a aquellos que no tienen las mismas posibilidades de surgir, mostrándoles la realidad que existe, para que tomen conciencia y creen una actitud reflexiva que los lleve a comprender lo que ocurre. Su fin es buscar la igualdad entre los estudiantes, dejando de lado las diferencias de clase social y las falta de oportunidades.

³⁸ Véase Medina Rivilla, A., & Salvador Mata, F. (2009). *“Didáctica General”*. Madrid: Pearson Educación..

Además está el enfoque profesional-indagador, en esta perspectiva demanda un profesional docente que se base primero en la profesionalidad, que maneje plenamente las tareas de un profesor como manejar todas aquellas competencias que son parte del proceso de enseñanza aprendizaje. Segundo la indagación, es decir que el profesor sea un investigador que se interesa en aquellos cambios que vive la sociedad y que son relevantes para la educación y en tercer lugar la complejidad emergente, donde los docentes tienen la capacidad de ir creando, cambiando y transformando su labor dependiendo de las nuevas opciones culturales y la evolución de los valores. La finalidad de esta es la formación de los estudiantes a partir de los problemas más representativos de su realidad personal y social.

3.- Modelos Didácticos

Según Medina y Salvador estos modelos permiten una selección y relación entre los elementos más pertinentes que permiten tomar conocimiento y facilitan la mejora de la práctica de los procesos de enseñanza-aprendizaje por medio de sus representaciones que son los modelos didácticos³⁹. El primer modelo es el modelo socrático cuyo nombre derivado de su principal cultivador Sócrates, quien creó la relación de comunicación y dialogo entre docentes y estudiantes. Este establece que entre estos actores debe crearse una dinámica de preguntas y respuestas que sean referidas a un tema específico que se debiera estar tratando o a intereses personales de los estudiantes.

Esta comunicación puede ser entre profesor/a estudiante o entre un grupo de estudiantes y el o la docente dentro del aula.

El segundo modelo es el modelo activo-situado en donde se toma al estudiante como principal protagonista de su propia realidad, ya que con el nacimiento de la escuela nueva, se deja el modelo donde es el profesor el actor principal y se le da un papel activo al estudiante.

El estudiante es un ser autónomo y responsable que aprovecha cada uno de los escenarios en los que se le permite participar, sacando experiencias de cada una de las vivencias dentro y fuera de la escuela. Por lo tanto el profesor planifica actividades de acuerdo con esta propuesta, donde el estudiante es el que hace permitiéndole una maduración y mayor participación de los proyectos.

³⁹ Véase Medina Rivilla, A., & Salvador Mata, F. (2009). *Didáctica General*. Madrid: Pearson Educación.

Dentro de las perspectivas de la didáctica la tercera es el Aprendizaje para el dominio. Este modelo tiene que ver con las características de cada estudiante, la enseñanza del saber, la información o refuerzo y los resultados alcanzados, así también la relación entre estos que permitirán un aprendizaje para el dominio.

Para alcanzar este aprendizaje se debe tomar la biografía cognitiva personal de cada estudiante, como los estilos de aprendizajes y las variables afectivas. También hay que tener en cuenta la autoimagen de cada uno, ya que al ir superando tareas, esta autoimagen se vuelve cada vez más positiva, lo que produce cierta confianza en el estudiante. Se produce entonces una interacción entre las características personales de los estudiantes, la calidad de la enseñanza que se le entrega y el producto de los aprendizajes de los estudiantes en las escuelas.

También encontramos el modelo comunicativo-interactivo que tiene relación al dominio y desarrollo de la capacidad comunicativa, en sus dimensiones semánticas, sintáctica y pragmática, que se hacen realidad por medio de modelos capaces de interpretar y clarificar los mensajes, que sean acorde a la realidad en la que se desenvuelven los estudiantes. Esto se puede hacer por medio de la comunicación oral y también de los medios tecnológicos que los adelantos de nuestros tiempos permiten como el internet.

A demás está el modelo contextual-ecológico donde el profesor se ocupa de que la interacción y la comunicación partiendo por el contexto social y cultural en donde está ubicada la institución educativa, pensando en emancipar este modelo aplicando otros innovadores que permitan una transformación de los estudiantes.

La interacción se realiza por medio del dialogo en el aula entre los actores principales, haciendo que estos compartan valores y otros para mejorar las relaciones y también como fortalecedor de los procesos de enseñanza-aprendizaje, este a su vez se ve como una forma de hacer proyectos que sean para favorecer a la comunidad de tipo ecológicos.

Por último encontramos el modelo colaborativo. Este modelo toma a la enseñanza como un proceso colaborativo entre los profesores y los estudiantes, siendo estos los responsables de que se cumpla, compartiendo tareas entre ambos.

Compromete a los docentes a una mayor entrega y mejora de la comunidad, son transformadores e interlocutores que promueven la interacción y el trabajo en equipo.

4.- Didáctica De Las Artes Visuales

Como se vio anteriormente en didáctica general, este término se lleva a cabo dentro del aula. La didáctica específica de las Artes Visuales trata el cómo llevar todos estos puntos a la sala de clases en las horas de Artes Visuales (como cine, fotografía, grabado, escultura, diseño, ilustración, comic y otros) que un buen profesor es capaz de enseñar en las escuelas y colegios.

Para comenzar, cuestionaremos cuál es la función del arte en la educación. Normalmente y popularmente la respuesta a esta pregunta es que el Arte no es esta bien catalogado y que es para aquellas personas que desarrollan cierto gusto, como lo dice María del Carmen Palópoli *"parece resonar el rumor popular: es sólo para bohemios, los elegidos como una forma de terapia"*⁴⁰. Pero sabemos que éstas no son las respuestas adecuadas ni las que se persiguen.

La importancia de las Artes Visuales en la educación, no pasa solamente por ser un ramo que lleva tiempo en el curriculum nacional, sino que va por algo muchísimo más profundo. Palópoli lo explica de la siguiente manera: *"el arte en general, y en particular el plástico-visual, en nuestro caso, es esencialmente formativo y humano. Despierta y desarrolla en el hombre sus visiones más sublimes, amplia nuestra conciencia, eleva el espíritu, nos transporta al mundo de las fantasías y los sueños. También permite al hombre a transformar en metáforas visuales sus miedos, sus visiones y recuerdos"*.⁴¹

Durante muchos años la educación artística se trataba de una producción de copias realizada por los estudiantes y dirigida por el profesor que carecía de creatividad y herramientas pedagógicas que lo sacaran de aquella situación. Con el paso del tiempo esto ha ido transformándose en un quehacer más interesado en que los estudiantes tengan un aprendizaje no solo de técnicas, sino que también de teorías, donde la experiencia personal de los chicos/as tenga mayor relevancia. Por lo menos en el papel así se plantea, pero en los colegios los profesores en algunos casos siguen enseñando con el método antiguo que es el de instrucción más que el de guía y mediador.

⁴⁰ Palópoli, M. D. (2008). *"Didáctica de las Artes Plásticas"*. Buenos Aires: Bonum. Pág. 32

⁴¹ Ibid

Por lo tanto la didáctica de las Artes Visuales que se implemente en la mayoría de las aulas, tiene que ver con un estudiante activo que participa en su aprendizaje y con un profesor que es capaz de planificar y prever acontecimientos o resolver situaciones imprevistas para lograr llegar a sus estudiantes entregarles conocimientos y formar o modificar aprendizajes. Los conocimientos que se entregan, pasan por diversos niveles de complejidad y por diferentes temáticas que son clave a la hora de abordar temas artísticos, siguiendo una línea que mantiene una continuidad y permite agregar y modificar un aprendizaje.

4.1.- Planes y Programas de Enseñanza Media, en el Subsector De Artes Visuales⁴²

En educación media, los Planes y Programas del Ministerio de Educación, para el Subsector de Artes Visuales, buscan complementar y profundizar el trabajo realizado en la educación básica. Los contenidos, objetivos y temáticas tratadas están acorde a las exigencias de los niveles y también se adecuan a la actualidad que viven los estudiantes día a día. El objetivo principal de esto es que los y las estudiantes puedan conocer, valorar y expresarse a través de diversos medios artísticos, para desarrollar una mayor sensibilidad estética, motivar su imaginación creadora, reconocer y plasmar su identidad personal y cultural, e incentivar una percepción reflexiva de los aspectos visuales de su entorno.

Conforme a las funciones, principios, criterios y competencias que dan la fundamentación del área de estudio, se espera que las Artes Visuales sean de ayuda al desarrollo de la capacidad creadora e investigadora usando como recursos artísticos aquellos que estimulen la expresión juvenil como pintura, escultura, diseño, grabado, instalaciones, gráfica, fotografía, video y multimedia. Así mismo, se propone el conocimiento de grandes épocas, movimientos y artistas de la historia del arte, al nivel nacional e internacional, identificando las principales funciones que cumple el arte en la sociedad, en relación con las dimensiones estéticas, sociales, culturales, religiosas y económicas.

⁴² Véase .Artes Visuales / Educación Artística. Programa de Estudio, Segundo Año Medio, Formación General. Educación Media, Unidad de Curriculum y Evaluación. Ministerio de Educación, República de Chile

Además, se considera esencial el desarrollo de la capacidad de percibir e interpretar críticamente las formas y las imágenes del entorno, refinando la sensibilidad estética e incrementando la conciencia ambiental, como factores que contribuyen a la calidad de vida. Siendo necesario también que los estudiantes aprecien y valoren el patrimonio creado por los artistas, como fuente de goce estético y expresión de las identidades o diversidades culturales, conociendo los principales centros artísticos y creando conciencia sobre la necesidad de su conservación y desarrollo

4.2.- Planes y Programas para Segundo Año de Enseñanza Media, en el Subsector de Artes Visuales

Las temáticas en las que se maneja el programa de artes visuales de segundo medio son: arte, persona y sociedad.

Los Objetivos Fundamentales:

Los alumnos y las alumnas desarrollarán la capacidad de:

1. *Experimentar con diversos lenguajes, técnicas y modos de creación artístico-visual; evaluar los procesos y resultados en cuanto a la capacidad de expresión personal, originalidad, perseverancia en la investigación, oficio, etc.*
2. *Apreciar la representación de la figura humana en obras significativas del patrimonio artístico nacional, latinoamericano y universal, considerando movimientos relevantes, premios nacionales y grandes maestros.*
3. *Reflexionar sobre la experiencia del cuerpo, a partir de la creación personal y la apreciación artística.*
4. *Valorar diferentes funciones que cumple el arte en nuestra sociedad, reconociendo su capacidad para dar cuenta de las múltiples dimensiones de la experiencia humana.*
 - a. *Investigación y reflexión en torno a distintas modalidades de representar lo femenino y lo masculino en las artes visuales. Diseño y elaboración de proyectos personales o grupales sobre el tema, utilizando algunos de los siguientes medios de expresión: dibujo, gráfica, fotografía, grabado, pintura, escultura, instalaciones, video, multimedia.*

- b. *Conocimiento y valoración de imágenes de la experiencia humana en las artes visuales, p. ej., celebraciones y ritos, la maternidad y la familia, el trabajo, la guerra y la muerte, acontecimientos históricos, dimensiones sociales, la vida cotidiana y las costumbres.*
- c. *Proyección de la identidad personal utilizando distintos medios de expresión artística y recursos simbólicos. Búsqueda en diversas fuentes de información para apreciar formas de representar el cuerpo humano, el rostro, el autorretrato y la máscara, en obras significativas del patrimonio artístico nacional, americano y universal. Además toca como un tema central el análisis y discusión de obras de arte.*
- d. *Reconocimiento, por medio del registro y elaboración de imágenes (dibujo, fotocopia, fotografía, video, etc.) de las funciones estéticas, sociales y prácticas del diseño, en respuesta a necesidades de la corporeidad, por ejemplo, vestuario, ornamentación y objetos.*
- e. *Valoración de los aportes del arte a la vida personal, social y juvenil, expresión artística en torno al tema. Relaciones entre arte, comunidad, folclor e identidad cultural. Reflexión y evaluación acerca de los procesos y productos artísticos, fomentando una actitud crítica y de apreciación estética. Reconocimiento de las fortalezas y debilidades del trabajo personal o grupal.⁴³*

CAPÍTULO III: EDUCACIÓN ARTÍSTICA EN CHILE Y LA IMPORTANCIA DE LA IMAGEN EN LA EDUCACIÓN

El primer antecedente donde la enseñanza de las artes se vuelve formal, es en la Academia de San Luis (1797) establecimiento de enseñanza secundaria, donde se enseñó por primera vez como cátedra el Dibujo, esto gracias a la gestión de Manuel de Salas (como dato fue la primera en Sudamérica en enseñar arte). Datos sobre esta academia encontramos en palabras de Amanda Labarca que cuenta que *“La Academia de San Luis con su biblioteca, sus instrumentos, su microscopio, su laboratorio mineralógico y su cátedra de dibujo, es el único ensayo que conozcamos en la colonia, de una escuela delineada para servir al hombre de trabajo, a las industrias, al comercio*

⁴³ Véase Artes Visuales / Educación Artística. Programa de Estudio, Segundo Año Medio, Formación General. Educación Media, Unidad de Currículum y Evaluación. Ministerio de Educación, República de Chile

y a la producción del país. Se adelanto cerca de medio siglo a instituciones similares de América.⁴⁴

Posteriormente con unificación de la Academia de San Luis, la Real Universidad de San Felipe, el Seminario Conciliar y el Colegio Carolino, se crea el Instituto Nacional en el año 1813, donde el Dibujo se enseña con fines laborales, Luis Hernán Errázuriz lo dice así “ *La principal motivación para enseñar dibujo en el Instituto Nacional se fundamentó en la necesidad de capacitar artesanos que pudieran responder a las múltiples demandas en el campo de la arquitectura, la construcción de obras, la medición de terrenos, el diseño; en fin, en todas aquellas labores que requerían del único medio disponible en esa época para registrar y representar visualmente la realidad*”⁴⁵. Por lo tanto el arte y específicamente el dibujo fue tomado como complementario a las actividades de aquellas personas que por su trabajo lo pudiesen necesitar y ocupar, dejando al dibujo como algo netamente funcional y no se le daba el valor que realmente tenía dándole mayor importancia dentro del curriculum escolar de aquella época. Aunque en el Instituto Nacional el Dibujo se hizo obligatorio para todos, no solo los artesanos ya artistas, sino que también médicos, militares y otros.

Esto no cambio muchísimo con el paso de los años, aunque cabe mencionar que se abrieron nuevos establecimientos donde dentro del curriculum se explicitaba que las Artes Plásticas no era una de las asignaturas que se cursarían, tampoco se le daba el peso necesario. Por ejemplo en el Colegio de Santiago (1828) y en el Liceo de Chile (1829), también se contempló dentro de sus planes de estudio la cátedra de Dibujo, pero no era tangible un cambio, sino que aun este era una asignatura que tan sólo aquellos interesados verdaderamente seguían y los otros dejaban.

La forma en la que se enseñaba la disciplina del dibujo era principalmente a partir de la copia de láminas que traían los maestros desde Francia principalmente, donde los estudiantes debían imitar las laminas que se les mostraba; algunas veces estos dibujos resultaban tan iguales a los que se les presentaban, que se llegaban a confundir con los originales.

El dibujo lineal prevaleció por mucho tiempo, donde los contornos eran marcados notoriamente, no había volumen y menos se dibujaban figuras que no fueran geométricas como formas orgánicas e inorgánicas o geométricas.

Errázuriz señala que no todo era negativo, existían colegios que no solo buscaban una utilización del arte con un fin meramente complementario, “las

⁴⁴ Véase Amanda Labarca H. (1939). “*Historia de la Enseñanza en Chile*”. Santiago: Publicaciones Universidad de Chile.

⁴⁵ Luis Hernán Errázuriz. (1994). “*Historia de un Área Marginal, La Enseñanza Artística en Chile 1797-1993*”. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile. Pág. 27

*oportunidades que se ofrecían el área de Arte y el tipo de contenidos variaba considerablemente de un establecimiento a otro y en relación con el sexo. En consecuencia, mientras en la mayoría de los colegios se enseñaba dibujo como medio auxiliar o como un apéndice de la geometría, en algunos, además de este propósito, se tenía artesanos para fomentar el desarrollo económico, otros buscaban enriquecer la vida cultural artística de la nación”.*⁴⁶

Hasta este momento no existía una institución encargada de formar a aquellos que estaban a cargo de los estudiantes. En 1842, bajo el gobierno del Presidente Bulnes y con Manuel Montt como Ministro de Educación, se fundó la Escuela Normal que tenía “*por objetivo central preparar a los profesores de las escuelas primarias, ya que su nivel de formación era precario y los métodos de enseñanza dejaban mucho que desear.*”⁴⁷ Como lo dice Errázuriz, en esta institución que fue presidida primeramente por Domingo Faustino Sarmiento, se encargaba de formar a los docentes que trabajarían con los niños en las escuelas de la región, quienes podían ingresar en esta escuela eran aquellos que fueran mayores de 18 años de edad, que supieran leer y escribir y pertenecieran a una familia honrosa y juiciosa. Además existían 28 becas del gobierno que tenían como condición que al concluir sus estudios debían trabajar en donde fueran asignados por siete años en un lugar del país determinado.

Leer, escribir, dogma y moral, aritmética comercial, gramática y ortografía castellana, geografía descriptiva, dibujo lineal, nociones básicas de historia general y particular de Chile, estos son los cursos que contemplaba el primer plan de estudio de la escuela normal. Lo interesante de este plan de estudio es que por primera vez se le da importancia a la formación de profesores de dibujo lineal de parte del gobierno, consolidándose esta área en el curriculum escolar chileno.

En 1843 con el Decreto de Instrucción elemental o Preparatoria se consolida el dibujo como parte de las asignaturas que se debían enseñar y más tarde se publica otro decreto oficial que en síntesis despoja de cumplir con el servicio militar a aquellos que han cursado dibujo lineal en el Instituto Nacional. Por lo que se les daba una regalía a aquellos que habían cursado dibujo en dicho establecimiento, mayoritariamente artesanos.

Poco se sabe de cómo se desarrolló la enseñanza en aquellos tiempos, pero algunas de las cosas que se han encontrado son, documentos que dan cuenta de que al comienzo no fue obligatorio el curso de dibujo lineal y se realizaba en las mañanas de

⁴⁶Luis Hernán Errázuriz. (1994). “*Historia de un Área Marginal, La Enseñanza Artística en Chile 1797-1993*”. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile. Pág. 34

⁴⁷Ibid.. Pág. 43

11:30 a 12:30 hrs. Dentro de la lista de útiles se les encargaban 16 resmas de papel de buena calidad y 4 cajas de lápices de carboncillo. Además del uso de una traducción hecha por José Zegers Montenegro del libro Elementos de Dibujo Lineal de A. Bouillon.

En 1845, gracias al apoyo de la iglesia católica y de Pedro Palazuelos, se funda la Escuela de Dibujo Lineal de la Cofradía del Santo Sepulcro, que estaba encargada de fusionar las artes con la industria, de forma de que se buscaba formar artesanos que fueran un refuerzo para la industria. En 1854 se albergó la Escuela de Ornamentación y Dibujo de Relieve para artesanos.

En 1849 dirigida por Alejandro Cicarelli se crea la Academia de Pintura, ubicada en un salón frente a la Cámara de Diputados, según Luis Hernán Errázuriz, lo que se les enseñaba era dibujo elemental como base para todos los ramos de arte, los principales cursos que se daban eran copia de estampados, copia de relieves o estatuas, e imitación de modelo vivo para completar un curso de composición histórica. Amanda Labarca dice que *“Constaba, en la época de su fundación, sólo de las clases de pintura y arquitectura. En 1854, se añadió la de Ornamentación y Modelado, cátedras que funcionaron separadamente hasta que 1858 el Gobierno dispuso que se anexaran a una sección Bellas Artes, en el Instituto Nacional, sección que constaría de tres departamentos: a) Pintura y Dibujo del Natural, b) Arquitectura y c) Escultura”*.⁴⁸

Como fuera, este lugar fue importante por ser el primer espacio donde se propuso formar profesores de artes que tuvieran una visión práctica y teórica de las artes, aunque no existen antecedentes de que esto haya tenido un impacto positivo o negativo, en la educación.

Ese mismo año (1849), también se fundó la Escuela de Artes y Oficios que fue una copia de la esta misma escuela, pero francesa, donde se buscaba formar carpinteros, ebanista, herreros, fundidores, pintores, etc. De modo que estaba ligado a un quehacer productivo, es decir a la industria. Los estudiantes que allí estudiaban debían tener entre 15 y 18 años de edad, debían quedarse internados y obligatoriamente tenían que estudiar gramática castellana, historia de Chile, geografía, religión, matemáticas, dibujo y música, por cuatro años.

Posteriormente se funda la Escuela Normal de Preceptoras, en el año 1854, su fin era mejorar la calidad de la enseñanza femenina en la primaria. Los requisitos de ingreso son bastante parecidos a los de la Escuela Normal, salvo que las niñas debían tener entre 10 a 12 años de edad. Dentro del curriculum que presentaba se encuentran dibujo, canto, costura, bordado y trabajo de aguja para que la maestra pudiera trabajar

⁴⁸ H.A. L. (1939). *Historia de la Enseñanza en Chile*. Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile. Pág. 127.

en familia, economizar y dinero, evitar el ocio y hacer talleres en los lugares de trabajos. La enseñanza se fundamenta en proporcionar conocimientos prácticos a esta⁴⁹. Dibujos, costura, etc. son los más cercanos al área artística, los otros ramos son de corte general (gramática castellana, geografía, aritmética, etc.).

Las clases de dibujo se extendieron a regiones, donde se fundaron instituciones que tenían en su currículum dibujo lineal, así fue como se llevó el material pedagógico a las regiones que servía para enseñar el dibujo. Hasta este momento el método más enseñado era el de Bouillon. Este libro constaba de 58 páginas y contenía diversas figuras que los estudiantes debían copiar con regla, tiralíneas, gomas, etc.

Un problema que tiene la educación artística, por el año 1855, Errázuriz lo plantea así *“el carácter centralizado del sistema educacional, el control en el nombramiento de profesores – principalmente extranjeros – y la falta de material de apoyo hacían difícil una visión más pluralista de los métodos y enfoques utilizados en la enseñanza del dibujo”*⁵⁰. Es decir que el control de la educación en general estaba a cargo del gobierno, por lo que ellos eran quienes tenían la culpa de los fracasos y la gloria de los éxitos que se dieran por la implementación de los cursos habilitados para la educación pública.

Como respuesta al método utilizado o descrito por Bouillon surgieron nuevos métodos de enseñanza del dibujo y nuevos métodos que complementaron el dibujo lineal. En 1857 sale la propuesta de reforma del estudio de dibujo lineal que quiere dar un enfoque más práctico y más vinculado a la industria, por lo que el método tradicional se escapa de estos requerimientos y toma parte un segundo método que requería de dibujos a mano alzada, para posteriormente pasarlo y delinearlos con reglas y otros implementos. Este método requería una enseñanza grupal. Por lo tanto el dibujo geométrico, copia de láminas u estatuas hechos con regla quedaban un poco obsoletos ante el nuevo método.

En 1860 se dicta la Ley de Instrucción Primaria que tenía como fin impulsar la educación pública *“era necesario crear un sistema que impulsara la educación abierta a sectores populares ya que la enseñanza, en la mayoría de los establecimientos privados o de mejor calidad, como la del instituto nacional, estaba dirigida principalmente a los sectores cultos y más pudientes”*⁵¹.

⁴⁹ Véase H. A. L. (1939). *Historia de la Enseñanza en Chile*. Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile.

⁵⁰ Luis Hernán Errázuriz. (1994). *Historia de un Área Marginal, La Enseñanza Artística en Chile 1797-1993*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile. Pág. 66

⁵¹ Ibid. Pág. 69

Con la enseñanza del dibujo se busca tener una relación entre industria, dibujo lineal y educación, lo que quiere decir que en los colegios se enseñanza dibujo lineal y no otro tipo porque se requería que el individuo aprendiera a dibujar cosas de la vida cotidiana para hacer diseños de ornamentación como cortinas, muebles, y otros, lo que es influencia directa del modelo francés.

En 1860 se aprueba la ley de instrucción primaria en el congreso, que destaca que es el estado el que estará a cargo de la educación de hombre y mujeres de forma gratuita. También se crearon dos tipos de escuelas, estas son las elementales que van de 1º a 4º y las superiores de 5º y 6º. En esta ley el dibujo lineal se vuelve oficial para hombres y para mujeres este se cambia por labores de lo que se llamaba para señoritas que tenían que ver con labores domésticas como bordados, decoración de interiores y otros.

Entre 1963 y 1974 se amplió la enseñanza artística por los diversos reglamentos y planes de estudio, sumándose dibujo al natural, de paisaje, lineal y de ornamento. Un dato aportado por Errázuriz dice que “prácticamente no existe información disponible respecto a los programas y metodología que utilizaban los profesores; tampoco sobre el impacto que pudo haber tenido diferentes niveles (educacional, artesanal e industria) la enseñanza de varios tipos de dibujo. Lo que sí queda en evidencia en la estructuración curricular diseñada por Barros Arana, es la intención de promover un enfoque mucho más interesante en la formación artística de los jóvenes, superando así el monopolio del dibujo lineal”⁵².

Con la reforma del 9 de enero de 1879 y los planes del 29 de mayo de 1885 se rectificó el estudio del dibujo lineal y geométrico en los últimos cursos (los tres finales) del curso preparatorio (iguales a los primeros del curso de humanidades). Se creía que se debía implementar una educación transversal para todos ya que se decía que no importaba el contexto sociocultural y éste no tenía incidencia en la educación y como no se conseguían maestros especialistas, hubo que comenzar a formar profesores en el país.

La reforma de ley instrucción primaria de 1887 incluía dentro de sus planes de estudio Dibujo y Música Vocal.

En 1888 se crea la escuela de artes y oficios para mujeres donde se les enseña lencería, moda, cocinería y otros cercanos a las labores domésticas. Viendo esto J.M Blanco pide al gobierno que en las escuelas públicas se enseñe dibujo al natural, de paisaje y de ornamentación, ya que este buscaba que la enseñanza del arte en la

⁵²Luis Hernán Errázuriz. (1994). *Historia de un Área Marginal, La Enseñanza Artística en Chile 1797-1993*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile Pág. 72

mujer no fuera como una forma de ayudarla en su labor como futura esposa, sino que lo viera como una futura profesión a seguir y que al igual que los hombres tuvieran una profesión y ganaran sus salarios. Este planteamiento lo hace tras volver de un viaje a Francia, donde ve dicha realidad en ese país donde mujeres tomaban la escena artística de ese país como profesión.

El plan de enseñanza concéntrica aprobado en 1889 buscaba que todas las escuelas tuvieran un plan igualitario, donde se incluían tres horas para gimnasia, tres horas para música vocal y tres horas para dibujo artístico.

Hablando de lo que ocurría dentro de las aulas a fines del siglo XIX en la educación artística chilena, Abelardo Nuñez abogado y educador chileno, fundador de la Sociedad de Instrucción Primaria y poseedor de una visión reformadora miraba la educación desde una perspectiva realista acerca de cómo impulsar la educación en el país, da una opinión de cómo veía la situación de la enseñanza del dibujo en Chile, diciendo que en la instrucción primaria casi no se ve el dibujo, ya que faltan instrumentos como reglas y compases, pero aún estos cortan la creatividad e imaginación de los estudiantes, porque el dibujo se vuelve una copia sin sentido.

Francisco Pröschle, describe como era una clase dentro del aula, Errázuriz lo comenta así *"el esquema de la clase, consiste en una introducción dialogada acerca de lo que observan (un cubo); breve disertación sobre el tema; dibujo del cuadrado por el maestro en la pizarra y luego, dibujo del cuadrado por los estudiantes en sus hojas de borrador. En otras ocasiones usaban una pizarra individual y tiza"*⁵³.

Este sistema según Nuñez producía una frustración personal en el niño, ya que no podía expresar sus propios sentimientos, porque estos no se consideraban. Por lo que planteaba que quien enseñaba dibujo en primaria tenía que ser el profesor de primaria y no un especialista, ya que este último se encontraría fuera de lugar enseñando en niveles más bajos.

Algunos de los métodos utilizados para enseñar dibujo por los profesores eran por ejemplo el llamado método Krüsi el autor de este método decía que quien enseñaba no era necesario que tuviera mayor preparación, ya que el dibujo era a mano alzada, sin usar instrumentos o elementos que necesitaran un manejo adecuado o necesario. El método sugerido por Krüsi constaba de cuatro etapas aplicadas en cuatro años distintos, cada uno con un curso de inventiva (manual para maestros) y el de aplicación (serie de cuadernos con una serie de copias, comenzando con formas para finalizar con combinaciones más complejas).

⁵³ Luis Hernán Errázuriz. (1994). *"Historia de un Área Marginal, La Enseñanza Artística en Chile 1797-1993"*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile. Pág. 81

La primera etapa se llama sintética (contornos, estimula la observación, suelta movimientos y cultiva el gusto); la segunda etapa se llama analítica (inventiva e imitación de figuras y desarrolla la percepción); una tercera etapa se denomina de perspectiva (trabajos de Arquitectura); y a última y cuarta etapa se llama geométrica (principios del dibujo lineal, claroscuro, adaptación a clases superiores).

A pesar de los esfuerzos realizados por los profesores, no era posible darle el lugar que merecía al dibujo, ya que se requería de mucho tiempo para enseñar y solo se quedaban en el dibujo plano, siendo difícil llegar a la tridimensionalidad por la forma de enseñar que era el dibujo plano y geométrico.

Hasta el momento se puede hablar de tres formas de dibujos, está el dibujo geométrico, el natural y el de ornamentación, aunque se podría sumar un cuarto que sería el de memoria, es decir un dibujo de un objeto nunca antes hecho y sin modelo, por lo que este tipo dejaba al estudiante libre de hacer sus propias creaciones.

Luego del Congreso Educacional de 1889, la fundación del Instituto Pedagógico y la promulgación de algunos decretos, se instauró la enseñanza concéntrica. Se aprueban tres horas de dibujo artístico por cada uno de los seis años y se fomenta una cooperación entre asignaturas pero que a medida que pasa el tiempo, el dibujo se vuelve un complemento a las otras. Se busca que el estudiante se mas libre desarrollando una serie de aptitudes, aunque esto no da el resultado esperado, ya que el estudiante debe mantener como fin ser capaz de llevar todo a formas geométricas.

En 1901 se aprueba el primer programa de Dibujo para Educación Primaria, busca que la enseñanza del dibujo sea más coherente y sistemática. Este programa fue una traducción y adaptación del programa Belga de dibujo.

Se supone que el trabajo debe ir de menos a más, partiendo de copias de dibujos y laminas aumentando gradualmente hasta hacerlo más complejo. Primero trazado de líneas (verticales, horizontales, etc.), la segunda líneas curvas y perspectiva y la tercera dibujo ornamental. Para las mujeres el segundo y tercer nivel se cambia a dibujos pequeños para decoración de objetos y de vestuario.

Uno de los artistas más importantes dentro de la escena educacional artística fue Juan Francisco González (pintor). En una conferencia dictada en el salón de Honor de la Universidad de Chile en 1903, propuso que para mejorar la enseñanza del dibujo este debía ser considerado como un medio de expresión y desarrollo de la percepción visual. Es el primero en utilizar la frase de Educación por el Arte, el cual fue popularizado posteriormente por Herbert Read; esta lograba educar la vista o cultivar el ojo.

En 1904 en la escuela superior de niñas (ex escuela de artes y oficios para mujeres), debido a la gran demanda de matrículas se tuvo que abrir nuevos cursos dentro de los cuales se encuentra Dibujo Lineal, Ornamental y Tallado Artístico (1907), este último estaba más ligado a los hombres, por lo que es una curiosidad el hecho de que se haya implementado en este lugar.

Con el programa de Educación Primaria de 1910, se mantenía de base el dibujo geométrico lineal, pero se incorpora el dibujo de objetos naturales y el dibujo intuitivo, basado en poemas o historias. En el programa de Educación Secundaria de 1912, el dibujo cumple la función de desarrollar el intelecto de los educandos, ya que es una forma de expresión de la sociedad.

El ministerio en 1913 dicta cursos de perfeccionamiento, dirigido a 132 profesores de Santiago, 60 de Valparaíso y 30 de Limache por cerca de 4 meses. Este programa consistía en compartir la importancia educacional del Dibujo, principios del dibujo natural y desarrollo de aspectos técnicos y prácticos de diversos sistemas de enseñanza: dibujo de memoria, dibujo intuitivo dibujo de imaginación, etc. Se considera como una nueva propuesta didáctica, relacionar al niño con su medio ambiente.

En la primera exposición de arte infantil en 1926, expusieron estudiantes de 1º a 6º básico de escuelas primarias de Santiago, Ramón Luis Ortúzar define esta exposición diciendo que *“la pequeña exposición que aquí exhibimos, no es, naturalmente, sino una demostración parcial del éxito de la labor paulatina desarrollada en todo el país desde 1914”*⁵⁴. Ortúzar describe estos dibujos de memoria como un acercamiento a la experiencia personal que vive el niño y que no puede ser llamado arte sino garabatos o balbuceos de niños, el profesor que copia modelos es subyugado a los que permiten la creación propia de estudiante.

En 1928 fue publicado un nuevo programa de dibujo para la educación primaria, en este se incluyó modelado, recorte con tijeras, dibujo con tizas de color, juego con arenas, etc.

El programa para segundo ciclo de humanidades en 1933 que tenía como título programa de dibujo e historia del arte, por lo que se deduce que en este periodo cobra importancia la historia del arte (también la pintura, escultura y arquitectura que estaban incluidos). El programa comprendía la evolución del arte desde la prehistoria hasta comienzos de siglo, incluyendo arte chileno y americano, este se incluye con la esperanza de que refuerce la educación estética por medio de la formación de la apreciación artística.

⁵⁴ Luis Hernán Errazuriz. (1994). *Historia de un Área Marginal, La Enseñanza Artística en Chile 1797-1993*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile. Pág. 125

Luego de publicado este programa se crean diversas instancias para perfeccionar a los profesores de Dibujo que ahora debían incluir la historia del arte y también se publican diversos textos que son de ayuda para estos profesores que dan propuestas para la aplicación en el aula de aquello que se requiere enseñar con este cambio.

En 1935 surge un nuevo plan para dibujo en humanidades que busca suplir la necesidad de generar un medio ambiente artístico según Errazuriz *“esta nueva orientación para enseñar la historia del arte, basada en la selección cuidadosa de obras representativas de los grandes períodos y, por lo tanto, en la apreciación de imágenes estéticamente valiosa más que en el análisis discursivo o el registro memorístico, constituye uno de los intentos más serios que se han propuesto en nuestro país en función de una educación artístico-visual”*⁵⁵.

En la década del 40, se amplía el campo artístico y las influencias ya no llegan a Chile sólo desde Francia y Europa en general. En 1943 en Inglaterra, Herbert Read publica el libro que servirá como base para la justificación de la educación artística llamado Educación por el Arte, libro que basado en la tesis de Platón que dice que la base de la educación debiera ser el arte. En 1954 Herbert Read, funda INCACEA, con la intención de generar un movimiento artístico internacional.

Dentro del ámbito de la creatividad fue Victor Lowenfeld que dio los primeros planteamientos sobre el tema en sus publicaciones, el desarrollo de la capacidad creadora y el niño y su arte. Estos dos personajes fueron quienes tuvieron un papel importante en la escena educacional artística de nuestro país.

En 1947, se fundó la Escuela Vocacional de Educación Artística (conocida como el liceo experimental artístico). Con esta institución se busca desarrollar el área artística en chicos principalmente de escasos recursos que tuvieran facilidades para el arte y así se proyectaban para un futuro laboral en esta área. Incluía en sus planes de estudio Plástica (dibujo, pintura, artes en metales, etc.); Música (canto, conjunto coral e instrumentos); y Dinámica (teatro y danza). En los 60`se incluye diseño dentro del curriculum y color, gráfica y dibujo técnico en el plan de estudio de artes plásticas.

Con la intención de promover el arte en sus variadas representaciones, es que en 1949 vio la luz el programa de Educación primaria, donde la asignatura conocida como dibujo pasa a llamarse Artes Plásticas, en que por primera vez de forma oficial y formal el Arte toma importancia no solo como dibujo de base para la industria, sino que

⁵⁵ Luis Hernán Errazuriz. (1994). *Historia de un Área Marginal, La Enseñanza Artística en Chile 1797-1993*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile Pág. 144

también los otros ramos y la apreciación artística. En 1963 en la educación secundaria también se cambio el nombre de la signatura a Artes Plásticas.

Entre 1967 y 1970, ocurren grandes cambios en los diseños de los programas. En artes plásticas hubo un cambio grande al pasar esta asignatura a ser optativo en 3º y 4º de secundaria, se incluía dentro de este programa el diseño (en función de la vida laboral y cotidiana) y la arquitectura y urbanismo.

El periodo comprendido entre 1973 y 1989 donde en el país estableció un régimen de gobierno que marco a generaciones, no dejo ajeno el proceso de enseñanza aprendizaje artístico. Con el Decreto 300 en 1981 se modificaron los planes y programas y Artes Plásticas, se volvió optativo en 7º y 8º básico perdiendo su obligatoriedad. En 1º y 2º medio se debía elegir entre Artes Plásticas, musicales y trabajos manuales; en 3º y 4º medio la asignatura de Artes Plásticas pasa a ser un plan electivo retirado del plan común.

En 1972 se realizó el 1º encuentro de educación por el arte en Chile, organizado por el instituto de estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, presidido por la profesora Mimi Marinovic.

En 1981 se fundó, a petición de INCEO, EDUCARTE Chile, organización integrada por profesores, artistas y otros con el fin de promover la enseñanza artística en el país por medio de charlas, simposios, congresos y otros.

En el año 1993 se produjeron iniciativas en la escena cultural artística del país. Entre ellos está el 1º congreso De Artistas Plásticos Chilenos, Balmaceda 1215 que surge como apoyo a jóvenes de educación media y a la educación formal que quisieran tener una producción artística.

En el 2001 aparece el Decreto N° 73, que cuenta con los siguientes puntos: se aprueba el reglamento del fondo concursables para escuelas artísticas y está organizado por la División de Extensión Cultural del MINEDUC, con el objetivo de apoyar a los centros escolares en todo ámbito.

El año 2007 se realiza el primer seminario internacional de educación artística. Es así como la educación artística ha pasado por periodos y modificaciones donde *“pareciera suceder que este énfasis actual en la imaginación y la comunicación, rodea al profesor de arte en un círculo que culmina en un proyecto de educación artística innovador, donde la propuesta metodológica del arte pareciera ser modelo y motivación*

*para el proceso de enseñanza aprendizaje de otras disciplinas*⁵⁶, siendo el arte un apoyo positivo a los otros ramos del curriculum nacional escolar.

La enseñanza del Las Artes Visuales partió como una cátedra de Dibujo lineal y fue evolucionando por diferentes tipos de dibujos y paso posteriormente a incluir historia del arte, pintura, arquitectura, grabado y otros medios que actualmente son usados en la aulas en las horas de Artes Visuales, a pesar de que el arte se torna una asignatura pocas veces valorada, poco a poco los profesores han ido dándole la importancia que tiene dentro del sistema educacional chileno.

1.- Cultura Experiencial

Según Pérez Gómez *"La cultura experiencial es la peculiar configuración de significados y comportamientos que los alumnos y alumnas de forma particular han elaborado, inducidos por su contexto, en su vida previa y paralela a la escuela, mediante los intercambios espontáneos con el medio familiar y social que han rodeado su existencia. La cultura del estudiante es el reflejo de la cultura social de su comunidad, mediatizada por su experiencia biográfica, estrechamente vinculada al contexto"*⁵⁷

Los contextos educativos deben ser un espacio en donde se produzcan intercambios entre culturas. La cultura experiencial debe ser el eje central para que los nuevos contenidos estimulen los esquemas anteriormente instalados en la forma de actuar y pensar.

La sociedad actual es cada vez más plural y compleja. La presencia de gentes de diferentes culturas es cada vez mayor y las necesidades de integración obligan a afrontar las nuevas realidades. La Educación artística por medio de la imagen, sugiere actividades que ayudan al descubrimiento, a la reflexión sobre prejuicios basados en el desconocimiento y a situar y valorar las influencias de la diversidad cultural .Es una herramienta eficaz de transmisión del conocimiento y de legitimación de valores de forma implícita. A través del lenguaje visual, las instituciones escolares nos van preparando para la vida adulta y, de forma inconsciente, el alumnado va aceptando

⁵⁶ Marianella Núñez Jeria. *"Alicia... en el país de la Educación Artística"*. Revista Electrónica Diálogos Educativos, Revista nº 4, http://www.umce.cl/revistas/dialogoseducativos/dialogos_educativos_n4_articulo_04.html

⁵⁷ Pérez Gómez, A. I. (2004). *La cultura escolar en la sociedad neoliberal*. Madrid: Morata. Pág. 199

una serie de valores que no aceptaría si fuesen transmitidos de forma explícita. Hacer explícito el currículum oculto; reflexionar por qué las instituciones educativas y los profesores utilizamos las representaciones visuales que utilizamos así como analizar que mensajes transmitimos con ellas, son algunos de los mecanismos para convertir la educación en una fuerza democrática y progresista.⁵⁸

Así el arte se transforma en una experiencia liberadora en cuanto activa nuestra capacidad de creación, es una llave que abre en la personalidad de los estudiantes el crecimiento de la autoestima y la conciencia crítica de su entorno. *“Y éstas se convierten en el fundamento de lo debería ser la meta central del proceso educativo, la creatividad necesita de la comunicación, en ese encuentro del ser humano con el otro, allí nace la creatividad.”*⁵⁹

Y por otra parte la cultura académica se debe dar por medio de un proceso de "reconstrucción" y no de imposición. Al estudiante se le debe proporcionar nuevos instrumentos de análisis de la realidad. Este proceso de reconstrucción debe partir de las inquietudes, intereses, modos de pensar y propósitos propios del estudiante, es decir del estado actual del conocimiento del mismo.

Es importante que el aula sea un espacio de interacciones que favorezcan los aprendizajes, de discusión, abierto a la retroalimentación, logrando que el estudiante deje de lado esquemas pre-existentes, y se abra a nuevos conocimientos a partir de su realidad, facilitar la reconstrucción del conocimiento experiencial que el estudiante va adquiriendo a lo largo de su vida previa y paralela a la escuela.

Este conocimiento experiencial se da también a través del arte y su función social, este encuentra su fundamento en la relación entre la vivencia estética y después en la vida. Según Lukács, el después de la vivencia receptiva puede describirse del siguiente modo: *“en la experiencia estética el poder evocador de las formas, mediado por el medio semejante, mantiene al hombre enteramente tomado por la recepción en el encanto de un mundo nuevo, y le impone el sello de su esencia como un nuevo y propio contenido.”*⁶⁰ El Después consiste en el modo en que el hombre entero, libre ya de esa sugestión, elabora lo así adquirido. *“Lo adquirido es inmediatamente contenido,*

⁵⁸ Revistas.ucm.es/bba/11315598/articulos/ARIS0505110207A (consultado 08 de noviembre 2010)

⁵⁹ Neydalid Molero Martínez(2002) *Arte y educación: Una propuesta latinoamericana*

Arte, Individuo y Sociedad. Pág. 441

⁶⁰ Lukacs, George.(1982). *“Arte y vida cotidiana en la peculiaridad de lo estético”*. Barcelona: Grijalbo.Pág.88

*y por eso plantea al hombre la tarea de insertar ese contenido en su anterior imagen del mundo, de transformar ésta del modo correspondiente para adaptarla a aquél*⁶¹.

Siguiendo a Lukács la revolución ética originada por el arte se basa, en la aptitud que él posee para crear, sobre la base de materiales extraídos de la vida, un pequeño mundo, una existencia dotada de una armonía que buscamos en vano en el mundo externo; el arte puede ejercer una función valiosa de índole ética, pero no convirtiéndose en un simple medio de propaganda, sino en la medida en que contribuye a desarrollar una nueva visión del mundo. Y la percepción de nuevos contenidos es al mismo tiempo un estímulo y una orientación para reconocer también en la vida lo que les es análogo y para apropiárselo, o para transformar las formas del mundo de acuerdo con esos nuevos contenidos.

El reproche al antes, la exigencia para el después, aunque ambos parezcan casi borrados en la inmediatez de la vivencia, constituyen un contenido esencial de la catarsis: *"una sacudida tal de la subjetividad del receptor que sus pasiones vitalmente activas cobren nuevos contenidos, una nueva dirección, y, así purificadas, se conviertan en basamento anímico de disposiciones virtuosas"*⁶²

Dentro de este escenario es importante el rol de los medios masivos de comunicación, la información que reciben a diario que en la actualidad forman una competencia para la escuela, ya que estos son un medio mucho más intenso y atractivo de entregar información (cultura de la imagen). El estudiante llega a la escuela no sólo con la cultura familiar sino también con un fuerte influjo cultural, proveniente no sólo de la cultura local sino internacional, producto de la globalización en la que estamos insertos.

Es por eso necesario que para que se produzca aprendizaje, los contenidos y el material deben ser fuertemente significativos, se debe producir una relación con algún aspecto existente específicamente relevante de la estructura cognoscitiva del estudiante.

1.1.- La Función Educativa De La Escuela

⁶¹. Ibid, Pag 102

⁶² Ibid, Pag.107

Giroux; planteó que *“la modificación de las prácticas pedagógicas empleadas por el profesor en su aula es a través de hacerse consciente su función y papel dentro de este nuevo proceso de educación. Formando estudiantes con un sentido crítico de su función ciudadana y democrática al interior de su nación.”*⁶³

Según Dewey, las personas logran realizarse ocupando sus talentos propios a fin de contribuir al bienestar de su comunidad, razón por la cual la función principal de la educación en toda sociedad democrática es ayudar a los niños a desarrollar un carácter, conjunto de hábitos y virtudes que les permita realizarse plenamente de esta forma.

En estas condiciones se atrofian, los impulsos sociales del niño y el maestro no puede aprovechar el *“deseo natural del niño de dar, de hacer, es decir, de servir. El espíritu social se sustituye por motivaciones y normas fuertemente individualistas”*⁶⁴, como el miedo, la emulación, la rivalidad y juicios de superioridad e inferioridad, debido a lo cual los más débiles pierden gradualmente su sentimiento de capacidad y aceptan una posición de inferioridad continua y duradera, mientras que los más fuertes alcanzan la gloria, no por sus escuelas. Por lo tanto, para fomentar el espíritu social de los niños y desarrollar su espíritu democrático tienen que organizarse en comunidad cooperativa.⁶⁵

La pedagogía de Dewey es requerir que los maestros realicen una tarea extremadamente difícil, que es reincorporar a los temas de estudio en la experiencia. Los temas de estudio, al igual que todos los conocimientos humanos, son el producto de los esfuerzos del hombre por resolver los problemas que su experiencia le plantea, pero antes de constituir ese conjunto formal de conocimientos, han sido extraídos de las situaciones en que se fundaba su elaboración.⁶⁶

El trabajo del docente es *“crear un lenguaje que logre establecer las conexiones necesarias para que el estudiante vincule el conocimiento de la calle con el conocimiento científico cambiando su apreciación afectiva y visceral que tiene de este. Creando nuevos códigos perfectamente asimilables y practicables por el alumno totalmente engarzados a las condiciones y problemas de su comunidad, de tal manera, que lo hagan consciente y crítico del entorno”*⁶⁷

⁶³ Giroux, H (1990) *“Los profesores como intelectuales hacia una pedagogía crítica del aprendizaje”*. España: Paidós. Pág 64

⁶⁴ Ibid. Pág 71

⁶⁵ www.uhu.es/36102/trabajos.../pensamiento_dewey_monografias. Consultado diciembre 2010

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Giroux, H (1990) *“Los profesores como intelectuales hacia una pedagogía crítica del aprendizaje”*. España: Paidós. Pág. 71

Sin Embargo, para lograr lo planteado los profesores deben romper las estructuras de pensamiento heredadas, así como, las formas en que transmite esto. Como segundo paso, se debe establecer una nueva concepción del docente totalmente revalorizado. Y finalmente educar para romper esquemas, ser crítico, reflexivos y conscientes de su papel en la sociedad y el cambio. Se trata de preparar a las personas para luego insertarlas a la sociedad y a la cultura, con una base que se sustente en valores, en la tolerancia respetando a los demás y por ultimo, educados en un sentido democrático.

Es de gran importancia que los estudiantes adopten un papel activo dentro del aula, El primer paso es promover la reflexión, después participar y finalmente a proponer soluciones a nuestros grandes dilemas sociales. *“La educación es un acto social y si es social es político, económico, cultural, sin olvidar que también es un presupuesto físico y biológico. Esta debe abrir las ventanas al exterior, a la comunidad, al país, al mundo”*⁶⁸. Por lo que se hace necesario que la escuela acepte la carga de conocimiento y los valores de las familias, del medioambiente, y la influencia del contexto educativo.

La influencia de la escuela es necesaria por que infunde un progreso autónomo al educando, quien va tendiendo al propio desarrollo. Así, tanto la ayuda desde fuera, como el desarrollo interior de nuestras propias capacidades y la superación de nuestras limitaciones.

La escuela es mucho más que un espacio de formación de personas para ser educados y ser capaces de seguir aprendiendo a lo largo de su vida. Pues en ella suceden representaciones de una forma de vida social donde siempre están implícitas relaciones de poder y de prácticas sociales que privilegian el conocimiento en proporción a una visión del pasado, del presente o del futuro. Las escuelas también inculcan historias, reproducen la desigualdad, los clasismos, los racismos, marcan los conocimientos por niveles de clase social.

Podemos ver más allá a la escuela del espacio reproductivo y de relaciones dominantes vigentes, es también un lugar de mediación, oposición y donde surgen nuevas posibilidades que tienen muy en cuenta la producción de saber, identidades sociales y valores. Creemos firmemente que la escuela tiene la oportunidad de ampliar las capacidades humanas de los estudiantes y otras que desarrollen la capacidad de vivir y orientarse en una democracia multicultural y multirracial.

⁶⁸ Rodríguez, Rojo Martín.(1997) *“Hacia una didáctica crítica”* .Madrid: La Muralla.Pág.155

Giroux en sus textos concede a la escuela un papel importante en la formación de una ciudadanía crítica, que a través de un nuevo discurso establezca la diferencia cultural que luce para recuperar la vida pública democrática.

La enseñanza es un servicio público totalmente clave en la vida de un país. La escuela ofrece al país la posibilidad de dedicarse por sí misma y de una manera reflexiva a configurar una educación dedicada a una ciudadanía responsable, al tiempo que apela a las responsabilidades de las futuras generaciones en la lucha a favor de la democracia. *"La democracia no se hereda"*⁶⁹

1. 2.- La Reconstrucción De La Experiencia.

En las sociedades actuales el otro objetivo que debe tener la escuela es *"provocar y facilitar la reconstrucción de los conocimientos, actitudes y pautas de conductas que los estudiantes asimilan directa y acríticamente en las prácticas sociales de su vida previa y paralela a la escuela"*.⁷⁰ Esto se hace más difícil por la forma de entregar la información; la globalización, los medios de comunicación masivos, invaden todos los espacios de la sociedad, ofreciendo de forma atractiva y motivacional modelos que se van instalando sutilmente en su forma de percibir su realidad y que infieren en su desarrollo, el niño las utiliza luego para tomar decisiones frente a su modo de actuar y pensar. Frente a este panorama la escuela debe ser capaz de diagnosticar las pre- concepciones e intereses con los que el estudiante interpreta la realidad y decide su manera de actuar. El individuo debe ser capaz de cuestionar, contrastar y reconstruir su pre-concepción, sus intereses y actitudes establecidas, así como los modelos de conductas, inducidas por el marco de sus intercambios y relaciones sociales. Para esto la escuela debe facilitar el proceso de aprendizaje permanente, ayudando al individuo a comprender que todo conocimiento o conducta se encuentran establecidos por el contexto y por lo tanto, deben ser enfrentados con formas ajenas, así como con la evolución de sí mismo y del propio contexto.

Según Bernstein *"La escuela debe convertirse en una comunidad de vida y la educación debe concebirse como una continúa reconstrucción de la experiencia. Comunidad de vida democrática y reconstrucción de la experiencia basados en el diálogo, el contraste y el respeto real de las diferencias individuales, sobre cuya aceptación puede asentarse un entendimiento mutuo, el acuerdo y los proyectos solidarios. Lo que importa no es la uniformidad, sino el discurso. El interés común*

⁶⁹ Giroux,H (1990) *" Los profesores como intelectuales hacia una pedagogía crítica del aprendizaje"*. España: Paidós. Pag. 177

⁷⁰ Pérez Gómez. Sacristán .G (2008) *"Comprender y transformar la Enseñanza"*. Madrid: Morata.Pág.15

*realmente substantivo y relevante solamente se descubre o se crea en la batalla política democrática y permanece a la vez tan contestado como compartido.*⁷¹

1.3.- La Enseñanza Como Transmisión Cultural

La educación es equivalente a socialización, es el proceso mediante el cual el sujeto aprende la cultura de la sociedad. Socialización es el proceso por medio del cual el sujeto se convierte en un miembro de su sociedad. Se inicia con el nacimiento del ser humano y al igual que la educación cuando comienza es un proceso continuo. Dentro del proceso de socialización, todas las personas asumen la responsabilidad de educar a los niños y jóvenes, de enseñarle los esquemas de conducta esperados. El proceso de adquisición de la cultura es uno de tipo educativo. Aquí se ve claramente la relación que existe entre la educación y la cultura.

La educación se lleva a cabo en un ambiente social y se espera que el resultado de esa educación se ponga en práctica en la vida social. El estudiante no se educa en el aislamiento. Se educa al relacionarse con otras personas. La educación que recibe estará orientada por las pautas que la sociedad adulta se ha trazado. Estas pautas se perpetúan a través de la educación.

El hombre ha ido produciendo conocimientos eficaces, y estos conocimientos se pueden conservar y acumular transmitiéndolos a nuevas generaciones. Según Pérez Gómez *"el conocimiento humano ha ido adquiriendo complejidad y se ha organizado en teorías explicativas sobre la realidad cada vez más abundantes, rigurosas y abstractas"*.⁷²

Desde esta mirada la escuela, y la labor del docente debe ser transmitir a las nuevas generaciones los elementos de conocimientos disciplinar que componen nuestra cultura. Y ser un puente para la asimilación de la tradición. Esta es la primera función de la educación, la cultura se transmite por métodos formales e informales.

Otra función de la enseñanza tiene que ver con el desarrollo de los nuevos patrones sociales que ayuden a la persona a ajustarse a este mundo de cambios. Son tantos los cambios sociales que la educación no puede limitarse a la transmisión de la cultura del pasado y de las tradiciones. El progreso de los pueblos no solo depende de

⁷¹ Bernstein. B. (1988) *"Clases, códigos y control"*, Madrid:Akal.Pág 185

⁷² Pérez Gómez, A.I (2008) *"Comprender y transformar la enseñanza"*. Madrid: Morata.Pág79.

la transmisión de la vieja cultura, sino también de la modificación de la herencia cultural.

Existe la necesidad de hacer al hombre receptivo a los cambios que están ocurriendo y los que sucederán en el futuro. Esto requiere una persona flexible, que pueda hacer cambios en conformidad con los que ya se han efectuado. En este sentido es que la educación cumple con su función creadora o constructiva, desarrollando sujetos de mente liberal que puedan estimular y producir cambios que produzcan a un mayor grado de progreso.

El gran desafío de los sistemas educativos es conservar un balance, que incluya retener lo suficiente de nuestra herencia cultural para asegurar estabilidad social, el continuo ajuste a los nuevos patrones sociales que son el producto del cambio, y continuar estimulando mayores transformaciones en todos aquellos campos donde éstas sean necesarias para asegurar un mejor mundo a la humanidad.

1.4.- La Reconstrucción Del Pensamiento

Los individuos se incorporan a la cultura provocando elaboraciones e interpretaciones personales de la misma, según las experiencias vividas, conocimientos recibidos e intercambios. Una vez mediatizado va elaborando el mundo de sus representaciones y modos de actuaciones. Así construye *“una estructura experiencial, un sistema de representaciones con relaciones significativas entre los elementos y concepciones que lo componen, que se muestra al mismo tiempo relevante para analizar el escenario y decidir los modos de intervención en él”*.⁷³.

Así, pero bajo un apoyo y guía sistemática debería darse el aprendizaje académico en la escuela. Al ingresar al sistema educativo el individuo, se pone en contacto con las distintas disciplinas, y con contenidos cada vez más complejos, la ciencia, el pensamiento y el arte, con el fin de incorporarse como instrumentos valiosos para el análisis y solución de problemas. Pero si se quiere lograr que estos conocimientos se incorporen como herramientas mentales, el aprendizaje debe desarrollarse en un proceso de negociación de significados. Lo que significa que los estudiantes activen los esquemas y pre concepciones de su estructura semántica

⁷³ Gimeno Sacristan.J. (2008) *Comprender y transformar la enseñanza*. Madrid: Morata Pág 73.

experiencial, para así reafirmar o reconstruirlo según su potencial cognitivo que representan los nuevos conceptos de la cultura y los conocimientos nuevos.

Los individuos en la vida cotidiana aprenden reinterpretando los significados de la cultura mediante complejos y continuos procesos de negociación, en la vida académica debería pasar lo mismo, o sea aprender reinterpretando y no sólo adquiriendo la cultura elaborada en las disciplinas académicas, mediante procesos de intercambios y de negociación. Lo que implica que la sala de clase debe ser un espacio para el diálogo, el debate, y la negociación de concepciones y representaciones de la realidad.

Según Edwards y Mercer *“para provocar en el aula el traspaso de competencias y conocimientos del maestro al alumno es imprescindible crear un espacio de conocimiento compartido, donde las nuevas posiciones de la cultura académica vayan siendo reinterpretadas e incorporadas a los esquemas de pensamiento experiencial previos del propio alumno y donde sus pre concepciones experienciales al ser activadas para interpretar la realidad y proponer alguna solución a los problemas, manifiesten sus deficiencias en contraste con las proposiciones de la cultura académica”*.⁷⁴

Por lo tanto en este proceso de transmisión continua, el estudiante adopta la cultura al reinterpretarla y reconstruye sus esquemas y pre concepciones al incorporar nuevas herramientas intelectuales de análisis y propuesta. En este esquema hay que tener presente los espacios de conocimientos compartidos en el aula, se refiere a crear mediante una negociación abierta y permanente, un contexto de comprensión común enriquecido con los aportes de cada integrante del grupo según sus posibilidades y competencias.

CAPÍTULO IV: UTILIZACIÓN E IMPORTANCIA DE LA IMAGEN

1.- La Imagen Como Transmisora De Información

La imagen en la educación, según nuestra experiencia práctica, es un elemento de suma importancia para que se produzca un real aprendizaje significativo en los

⁷⁴ Edwards,D y Mercer,N.(1988), *“El conocimiento compartido”*. Madrid. Paidós. Pág 249

estudiantes, sin embargo no todas las imágenes son eficaces para todas las situaciones de aprendizajes, es por esto que resulta pertinente definir qué es imagen y de qué manera se compone. Además de saber qué es aquello que debe tener una imagen para que resulte significativa en los estudiantes y por tanto se produzca el aprendizaje esperado.

1.1.- Definición

La palabra imagen es utilizada en variados ámbitos de la vida cotidiana, teniendo variadas connotaciones. Si comenzamos con una definición etimológica de la palabra encontramos que *“proviene del Latín “imāgo, -inis” y significa:*

- 1. f. Figura, representación, semejanza y apariencia de algo.*
- 2. f. Estatua, efigie o pintura de una divinidad o de un personaje sagrado.*
- 3. f. Ópt. Reproducción de la figura de un objeto por la combinación de los rayos de luz que proceden de él.*
- 4. f. Ret. Representación viva y eficaz de una intuición o visión poética por medio del lenguaje”⁷⁵*

En nuestro caso, tomaremos la 1 y 3 las cuales se refieren a una representación de algo, mediante la combinación de los rayos de luz, pudiendo plasmarse en diferentes soportes, pero siempre sobre un plano.

Tomando en consideración también que las imágenes tienen *“innumerables actualizaciones potenciales, dirigidas algunas a nuestros sentidos, otras únicamente a nuestro intelecto, como cuando se habla del poder de ciertas palabras, de crear imagen, en un empleo metafórico por ejemplo. Hay que decir, pues, ante todo, que, sin ignorar esta multiplicidad de sentidos, nos limitaremos aquí a una variedad de imágenes, las que tienen una forma visible, las imágenes Visuales.”⁷⁶* Por lo tanto, nos enfocaremos netamente a esta imagen como tal, una imagen observable y visible; las que tienen relación con las Artes Visuales, a esta imagen que contiene un significado y

⁷⁵ http://buscon.rae.es/draef/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=imagen

⁷⁶ Aumont, Jacques (1992) *“La Imagen.”*; Editorial Paidós ibérica. Barcelona, pág. 13

por tanto nos entrega un mensaje apto para que los y las estudiantes aprendan de ella y/o con ella específicamente en esta área.

Malosetti en su texto, educar la mirada trata de definir imagen y dice lo siguiente: *“¿Qué es una imagen? ¿Es sólo una sombra, una parodia, un doble disminuido de un referente real que está ausente? es eso y también es presencia redoblada. La imagen, sobre todo, se presenta a sí misma, es aquello que funda. En este sentido es posible pensar la imagen como autor: la imagen la es tanto dotada de la eficacia que promueve, que funda y que garantiza. Poder de la imagen, eficacia de la imagen: en su manifestación, en su autoridad, ella determina un cambio en el mundo, crea una cosa.”*⁷⁷

Es así como vemos entonces la imagen como aquella que es capaz de sostenerse por sí sola, aquella que nos muestra algo y que por lo tanto comunica. Una imagen no es sólo para verla, esta siempre tiene un significado o una intención, que nosotros como espectadores debemos ser capaces de descubrirla.

Para explicar mucho mejor esta idea, citaremos a Plino el viejo cuando nos habla de los orígenes de la pintura y la plástica, ya que es aquí, donde vemos indicios de una imagen representativa, con intención consiente estableciendo una relación “mágica” entre la imagen y lo representado:

*“La cuestión sobre los orígenes de la pintura no está clara [...]; Los egipcios afirman que fueron ellos los que la inventaron seis mil años antes de pasar a Grecia; vana pretensión, es evidente. De los griegos, por otra parte, unos dicen que se descubrió en Sición, otros que en Corinto, pero todos reconocen que consistía en circunscribir con líneas el contorno de la sombra de un hombre (omnes umbra hominis lineis circumducta)”*⁷⁸, *“Hemos hablado bastante, demasiado quizás, sobre la pintura; pasemos a la plástica. La primera obra de este tipo la hizo en arcilla el alfarero Butades de Sición, en Corinto, sobre una idea de su hija, enamorada de un joven que iba a dejar la ciudad; la muchacha fijó con líneas los contornos del perfil de su amante sobre la pared a la luz de una vela. Su padre aplicó después arcilla sobre el dibujo, al que dotó de relieve, e hizo e hizo endurecer al fuego esta arcilla con otras piezas de alfarería. Se dice que este primer relieve se conservó en Corinto, en el templo de las ninfas”*⁷⁹

⁷⁷ Marín, MaríaJoaquín. (1993) *Educación la mirada*. Sevilla. España, pág. 157

⁷⁸ Historia Natural, xxxv, 15¹, Citado en Stoichita, Víctor-Coder Ana María. (2006) Breve historia de la sombra. Editorial Siruela. Madrid Pág. 15

⁷⁹ Ibid. Pág. 15

La idea de la sombra, de fijar esta imagen o recuerdo del ser amado sobre un soporte, nos afirma la definición de Maloseti cuando dice que una imagen es capaz de sostenerse por sí sola ya que si bien, era para algunos solamente el contorno de un hombre, para la amada, representaría mucho más, convirtiéndose en lo más cercano a su amado.

Esta idea de representación, trae consigo, toda una carga icónica, capaz de demostrarnos en lo más simple que una imagen, por más simple que sea, para cada persona tendrá un significado e importancia en concordancia con aquella intención que le de cada uno.

Para esta amada la imagen del joven implicaría sentimientos y le recordaba nada más que a él, sin embargo para los demás sería sólo un joven cualquiera y es aquí lo trascendental, sea cual sea la intención con que se le mire, este contorno o relieve del joven, no dejara de significar en la idea más pura, el perfil del un hombre.

En vista de lo anterior, nos damos cuenta que las imágenes tienen diferentes funciones, no sólo la de recordarnos algo o a alguien, Para E.H. Gombrich, *"la imagen tiene como función primera el asegurar, reforzar, reafirmar y precisar nuestra relación con el mundo visual: desempeña un papel de descubrimiento de lo visual."*⁸⁰ La imagen sería un conector entre este mundo exterior y la persona. Y como se dijo antes, de este puente se encarga la visión.

Según Aumont, podemos distinguir 3 tipos de formas o modos, en las que se puede establecer una relación con el mundo:

"a) El modo simbólico: las imágenes sirvieron sin duda primero, esencialmente, como símbolos, símbolos religiosos más exactamente, que, se suponía, daban acceso a la esfera de lo sagrado mediante la manifestación más o menos directa de una presencia divina.

b) El modo epistémico: la imagen aporta informaciones (visuales) sobre el mundo, cuyo conocimiento permite así abordar, incluso en algunos de sus aspectos no Visuales. Ésta función se desarrolló y amplió considerablemente desde principios de la era moderna, con la aparición de géneros "documentales" como el paisaje o el retrato.

c) El modo estético: la imagen está destinada a complacer a su espectador, a proporcionarle sensaciones (aíszesis) específicas. Este propósito es también antiguo, aunque sea casi imposible pronunciarse sobre lo que pudo ser el

⁸⁰ Aumont, Jacques (1992) La Imagen; Editorial Paidós ibérica. Barcelona, pág. 85

sentimiento estético en épocas muy alejadas de la nuestra (¿se suponía que los bisontes de Lascaux eran bellos? ¿Tenían sólo un valor mágico?). En cualquier caso, esta función de la imagen es hoy indisociable, o casi, de la noción de arte, hasta el punto de que a menudo se confunden las dos, y que una imagen que pretenda obtener un efecto estético puede fácilmente hacerse pasar por una imagen artística [...] En todos sus modos de relación con lo real y con sus funciones, la imagen depende, en conjunto, de la esfera de lo simbólico campo de las producciones socializadas, utilizables en virtud de las convenciones que rigen las relaciones interindividuales”⁸¹

1.2.- Imagen Y Semiótica

A lo largo de la historia, la imagen se ha usado de diferentes maneras y situaciones siendo una de ellas la de transmitir algo, o comunicar, sin embargo no toda imagen comunica de la misma manera como lo veíamos antes con Plinio.

Dicha situación, la vemos evidenciada, en la fundamentación de cada movimiento artístico, en la cual, los artistas nos expresaban diferente realidades, dependiendo del momento histórico en el que se encontraban.

Sin embargo, las imágenes no comunican solas, ni transmiten mensajes a un algo ficticio, este diálogo, lo realizan con un espectador, el cual tiene por tanto un rol fundamental, *“el papel del espectador, según Gombrich, es un papel extremadamente activo: ya que finalmente es él quien hace la imagen.”*⁸² Mediante la construcción visual del "reconocimiento", activación de los esquemas de la "rememoración" y ensamblaje de uno y otra con vistas a la construcción de una visión coherente del conjunto de la imagen.

Al hablar de reconocimiento y rememoración, se refiere a que, en la manera en que el espectador recibe estos mensajes, se pueden diferenciar *“dos modos principales de inversión psicológica en la imagen: el reconocimiento*

⁸¹ Ibid, pág. 84

⁸² Aumont, Jacques (1992) La Imagen; Editorial Paidós ibérica. Barcelona, pág. 85

y la *rememoración*⁸³, ambas, requieren un proceso mental, más allá del simple ver, estas tendrían relación con el ejercicio que deberían realizar los y las estudiantes, de mirar, observar, requiriendo una mayor complejidad que la otra.

*“Reconocer algo en una imagen es identificar, al menos parcialmente, lo que se ve en ella con algo que se ve o podría verse en la realidad. Es, pues, un proceso, un trabajo, que utiliza las propiedades del sistema visual.”*⁸⁴ Cuando reconocemos algo, un objeto o imagen específica en un cuadro por ejemplo, estamos identificando, tal mancha o figura, con un objeto real.

Relacionamos aquello que estamos viendo, con lo que sabemos de ello, con nuestro aprendizaje previo. *“Este trabajo de reconocimiento, en la misma medida en que se trata de re-conocer, se apoya en la memoria, más exactamente, en una reserva de formas de objetos y de disposiciones espaciales memorizadas: la constancia perceptiva es la comparación incesante que hacemos entre lo que vemos y lo que ya hemos visto”*.⁸⁵



“La playa de Pourville”
(1882). Claude Monet.

Podríamos referirnos a alguna imagen conocida, sólo objetos o cosas que ya hemos visto alguna vez; Si un niño que jamás ha ido a la playa y no conoce el mar, ni tampoco lo ha visto, ve un cuadro o fotografía de este, no lo reconocerá como tal, sin embargo si este niño lo conoce y le mostramos la misma fotografía, inmediatamente reconocerá el mar en ella.

*“Esta estabilidad del reconocimiento llega más lejos aún, puesto que somos capaces no sólo de reconocer, sino de identificar los objetos, a pesar de las distorsiones eventuales que les hace sufrir su reproducción por la imagen.”*⁸⁶

Por lo tanto a este mismo niño que conoce el mar, si le mostramos una pintura sin formas muy definidas, que sólo sugiere un paisaje de playa con una gran mancha azul, probablemente reconocerá de igual manera que es el mar.

Dicho de otro modo: *“el trabajo del reconocimiento utiliza, en general, no sólo las propiedades elementales del sistema visual, sino también capacidades*

⁸³:Ibid.pág. 95

⁸⁴ Ibid.pág. 86

⁸⁵ Aumont, Jacques (1992). “La Imagen”. Editorial Paidós ibérica. Barcelona, pág. 86

⁸⁶ Ibid, pág. 87

*de codificación ya bastante abstractas: reconocer no es comprobar una similitud punto por punto, es localizar invariantes de la visión, algunas ya estructuradas, como una especie de grandes formas*⁸⁷

“El arte representativo imita a la naturaleza, y esta imitación nos procura placer: pero de paso, y casi dialécticamente, influye en la naturaleza o, al menos, en nuestro modo de verla. Se ha observado con frecuencia que el sentimiento del paisaje ya no había vuelto a ser el mismo después de haberse pintado paisajes sin figuras; movimientos pictóricos como el Arte Pop o el hiperrealismo nos hacen “ver” igualmente el mundo cotidiano, y sus objetos, de modo diferente (Gombrich hace la misma observación a propósito de los collages de Robert Rauschenberg, subrayando que siempre nos vienen a la mente ante ciertos anuncios reales, con sus collages y sus dislocaciones). El reconocimiento que permite la imagen artística”⁸⁸ (y sólo está ya que es la que permite la distinción entre abstracto y figurativo, pudiendo producirse la representación de ambas maneras) “participa, pues, del conocimiento; pero se encuentra también con las expectativas del espectador, a costa de transformarlas o de suscitar otras: tiene que ver con la rememoración.”⁸⁹

En lo anterior encontramos la diferencia entre una y otra; para hablar de rememoración, debemos además tener en cuenta directamente lo que espera el espectador de la imagen, lo que este pretende de ella, el reconocimiento en cambio es más superficial, sólo es aquello que el espectador ve, no se integra a la imagen, la rememoración trae consigo, los recuerdos, la memoria, lo que este sabe de aquella imagen por lo que es un proceso que no deja mirarla tal como es, siempre se integrará una carga no sólo emocional.

Es cierto, el reconocimiento también necesita de los recuerdos, pero la diferencia cae en que con los recuerdos sólo se reconoce la imagen, sólo se sabe que lo que es lo representado, en cambio la rememoración lo utiliza como expectativa, como aquello que percibe mucho antes del reconocer que es y lo transforma en lo que quiere de ella.

“Gombrich adopta, sobre la percepción visual, una posición de tipo constructivista. Para él, la percepción visual es un proceso casi experimental,

⁸⁷ Ibid

⁸⁸ Aumont, Jacques (1992) La Imagen; Editorial Paidós ibérica. Barcelona. pág. 87

⁸⁹ Ibid pág. 88

*que implica un sistema de expectativas, sobre la base de las cuales se emiten hipótesis, seguidamente verificadas o invalidadas. Este sistema de expectativas es, a su vez, ampliamente informado por nuestro conocimiento previo del mundo y de las imágenes: en nuestra aprehensión de las imágenes, establecemos anticipaciones añadiendo ideas estereotipadas a nuestras percepciones”.*⁹⁰

Es necesario ahora entonces aclarar también que el uso que pretendemos de la imagen no es sólo el de ver, si no que mirar y por tanto observar y establecer un diálogo con ella. *“Con la noción de mirada, abandonamos ya, naturalmente, la esfera de lo puramente visual: la mirada es lo que define la intencionalidad y la finalidad de la visión. No es, si se quiere, más que la dimensión propiamente humana de ésta.”*⁹¹ El abandonar la idea de lo puramente visual, es abandonar la idea de que las imágenes sólo se ven, esta tiene una intención que es capas de mirarse, y cuando esto ocurre es que constituimos la intención del espectador, estableciéndose un dialogo importante entre la imagen y quien la mira.

Por lo tanto parte importante de este diálogo lo tiene el órgano de la visión, siendo éste quien establece el puente de comunicación con nuestro cerebro y por tanto quien permite la comunicación con las imágenes; *“este órgano no es un instrumento neutro, que se contente con transmitir datos lo más fielmente posible, sino que, por el contrario, es una de las avanzadillas del encuentro entre el cerebro y el mundo: partir del ojo conduce, automáticamente, a considerar al sujeto que utiliza este ojo para observar una imagen, y al que llamaremos, ampliando un poco la definición habitual, el espectador”*⁹²

Ya habiendo dejado clara la diferencia entre el ver y el mirar, debemos considerar que *“Una imagen dice más que mil palabras y para reconocer estas palabras hay que saber mirar y hay que enseñar a mirar. La imagen tiene como base el sentido de la vista, los estudiantes ven pero no miran, se quedan en lo superficial; es allí en donde radica parte del problema en las aulas, los estudiantes no leen las imágenes con un sentido reflexivo, no indagan por el conocimiento que subyace en ellas. El mirar requiere comprender, leer el mensaje que lleva la imagen, analizar a fondo lo que hay detrás y lo que se*

⁹⁰ Ibid pág. 92

⁹¹ I Aumont, Jacques (1992) *“La Imagen”*. Editorial Paidós ibérica. Barcelona, pág. 62

⁹² Ibid pág. 81

*puede proyectar.*⁹³ Es el fundamental problema de los estudiantes, y tal vez no sólo de ellos, también de quienes muestran dichas imágenes, quedándose los estudiantes con lo superficial y por tanto reflexionando sólo en cuanto si les gusta o no, si es bella o fea, cosas subjetivas que no requieren un estudio mayor.

Si ocupamos imágenes debemos sacarles todo el provecho que tienen, de lo contrario estas solo servirán para que el *Power Point* mostrado a los estudiantes no tenga sólo letras.

Los estudiantes deben comprender aquello que las imágenes muestran, internalizarlo, y esa no es sólo tarea de ellos, se debe partir por ocupar las imágenes correctas y antes de todo, los profesores deben comprenderlas, analizarlas y hacer de ellas, su mejor recurso a la hora de pasar el contenido.

Para que este diálogo entre el espectador y la imagen resulte pertinente y significativo es que nos basaremos en la semiótica para entender de qué manera y cómo es que la imagen nos comunica.

Jackobson nos dice que *“Todo el universo de la comunicación está regido por un principio dicotómico y que a pesar de ello, reconocer que el retículo binario resulta muy eficaz para hablar de todos los sistemas comunicativos y reducirlos a estructuras homólogas”*⁹⁴ y son precisamente de estas estructuras homólogas de las cuales se encarga la semiótica.

Es pertinente entonces, definir que es semiótica, para esto citaremos a algunos autores:

Eco en una entrevista dada a la Revista Observaciones Filosóficas - N° 4/ 2007 dice: *“En términos académicos no considero la semiótica como una disciplina, ni aún como una división, sino quizás como una escuela, como una red interdisciplinaria, que estudia los seres humanos tanto como ellos producen signos, y no únicamente los verbales”*⁹⁵ Se define la semiótica como escuela, ésta no sólo estudia, también enseña, en la cual estarían los seres humanos, sin embargo, no nos define claramente a que se remite la semiótica.

⁹³ Sánchez Bedoya, Héctor Gerardo, (2009). *zona próxima*. Revista del Instituto de Estudios Superiores en Educación Universidad del Norte n° 10 issn 1657-2416, pág. 201

⁹⁴ Eco, Umberto(1986). La estructura ausente ;Editorial Lumen SA. Barcelona, pág. 314

⁹⁵ <http://www.observacionesfilosoficas.net/umbertoeco.html>

Ferdinand de Saussure la concibió como *“la ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social”*⁹⁶ si complementamos esta definición con la de Eco, podríamos inferir que la semiótica es aquella capaz de estudiar los signos que producen los seres humanos en el contexto social.

Sin embargo, *“Para Saussure el signo es la unión de un significado con un significante y por ello, si la semiótica fuera la ciencia que estudia los signos, quedarían excluidos de este campo muchos fenómenos que actualmente se llaman semióticos o son de su competencia.”*⁹⁷ *“se trata de una forma física que recuerda algo al destinatario, algo que la forma física denota, denomina, indica y que no es la misma forma física.”*⁹⁸ El signo por tanto no es nada más que lo que representa algo.

Guiraud en cambio, inserta otros conceptos a la semiótica, no dejando solamente el signo, el dice que: *“la semiótica estudia las distintas señales, signos y códigos de comunicación lingüísticos y los no lingüísticos. Esta definición tiene el mismo sentido abarcador que la de Saussure, pues asigna a la semiótica la tarea de encargarse del estudio científico, tanto del lenguaje oral (código lingüístico) como de otros signos y señales no lingüísticos (lenguaje de banderas, gestos, el lenguaje Braille, etc.).”*⁹⁹. Lo importante de esta definición es que además de los nuevos conceptos, integra el lenguaje estableciendo la relación que necesitamos para continuar, al decir que las imágenes nos comunican información.

Según otro punto de vista, el de Charles Sanders Peirce, *“la semiótica es la que debería incluir a las demás ciencias que tratan de los signos en determinados campos de uso o del conocimiento. Este pensamiento es coherente con el hecho de que la semiótica se plantea como la ciencia básica del funcionamiento del pensamiento, intentando responder al interrogante de cómo el ser humano conoce el mundo que lo rodea, cómo lo interpreta y cómo crea conocimiento y lo transmite.”*¹⁰⁰

Luego de esto y a partir de todas las definiciones anteriormente vistas, podemos decir entonces que la semiótica es aquella capaz de estudiar los

⁹⁶ Gonzalez Antonio, (1989). Semiotica; Editorial Wari, Lima, pág. 5

⁹⁷ Op.cit, Ecco, pág. 19

⁹⁸ Ecco, Umberto(1986). *“La estructura ausente”*.Editorial Lumen SA. Barcelona , pág. 21

⁹⁹ Gonzalez Antonio, (1989). Semiotica; Editorial Wari, Lima, pág. 5

¹⁰⁰ <http://www.wikipedia.com>

signos, señales y códigos de comunicación, lingüísticos y no lingüísticos, que producen los seres humanos en el contexto social, como base fundamental del pensamiento humano capaz de transmitir conocimientos que crea a partir de lo que interpreta de este mundo que lo rodea.

1.2.1.- Conceptos Claves Para Entender La Semiótica.

Es necesario aclarar los conceptos claves que construyen nuestra definición:

“El código es un sistema de reglas puramente sintácticas (establece compatibilidades e incompatibilidades escoge determinados símbolos como pertinentes y excluye a otros como extraños)”.¹⁰¹ El código es por tanto algo así como un filtro que organiza y clasifica los símbolos que corresponden o no a la imagen que vemos para poder comprenderla., *“un código puede considerarse simplemente como un sistema codificante. Este sistema es el que en otros contextos se señala como estructura.”*¹⁰² Y esta estructura es la provista de información que nos permite el diálogo con la imagen.

Eco dice que *“la investigación semiótica debe distinguir entre varios estratos de códigos: algunos de ellos, que reposan sobre constantes bibliográficas (pensemos en el código de la percepción), que con frecuencia permite negligir su naturaleza de hecho cultural para admitirlas como simples manifestaciones naturales; otras que son claramente culturales, pero tan enraizadas en las costumbres y en la memoria de la especie o de grupos, en algunas ocasiones se pueden aceptar como motivadas y no arbitrarias (por ejemplo, el posible código icónico que en general se basa en elementos*

¹⁰¹ Eco, Umberto(1986). La estructura ausente; Editorial Lumen SA. Barcelona. Pág. 46

¹⁰² Ibid, Pág, 58

perceptibles realizados en los códigos de transmisión. Se articulan en figuras, signos y enunciados o semas¹⁰³; “y por fin otras que son claramente sociales e históricas.”¹⁰⁴ Por tanto tenemos diferentes códigos dependiendo del contexto en el que lo distingamos.

Los signos en cambio, denotan, con artificios gráficos convencionales, las unidades de reconocimiento (nariz, ojo, cielo, nube); o bien, *“modelos abstractos”, símbolos, diagramas conceptuales del objeto (un sol como un círculo con rayos filiformes). Muchas veces no pueden ser analizados dentro de un enunciado, dado que se presentan como no discretos, en un continuum gráfico. Solamente pueden ser reconocidos”¹⁰⁵*

Los símbolos por tanto, pasan a ser cosas concretas que podemos distinguir una de otra, de manera clara y sin pie para la propia interpretación. Siendo así, podría decirse entonces que el símbolo si representa algo concreto, no establece ese diálogo con el espectador, este sólo sabe que algo es, porque este símbolo lo representa.

“Peirce definía los iconos como los signos que originariamente tienen cierta semejanza con el objeto a que se refieren. Puede intuirse el sentido que para él tenía esta semejanza entre un retrato y la persona retratada¹⁰⁶; ya que estos “reproducen la forma de las relaciones reales a que se refieren”¹⁰⁷. Por lo tanto ya no hablamos sólo de los símbolos, ahora este tiene la implicancia de icono en la que se inserta la relación existente entre lo representado y la representación como lo vemos con Morris, que para él, “era icónico el signo que poseía alguna de las propiedades del objeto representado, o mejor, «que tenía las propiedades de sus denotados”¹⁰⁸

Por lo tanto algo que tenga lo esencial de aquello que se representa, las propiedades. No sólo una figura cualquiera, más bien algo que tenga tales características esenciales que sea capaz de representar de la mejor manera lo que se quiere. Sin embargo es conveniente aclarar que *“los signos icónicos no poseen las propiedades del objeto representado sino que reproducen*

¹⁰³ Ibid, Pág 210

¹⁰⁴ Ibid, Pág. 306

¹⁰⁵ Ecco, Umberto(1986). La estructura ausente; Editorial Lumen SA. Barcelona. 210

¹⁰⁶ Ibid, pág. 169

¹⁰⁷ Ibid, pág. 170

¹⁰⁸ Ibid pág. .170

*algunas condiciones de la percepción común, basándose en códigos perceptivos normales y seleccionando los estímulos que con exclusión de otros— permiten construir una estructura perceptiva que fundada en códigos de experiencia adquirida— tenga el mismo «significado» que el de la experiencia real denotada por el signo icónico”*¹⁰⁹

Ya hemos hablado en reiteradas ocasiones de la significación de algún objeto, pero ¿qué es este significado? *“desde el punto de vista semiótico no puede ser otra cosa que una unidad cultural. En toda cultura una «unidad» es, simplemente, algo que está definido culturalmente y distinguido como entidad. Puede ser una persona, un lugar, una cosa, un sentimiento, una situación, una fantasía, una alucinación, una esperanza o una idea.”*¹¹⁰ Lo que por consiguiente equivale a entender *“el lenguaje como fenómeno social”*.¹¹¹

Este interactúa en conjunto con el contexto ya que de este dependerá el dialogo que se establezca y del mensaje que entregue *“Lo que normalmente se llama contexto (real, externo no el contexto formal del mensaje) se distingue en ideologías, como se ha dicho ya y en circunstancias de comunicación. Las ideologías se resuelven en signos o no se comunican (y por lo tanto, no existen). Pero no, todas las circunstancias se resuelven en signo. Hay un margen último de la circunstancia, en el que ésta se sustrae al torbellino de los códigos y de los mensajes y se escapa. Es cuando el mensaje (con todas las connotaciones que le permiten englobar ideologías y circunstancias de origen) va a caer en una circunstancia de destino no prevista. Hasta que esta caída del mensaje no se convierta en norma —y en tal caso la circunstancia implicará convencionalmente unos códigos de recepción reconocibles y homologables— la circunstancia irrumpirá para estorbar la vida a los signos, y se presentará como residuo sin resolver.”*¹¹²

Esta distinción se hace solamente en concordancia con la posibilidad de que este mensaje no sea recibido de la manera que se pretendía, sucediendo solamente cuando nos encontramos en presencia de símbolos llamados ideologías que no son distinguibles ni predecibles, en la que los códigos

¹⁰⁹ Ibid, pág. 172

¹¹⁰ Ecco ,Umberto(1986). "La estructura ausente".Editorial Lumen SA. Barcelona. Pág.. 61

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Ibid, pág. 377

establecidos carecerían de validez y dependerían de su contexto, esto sucede al vez con la relación del sujeto o espectador.

Recordemos que no podemos entender el código y mensaje, dejando fuera a quien lo recibe, como dice Aumont, *“Este sujeto no puede definirse de modo sencillo y, en su relación con la imagen, deben utilizarse muchas determinaciones diferentes, contradictorias a veces: aparte de la capacidad perceptiva, se movilizan en ella el saber, los afectos y las creencias, ampliamente modeladas a su vez por la pertenencia a una región de la historia (a una clase social, a una época, a una cultura). En cualquier caso, a pesar de las enormes diferencias que se han manifestado en la relación con una imagen particular, existen constantes, en alto grado transhistóricas e incluso interculturales, de la relación del hombre con la imagen en general”*.¹¹³

Como vemos, la imagen no entregará necesariamente el mismo mensaje a todas las personas, a pesar de tener los mismos códigos. Ya que estos al no ser universales y encontrarse en diferentes contextos, nos darán significados diferentes, y aunque nos encontremos en el mismo lugar, escuela o barrio, los códigos se verán determinados por el sujeto que la recibe.

Es por esto que se nos hace necesario investigar sobre él y cómo influye el contexto en esta entrega de información, ya que como dice Gombrich y Marín: *“sólo podemos pensar en esos poderes de la imagen es relación con su función específica, con su lugar preciso en un entramado cultural. En cada nueva coyuntura la imagen irá perdiendo unos significados y adquiriendo otros, será atravesada por diferentes discursos, devolverá a cada espectador miradas nuevas. Pero además la presencia física de la imagen en uno u otro contexto, su materialidad: el soporte, la técnica, el tamaño, el lugar donde se exhibe, o la cantidad de veces que es reproducida y se ofrece a la atención de un observador distraído o interesado, todo eso construyen los significados de una imagen”*.¹¹⁴

Todo esto influye entonces en la manera de cómo será recibido el mensaje y nos indica que no podremos tomar una imagen como idéntica para todos y pretender que esta comunique lo mismo con cualquier material, momento o lugar.

¹¹³ Aumont, Jacques (1992) .*La Imagen*. Editorial Paidós ibérica. Barcelona, pág. 81

¹¹⁴ Marín, (María, 2006)Joaquín. (1993) *Educación de la mirada*; Sevilla. España, pág. 157

“Estos problemas son apremiantes en el estudio de las lenguas naturales, en las que se parte de un relativismo reconocido de los códigos, para llegar al reconocimiento de las constantes. Pero para los otros sistemas, la situación es distinta. Pensemos en el lenguaje de los gestos: en general, nunca se había dudado de que fuera instintivo y universal, por ello ha costado cierto esfuerzo pasar a estudiarlo en cuanto es histórico, situacional y convencional. Por lo tanto, en estos sistemas el problema sigue siendo el de reconocer su relatividad y distinguir los códigos, vinculándolos a su background socio-cultural”¹¹⁵

Por lo tanto el comparar los gestos con las imágenes no es menor, ya que ambos no sólo dependerán de su intencionalidad, también será de la manera y disposición con que lo reciba la otra persona. Es por esto que el hablar de códigos en la imagen resulta complejo, ya que estos tienden a confundirse con que necesariamente son universales.

Si tomamos en cuenta además el contexto, estos mismos códigos, resultarán diferentes y se interpretarán de diferente manera, dependiendo de la situación. *“La semiótica no puede explicar lo que le sucede al mensaje una vez recibido, en cambio, la psicolingüística, en unas situaciones experimentales dadas, puede decirnos lo que el destinatario vierte en el mensaje; facilitando así a la semiótica los datos necesarios para individualizar los códigos de destino; permite elaborar una casuística de circunstancias, prever las formulaciones del mensaje (con todas sus variantes entre redundancia e información), determinar las variaciones de la recepción. Y ello como disciplina experimental que trata directamente del proceso de codificación y descodificación en cuanto éste relaciona los estados del mensaje con los estados de los comunicantes”¹¹⁶*

Sin embargo necesitamos saber que sucede con este mensaje con anterioridad a ser recibido, ya que lo que se pretende es llevar una idea clara a los estudiantes; No podemos esperar a que este sea recibido para ver qué sucede y de qué forma es adoptado.

Entonces si bien la semiótica no nos puede decir que sucede con el mensaje al momento de ser recibido, la psicolingüística es capaz de *“aclarar los*

¹¹⁵ Ecco, Umberto(1986). La estructura ausente; Editorial Lumen SA. Barcelona, pág. 360

¹¹⁶ Ibid, pág. 362

procesos de comunicación estética, emotiva, de contacto, etc."¹¹⁷

Demostrándonos la relación inmediata que existe, no sólo con el contexto social o histórico, sino que además el estado psicológico y emocional de cada persona; la manera de cómo se percibe cada mensaje, haciendo pasar esta semiótica a una psicosemiótica en la cual tendremos inmerso además la parte emocional y psicológica de los y las estudiantes, pudiendo prever que es lo que sucederá y permitiendo de esta manera entonces un aprendizaje significativo.

Las imágenes representan a la vez, de diferentes maneras, No todas tienen el mismo valor, y de esto se hace cargo Rudolf Arnheim quien propone una sugestiva y cómoda tricotomía entre valores de la imagen en su relación con lo real:

a) Un valor de representación: la imagen representativa es la que representa cosas concretas (de un nivel de abstracción inferior al de las imágenes mismas).

b) Un valor de símbolo: la imagen simbólica es la que representa cosas abstractas (de un valor de abstracción superior al de las imágenes mismas el valor simbólico de una imagen se define, más que cualquier otro, pragmáticamente, por la aceptabilidad social de los símbolos representados.

c) Un valor de signo: para Arnheim, una imagen sirve de signo cuando representa un contenido cuyos caracteres no refleja visualmente. El ejemplo obligado sigue siendo aquí el de las señales-al menos de ciertas señales-del código de circulación, como la de final de limitación de velocidad (barra negra oblicua sobre fondo marfil), cuyo significante visual no mantiene con su significado sino una relación totalmente arbitraria.¹¹⁸

Más adelante veremos con cuál de estos valores nos quedaremos para utilizar nuestra imagen significativa, o si es posible tomarlos todos dependiendo de lo que se pretende.

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ Véase. Aumont, Jacques (1992) .*"La Imagen"*. Barcelona. Paidós Ibérica .pág. 83

Ahora entonces debemos esclarecer la manera en cómo se recibe o percibe dicho mensaje que se entregara, *“Una característica fundamental de la percepción es que ésta surge de un proceso fluctuante, que exige intercambios constantes entre la disposición del sujeto y la posible configuración del objeto, y que estas configuraciones del objeto sean más o menos estables o inestables, en un sistema espacial más o menos aislado.”*¹¹⁹ Además *“Si a nivel de la inteligencia se constituyen estructuras movibles y variables, a nivel de la percepción existen unos procesos aleatorios y probabilísticos que hacen de ella un proceso con posibilidades múltiples”*¹²⁰ Por lo tanto por mucho que preveamos aquello que sucederá con las imágenes, esta siempre será sólo una probabilidad estando directamente relacionado con la importancia que le de cada uno a esta imagen o mensaje que está recibiendo, es por esto que necesitamos saber, cuando una imagen es realmente significativa para los y las estudiantes.

1.3.- Uso De La Imagen Significativa

Llamaremos imagen significativa a aquella que los(as) estudiantes sean capaces no sólo de recordar con facilidad, si no de la cual puedan extraer información y dialogar con ella, un imagen provista de códigos y estructura clara de la cual establezcan relaciones y sean capaces de analizar conforme a lo requerido en alguna unidad dada, que sea además cercana a ellos y tenga plena concordancia con su entorno. Una imagen por tanto que resulte importante y útil, tanto para los estudiantes como para el profesor a la hora de internalizar nuevos conocimientos.

Sabemos que la imagen tiene y tendrá una gran importancia para la enseñanza y la comunicación. *“En los aportes que hicieron los psicólogos Piaget, Vigotsky, Bruner y Ausubel a la pedagogía, se puede evidenciar cómo el manejo didáctico de un material incide positivamente en el desarrollo de*

¹¹⁹ Ecco, Umberto(1986).*“La estructura ausente”* Editorial Lumen SA. Barcelona. pág. 366

¹²⁰ Ecco, Umberto(1986). *“La estructura ausente”*.Editorial Lumen SA. Barcelona, pág. 366

procesos de enseñanza y aprendizaje. El uso apropiado de la imagen produce en los estudiantes mensajes de fácil recordación frente a aquellos que son emitidos verbalmente: la fotografía, el cine, la televisión y el computador, entre otros, utilizan la imagen como medio para transmitir mensajes, que aplicados bajo estrategias pedagógicas apropiadas en el aula, posibilitan la enseñanza y el aprendizaje de una manera más agradable y significativa; en consecuencia, tiene validez el pensamiento del semiólogo italiano Umberto Eco (1968) cuando propone que la imagen se ha constituido en el medio para conducir la educación de los pueblos”.¹²¹

Sin embargo, “en el contexto educativo, decir que una imagen se estudia o analiza desde la palabra “ver”, es divergente a decir que la imagen se mire; existe una marcada diferencia entre el ver y mirar, <<la mirada no está en los ojos. La mirada sale por la ventana de nuestros ojos>>; Lo que perciben los ojos, toma significado desde el cerebro según la lógica e interés de quién la hace; luego, la mirada es un proceso mental y no biológico. De una manera empírica o ignorada, nuestra sociedad en general da un uso indiferente a los conceptos de “ver” o “mirar”; pero el ver es propio de todo ser humano que cuente con el sentido de la vista; mientras que, el mirar en cambio es cultural, mediato, tiene semántica y pragmática”¹²² por esto que siempre es importante tener presente que el proceso comunicativo cuenta con medios que facilitan el proceso de enseñanza aprendizaje, logrando los profesores, mejores niveles de aprendizaje en sus estudiantes si emplean la imagen de manera pedagógica y en este caso significativa, sin embargo esto sólo será posible cuando el profesor varíe, acepte la cultura del aprendizaje iconográfico en el que esta inserto. ¹²³

Los recursos utilizados por un maestro para comunicarse con sus estudiantes requieren de procedimientos regidos por la didáctica de la disciplina en la cual se utilizan. Por lo tanto si se ocupa una ayuda visual como mediadora del acto pedagógico, estas deben tener directa relación con el objetivo de la clase y estar ajustadas a la metodología empleada por el profesor. Si se entiende la didáctica como un acto que se da entre maestro, estudiante y saber,

¹²¹ Sánchez Bedoya, Héctor Gerardo, (2009). *zona próxima*. Revista del Instituto de Estudios Superiores en Educación Universidad del Norte n° 10 issn 1657-2416, pág. 198

¹²² Ibid. Pág. 202

¹²³vease, Sánchez Bedoya, Héctor Gerardo, (2009). *zona próxima*. Revista del Instituto de Estudios Superiores en Educación Universidad del Norte n° 10 issn 1657-2416pág. 202

también se debe entender que la transposición didáctica como el acto de hacer enseñable un objeto de conocimiento, desde y con los medios utilizados de una manera intencional.¹²⁴

2.- Imagen Significativa Y Corporalidad En La Construcción De La Autoimagen.

“Tomamos aire fresco con los pulmones, amamos con el corazón, dibujamos huellas con los pies, soñamos con el vientre, besamos con la boca, las palabras palpitan en el tímpano, las flores brotan en la nariz, coloreamos con la mirada, comprendemos con la piel. La corporeidad es la magia con la que inventamos los paisajes del mundo. Toda acción de comprensión de la realidad se lleva a cabo en y desde la corporeidad” (Inma Benedico Martínez).

2.1.- La Imagen En La Sociedad

Nos encontramos en una sociedad de la imagen, en la que esta lo es todo, nuestro entorno es imagen transformada en ejemplo para la sociedad; medios como la Tv, nos muestran estos ejemplos de ella, y cada vez queremos y pretendemos más imitarlas, las utilizamos para todo, aquello que muestran los medios de comunicación son aquello que sirve de referente para nosotros; esto ocurre desde el nacimiento del pop, en el cual lo cotidiano, se convierte en obra, en la que personajes del mercado, por la importancia que le a dado la sociedad, son transformados en obra de arte.

“Actualmente los ideales de belleza cambian según los dictámenes de la moda arrastrando a un descontento normativo. Es decir que la gran mayoría están insatisfechas con su cuerpo”¹²⁵ transformándose estos referentes en los culpables de esta insatisfacción. Ahora, lo bonito o adecuado, es aquello que nos muestran los medios masivos de comunicación, Estos son los que se encargan en conjunto con el mercado, de implantar modas y formas de vida.

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ <http://www.scribd.com/doc/43542646/Identidad-Corporal>

Con cuerpos ideales para ello, los cuales no corresponden muchas veces a los cuerpos reales de la sociedad, esmerándose la juventud en ser como aquel o aquella famosa(o).

“En esta sociedad cambiante, inestable y complicada, que se distingue por contextos de violencia, incertidumbre y conflictos de valores, la corporeidad esta amordazada, atada de pies y manos pidiendo auxilio, forzosamente silenciada, porque el cuerpo esta descorporeizado, esta entregado al mandato cultural, al modelo vigente”¹²⁶. Vivimos en una sociedad de consumo, Así como cuando nació el pop, en la cual los personajes públicos, cantantes, actores, futbolistas, se han convertido en nuestros referentes. Pero no sólo imitando la cualidad artística que ellos tienen, el jugar bien a la pelota, cantar o bailar, sino que además imitando su apariencia en totalidad, forma de vestir, peinar, y hasta su físico. “El lenguaje oficial del cuerpo es el que nos es entregado por los medios (los medios de poder), que montan el circo del cuerpo estérico, saludable, limpio exitoso, rendidor y consumidor. El cuerpo es títere del mercado y cliente fiel, siempre se crean las necesidades no necesarias, pero indispensables para obtener y mantener el cuerpo establecido: yogures, cosméticos, ropa, calzado, etc., todo lo que se debe “tener para poder ser”¹²⁷

2.2.- El Cuerpo Como Herramienta Social Para La Construcción De La Autoimagen

La juventud hoy en día, construye su imagen en relación a lo que está de moda, y por tanto también a sus propios referentes. Utilizando el cuerpo como medio y herramienta de expresión. Siendo además la imagen de cuerpo, aquella que se convierte en fundamental para ellos.

Pero *“¿Qué es el cuerpo? Por un lado es límite, constricción, restricción de deseos (quiero volar pero mi cuerpo no me lo permite). Por otro lado, es un*

¹²⁶ Grasso, Alicia: (2005). *“Construyendo identidad corpora”* editorial Novedades Educativas. Buenos Aires, pág. 17

¹²⁷ Ibid

*entorno bajo mi soberanía, ejerzo un control espontáneo y soberano sobre él. Estas dos afirmaciones pueden trabajarse a partir de las ideas de tener un cuerpo y ser un cuerpo.*¹²⁸ El cuerpo para la sociedad actual, no es nada más que un objeto o medio, con el cual se puede lograr lo que esta misma establece; necesito un cuerpo que me acompañe, como dice anteriormente quiero volar pero mi cuerpo no me lo permite, los jóvenes quieren ser como Mark González, Madona, *Daddy Yankee Lady Gaga* etc. Pero su cuerpo por naturaleza propia no se lo permite, por lo tanto ¿qué hacen? intervienen la imagen de su cuerpo, hasta lograr ser como quieren, o como una sociedad del consumo, les dice que sean. Pasando de tener una identidad propia y siendo únicos, a verse igual que cientos de jóvenes, todos con el mismo corte de pelo, la misma ropa, forma de maquillarse etc.

*“La llegada a la adolescencia supone el comienzo de un período, considerado como de transición, en el que se produce la elaboración de una nueva identidad de carácter físico, psicológico y social promovida como consecuencia de los cambios y reorganizaciones del esquema corporal, del acceso al pensamiento formal y de la apertura de nuevas redes de amistad y el afianzamiento y nueva creación de relaciones sociales con el grupo de iguales y con los adultos con una frecuencia y magnitud inusitada.”*¹²⁹ Es por esto que donde vemos mayormente vemos continuos cambios de imagen, es en los adolescentes, los cuales día a día buscan su identidad, y prueban con aquellas cosas que le llaman la atención en el momento, imitando a sus referentes más cercanos; partiendo por sus amigos y compañeros de curso seguido de los personajes públicos, héroes del momento, estrellas, artistas etc.

Todo esto parte por su círculo cercano de amistades, ya que ellos en conjunto van definiendo estas nuevas identidades imitándose entre ellos y siendo capaces en cualquier momento de cambiar el estilo llevado, por otro totalmente opuesto, ya sea porque le llama más la atención, o porque el ídolo que seguía, dejó de estar de moda.

“En la actualidad, la adolescencia es un período cada vez más largo condicionado esto por factores de muy diversa índole, y caracterizado por la

¹²⁸ <http://misociologia.blogspot.com/2009/06/el-cuerpo-y-la-sociedad.html>

¹²⁹ Moral Jiménez, María, Ovejero Anastasio, Martín Juan Pastor, (1998). *La construcción de la construcción entre la percepción de la autoimagen física en la adolescencia y la identidad psicosocial*. Aula abierta N° 71, Universidad de Oviedo. España, pág. 149

*búsqueda de sí mismo, de identidad personal y social*¹³⁰ Los gustos en la adolescencia, no están definidos, se encuentran en una etapa de constante búsqueda, lo que permite estos maravillosos cambios de imagen que van teniendo día a día, en los que ocupan su propio cuerpo como el principal medio de expresión, interviniéndolo con lo que sea necesario, para lograr su objetivo.

*“La adquisición de una identidad personal sólo es posible en un marco social y gracias al proceso de interacción del individuo con una determinada estructura social”*¹³¹ Todos estos cambios de imagen que van teniendo los jóvenes ayudan a que más que encontrar su propia identidad, la construyan en base a sus verdaderos gustos. Siendo posible sólo, insertos en la sociedad y en plena relación con todo lo que los rodea. *“Al igual que en cualquier otro tipo de conocimiento, el adolescente va construyendo el conocimiento de sí mismo a través de la interacción con su entorno físico y social, de modo que los roles sociales que asuma en sus relaciones con los otros y las expectativas que, a su vez, estos elaboren sobre las propias conductas, serán algunos de los factores que contribuyen a la construcción y conformación multicausal del yo.”*¹³²

Como esta construcción es en base a su entorno, cuando el adolescente se encuentra fuera de él, se sentirá totalmente ajeno y dentro de un mundo al que no pertenece *“El adolescente experimenta un sentimiento de encontrarse fuera de lugar en ámbitos tales como el grupo de pares, el mundo adulto, en aspectos relativos a la proliferación de ideales, y, en gran medida, este sentimiento también lo experimenta en su propio cuerpo”*¹³³



Grupo de jóvenes con estilo “Punk”.

*“El cuerpo se vive, es un proceso nunca acabado, a partir del cual se construyen las personas en relación con los otros”.*¹³⁴ Por lo que si no se siente cómodo con sus pares y si con su imagen, buscará nuevas amistades o personas con sus

¹³⁰ Ibid. pág. 152

¹³¹ Moral Jiménez, María, Ovejero Anastasio, Martín Juan Pastor, (1998). *La construcción de la construcción entre la percepción de la autoimagen física en la adolescencia y la identidad psicosocial*. Aula abierta N° 71, Universidad de Oviedo. España, pág. 153

¹³² Ibid. pág. 153

¹³³ Ibid. Pág. 154

¹³⁴ <http://misociologia.blogspot.com/2009/06/el-cuerpo-y-la-sociedad.html>, TURNER, Bryan. El cuerpo y la sociedad México D.F.: Fondo de Cultura Económica. Prefacio a la edición española. 1989

mismos ideales de belleza, por eso, en situaciones como aquella, es en donde el adolescente decide cambiar nuevamente su imagen. En consecuencia, nunca



en esta etapa tendrán sólo un referente establecido como definitivo. Están en constantes cambios, lo que no sólo se manifiesta en su imagen, también en la forma de vida, amistades y gustos culturales; como música, televisión, cine etc. Sólo cuando construyan su identidad, tendrán sus referentes establecidos y gustos claros pero siempre en constante búsqueda de una autoimagen.

“En efecto, esta reestructuración de su concepto de sí mismo y su reenfoque en virtud de los cambios no sólo internos (físicos y psicológicos),

Adolecente representativa de la Tribu Urbana “Pokemones”

sino, fundamentalmente psicosociales vinculados a cambios en ámbito vitales para el joven, que representa, en definitiva, la búsqueda y asentamiento de un concepto social de sí mismo, representa un asentamiento social y personal, un moldeamiento del sí mismo condicionado, entre otros, por los ideales de su grupo de pares. De modo que, en opinión de Lewin “el niño que cambia de cuerpo tiene que cambiar también de grupo social”¹³⁵.

Es así como los jóvenes se agrupan en función de sus gustos e intereses; grupos musicales, imagen, hobbies etc. Apareciendo en una primera instancia en la sociedad los *Hippies*, los motociclistas, los *Rockeros*, los que siguen la onda disco, más tarde los *Punks*, los *Breakdancers*, etc, y ese escenario sigue evolucionando a tal punto que hoy se ha vuelto casi incomprensible.



Adolecente representativa de la Tribu Urbana “Otakus”

Dentro de cada grupo hay una amplia gama de sub clasificaciones que parece ir en aumento. Son las llamadas tribus urbanas estas, reúnen a jóvenes que comparten espacios similares y se comunican a través de los mismos códigos estéticos, se visten parecidos, hablan parecido y sobre todo, escuchan la misma música. Conforman una unidad homogénea pero si se los compara con el resto

¹³⁵ Moral Jiménez, María, Ovejero Anastasio, Martín Juan Pastor, (1998). *La construcción de la construcción entre la percepción de la autoimagen física en la adolescencia y la identidad psicosocial*. Aula abierta N° 71 , Universidad de Oviedo. España. pág. 155

de la sociedad son bastante diferentes.¹³⁶ Aquellos adolescentes que conforman estas llamadas tribus urbanas, juegan con su imagen, y transforman su cuerpo en algo que si los satisface, y con lo cual se sienten cómodos a pesar de que el resto de la sociedad los mire de manera extraña ya que quienes los validan son sus pares, amigos o integrantes del mismo estilo o Tribu Urbana a la que pertenecen.



Adolecente representativa de la Tribu Urbana "Góticos"

Volvemos entonces a la idea de Turner al decir que el cuerpo es "constricción de deseos" El cuerpo que poseemos, no nos permite ser lo que deseamos y precisamente por eso es que cada uno lo va amoldando a sus ideales "yo produzco un cuerpo». *"Así, la corporificación puede ser comprendida como prácticas de trabajo corporal, pues las personas mantienen y presentan sus cuerpos en marcos sociales —lo que implica identidad personal y status"* ¹³⁷ Un status que los

diferencia de los demás, y los hace especiales, pero el que los veamos así, es netamente por la forma en que se ven.

Sin embargo, para llegar a verse así, existe un gran trabajo de por medio, una producción de la imagen corporal que finaliza en una construcción de su autoimagen, que conforma esta serie de elementos Visuales con los que ellos nos transmiten un mensaje, una autoimagen que no es más que la forma en que se ven o más bien "quieren verse" los adolescentes ,de manera interna, (esta imagen ideal, pero no real, que transmiten los medios de comunicación) interviniendo su cuerpo de manera tal, que esta se refleja en el cómo se ven. *"El cuerpo (su percepción-interpretación) juega un papel primordial en la formación del concepto de sí mismo, concretamente en la construcción de la autoimagen y cualquier desajuste real o percibido de*



Adolecente representativa de la Tribu Urbana "Emos"

¹³⁶ vease, <http://www.educarchile.cl/Portal.Base/Web/VerContenido.aspx?ID=143136>

¹³⁷ <http://misociologia.blogspot.com/2009/06/el-cuerpo-y-la-sociedad.html> TURNER, Bryan. El cuerpo y la sociedad México D.F.: Fondo de Cultura Económica. Prefacio a la edición española. 1989.

*unos ciertos patrones impuestos se asocia con desajustes a nivel psicoafectivo y emocional”.*¹³⁸



Jimmy Ahumada,

”Alexis Sanchez,

El sentirse bien, va de la mano con el verse bien, si los jóvenes, no logran ser como su ídolo, lucharán hasta conseguirlo, ya sea pareciéndose físicamente, o vistiendo la marca de ropa que ellos usan o promueven, imitando

sus imagen por completo. Los llamados rostros televisivos, son aquellos encargados de promocionar algún producto, no sólo porque a ellos se les ve bien, si no que porque si ellos lo usan, los seguidores querrán usarlo también.

Los medios de comunicación, se han encargado día a día, de manejar nuestras vidas, según los patrones que ellos marcan, las necesidades comerciales. Finalmente los culpables de las modas de temporadas son las grandes tiendas comerciales, y la televisión, en la que usan ídolos del momento para mostrarlas y cuerpos ideales para ello, que no siempre coinciden con el cuerpo real de cada uno, siendo en ese momento en el que se produce el conflicto de la imagen de cada uno, queriendo cambiar para poder ser como nos dicen que debemos ser.

El concepto formado entonces de sí mismo en la adolescencia, siempre será, relativo a los referentes que tienen en la sociedad y este “auto concepto, permanecerá sujeto a cambios, en ocasiones, y consistente, en otras, dado que funciona según el criterio de una cierta permeabilidad selectiva. En efecto, “el auto concepto actúa como pantalla selectiva cuya permeabilidad viene



“Modelo, Tonka Tomicic y Actriz, Claudia DiGirolamo”

Publicidad de tienda

¹³⁸ Moral Jiménez, María, Ovejero Anastasio, Martín Juan Pastor, (1998). *La construcción de la construcción entre la percepción de la autoimagen física en la adolescencia y la identidad psicosocial*. Aula abierta N° 71 , Universidad de Oviedo. España. pág. 158

determinada por la historia del desarrollo individual y por la naturaleza del medio relativo a la persona".¹³⁹



"Cecilia Bolocco", Publicidad de tienda comercial, Falabella

Todo lo que experimenta el adolescente en la sociedad, afectara necesariamente a su forma de relacionarse con ella, aceptando como sus cánones, sólo lo que lo ayuda a conformar autoimagen, siendo ésta, parte de un mundo, que este mismo se encarga de separar del resto y de seleccionar aquello que lo ayuda a poder sobrevivir en una sociedad en la que la imagen es la propia identidad; todo esto mediante el cuerpo ya que como dice Grasso, *"La corporeidad es parte de la obra constante que es*

nuestra identidad, nos singulariza como individuos y como grupo."¹⁴⁰

La utilización por tanto del cuerpo como medio de expresión, es la herramienta más cercana a los estudiantes de Segundo Año de Enseñanza Media, ya que viven día a día con este conflicto, tal vez sin saberlo, pero estando en una constante búsqueda de su identidad, jugando con su imagen y cambiando cada cierto tiempo a sus ídolos. Es importante ser conscientes de este proceso y utilizarlo de la mejor manera en los estudiantes.

El cuerpo comunica tal como lo hace la imagen; nos transmite mensajes, el cuerpo en su exterior es imagen y al igual que ella, podemos verlo u observarlo, *"Nuestra corporeidad habla de nosotros y de nosotras, de nuestra única y original historia de vida. Cada persona expresa su singularidad en una forma distinta de caminar, respirar, tocar, danzar al tiempo que inventa y se inventa desde esa forma singular de palpar, abrazar, colorear, jugar"*¹⁴¹

No podemos ignorar aquello, muchas veces vemos en las redes sociales, como *facebook*, fotos de adolescentes que si las comparamos con sus ídolos,

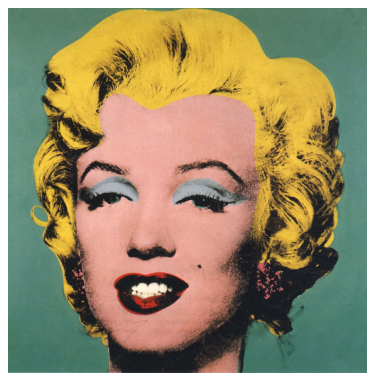
¹³⁹ Burns, 1990, p. 32) citado en Moral Jiménez, María, Ovejero Anastasio, Martín Juan Pastor, (1998). La construcción de la construcción entre la percepción de la autoimagen física en la adolescencia y la identidad psicosocial. Aula abierta N° 71, Universidad de Oviedo. España. pág. 159

¹⁴⁰ Grasso, Alicia. (2005). *Construyendo identidad corporal* editorial Novedades Educativas. Buenos Aires, pág. 28

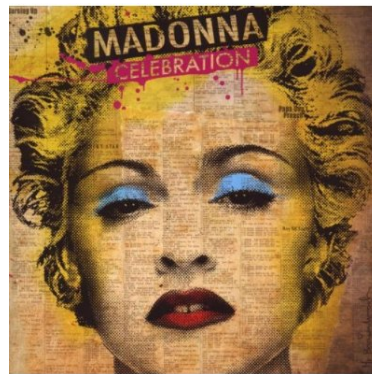
¹⁴¹ Benedicto Martínez, Inma, *creatividad identidad y corporeidad*, Barcelona, pág. 2 (<http://www.encuentros-multidisciplinares.org/Revistan%C2%BA28/Inma%20Benedicto%20Mart%C3%ADnez.pdf>)

son bastante similares, imitando el lugar, la vestimenta, la pose etc. Tomándose estas fotografías, y luego interviniéndolas, para que queden mejor aún. Esto demuestra que los adolescentes de hoy, se preocupan cada vez mas del cómo lo ven sus pares y la importancia que tienen sobre los otros, determinada por el estilo que llevan, el cual dependerá siempre del contexto social en el que se encuentren.

Los gustos, estilos y referentes han cambiado, y ahora son ellos, quienes establecen sus referentes y se transforman ellos mismos en lo que les gusta de sus ídolos adoptando características Visuales de estos. Por lo tanto se convierte en significativa una obra (pintura, grafiti, video, etc.) de ellos con características que ellos mismos se propusieron como ideales, mediante los referentes establecidos y no una obra realizada por algún artista del Arte Pop. Cuando estas se utilizan, se deben contextualizar en base a la cotidianidad de los Estudiantes.



Marilyn, 1964,
Andy Warhol



Madonna, 2009,
Mr. Brainwash



Mr. D, doble de estrellas
como Madonna

CAPÍTULO V: EL CUERPO Y LO COTIDIANO

1.- Arte Pop.



El Arte Pop es un término acuñado por el crítico Lawrence Alloway para este período en el mundo del arte. Movimiento que sale a luz en 1956 a partir de una muestra, celebrada en la *White Chapel Gallery* de Londres, titulada “Esto es mañana”. De la mano del “Grupo Independiente” nacido en el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres, e integrado por el escultor

Arte, Roy Lichtenstein, 1962.



Eduardo Paolozzi, los arquitectos Alison y Peter Smithson, los críticos Peter Reyner Banham y Lawrence Alloway, y el pintor Richard Hamilton.

Si bien el Arte Pop surge en Inglaterra, su consolidación fue un fenómeno Estadounidense. En 1961 las galerías Green y Leo Castelli comienzan a promover dicha tendencia, mientras que R. Scull comienza a coleccionarla. Una diferencia entre el Arte Pop norteamericano y el inglés, la cual es señalada por Marchán Fiz en su libro *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna*, es el mayor grado de objetivación y distanciamiento de la obra en el caso del Arte Pop norteamericano. Lo que incluso sugerirían artistas como Rosenquist refiriéndose a sus pinturas basadas en imágenes fotográficas, o Warhol en una postura más radical señalando la intención de crear sus obras con la perfección de una máquina.

“Bote de sopa en conserva Campbell's”, Warhol 1968.

Por lo tanto se infiere que sobre todo el Arte Pop de Norteamérica se somete al valor simbólico del sistema establecido a través de la imagen, sin mayores críticas o segundas lecturas. Marchan Fiz señalaría que el Arte Pop establece una relación



con la sociedad capitalista basada en la técnica mecánica de reproducción y su relación con el principio de multiplicación de masas, sensibilizando como obra de arte a objetos que forman parte del mundo mercantil.

“Brillo caja”
Andy Warhol 1964.

Teniendo en cuenta los avances que ha tenido la tecnología y con ello la increíble fuerza que ha tomado la imagen de consumo publicitario, se vuelve casi innegable que día a día a partir de los medios de comunicación, se impongan diversos estereotipos; de belleza, de vida, de moda, etc.

“Single Elvis”,
Andy Warhol,
1963.

Este gran flujo de imágenes identificadas en carteles publicitarios, en la televisión, el cine y el internet, entre otros, afecta la vida cotidiana de quienes las consumen, instalando asociaciones por medio de ellas; un comercial de Axe en donde un chico luego de aplicarse la loción es perseguido por las mujeres que sienten su fragancia. Esta marca de aromas masculinos, ganará adherentes bajo el supuesto de que una vez aplicada la loción, automáticamente el éxito con las mujeres será inmediato.

El Arte Pop así como se nutre principalmente de las imágenes de consumo publicitario, también utiliza imágenes sacadas del mundo cotidiano, del cine, la televisión, la fotografía, revistas y periódicos. Utilizando como fuente la sociedad mediática y de consumo principalmente estadounidense, así como los productos del mercado capitalista como medio de creación plástica, para representar la vida urbana de consumo perteneciente a una sociedad que en aquel entonces adoptaba recién esta forma (década de 1950).



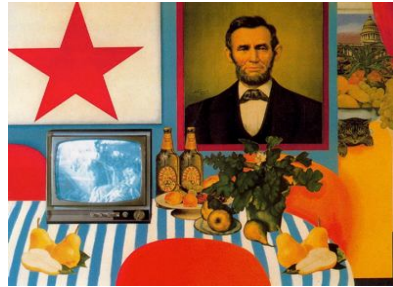
Los artistas de este período se valían de los mismos símbolos y el tratamiento de imágenes otorgado por los medios de comunicación masivos.

“Untitled, plate on p.
119 in the book”,
Roy Lichtenstein

Sometidas a diferentes transformaciones, han

*apropiado técnicas expresivas orientadas a fines de comunicación, inspiradas y probadas en los diferentes mass-media, asimiladas por el cuerpo social como códigos no sólo de transmisión sino también estilísticos... relacionan la representación con la sociedad a través de su vinculación con los lenguajes, productos de la acción social y circuitos semánticos.*¹⁴²

En sus años siguientes (década de 1960) el Arte Pop continuó siendo un arte basado en el consumo de masas (clase media), ya que se relaciona con sociedades pertenecientes a una cultura urbana e industrial.



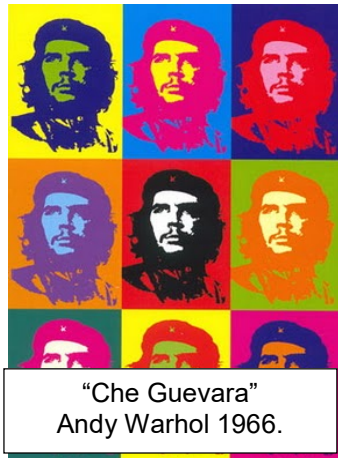
"Bodegón"

Las masas supondrían el tipo microsociológico de mínima intensidad de fusión. Esta

es débil y afecta a las manifestaciones superficiales de las relaciones del individuo con la colectividad.¹⁴³

El arte deja de ser elaborado solo para la clase elitista, tomando temas populares y sin mayor pretensión intelectual o espiritual, con la intención de ser comprendido también por un público inexperto en el campo del arte. Sin embargo se advierte que los productores de tendencias permanecen siendo las mismas esferas superiores de la sociedad.

El Pop-Art reivindica la validez de un lenguaje llano, sin complicaciones, fácilmente accesible para una gran mayoría¹⁴⁴ ; aunque esto no quiere decir que las clases dominantes no sigan determinando cuales son los parámetros en los que se mueve el arte a nivel social y contingente. La configuradora de convenciones continuó siendo, en última instancia, la clase dominante. Se constata que las nuevas clases de capitalismo tardío monopolista no tienen verdadero interés en la alta cultura.¹⁴⁵



"Che Guevara"
Andy Warhol 1966.

Como ya es mencionado las temáticas se orientan hacia la cultura popular, relacionadas de forma directa con la sociedad de masas y de consumo. Así es como el Arte Pop trabaja con símbolos y no cosas, los cuales han

¹⁴² Simón Marchán Fiz. (1994) *Del arte objetual al arte de concepto*, epílogo sobre la sensibilidad posmoderna, Ediciones akal, pág. 264.

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ Véase Cirlot Lourdes. (1994). *Historia universal de las artes últimas tendencias*. Barcelona. Editorial Planeta.

¹⁴⁵ Véase Simón Marchán Fiz. (1994) *Del arte objetual al arte de concepto*, epílogo sobre la sensibilidad posmoderna, Ediciones akal.



sido reconocidos por el espectador incluso con anterioridad a la obra, gracias a los medios de comunicación. Elaborando técnicas que se asimilan a la publicidad.

Así pues, las temáticas no son arbitrarias, sino que su elección está condicionada por la aceptación de las estructuras lingüísticas de transmisión y de los contenidos simbólicos presentes en los correspondientes medios de comunicación. El Pop ha introducido equivalentes icónicos de situaciones simbólicas colectivas ¹⁴⁶

Un punto controversial establecido por ciertos teóricos es que el Arte Pop surge como una respuesta al Informalismo Europeo y al Expresionismo Abstracto de Estados Unidos, movimientos que no decantaban de un carácter intelectual y elitista del arte.

En no pocas ocasiones se ha apuntado que tanto el Informalismo en Europa como el Expresionismo Abstracto norteamericano eran dos modalidades artísticas que, ante todo, valoraban el yo interior del ser humano y su capacidad de emocionar y de producir sensaciones.

El espíritu del artista deseaba ponerse en contacto con el espectador y despertar en él múltiples sensaciones a través del lenguaje universal de la abstracción. Materiales y colores eran suficientes para provocar determinados estados de ánimo.

No obstante, este planteamiento no fue comprendido ni aceptado por determinados sectores, que vieron en estos lenguajes artísticos una expresión excesivamente intelectual y, por consiguiente, elitista. ¹⁴⁷

Ahora en cambio, en el caso del Arte Pop, no se plantea como una necesidad que el contenido de la obra posea un marcado carácter espiritual, sugiera mensajes existenciales o posea un fuerte contenido intelectual. En el Pop-Art no existe ninguna emoción contenida. El propio Andy Warhol declararía: *“Si queréis saber todo lo relacionado con el sujeto Andy Warhol, mirad simplemente la superficie de mis telas y de mis films y de mí mismo; ¡ahí estoy! No hay nada más detrás. El Pop-Art no es un arte programático que se fundamente en teorías previas o que proclame su ideología a través de ningún manifiesto.”* ¹⁴⁸

“Lola cola” 2.

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ Véase Cirlot, Lourdes.(1994) *“Historia universal de las artes últimas tendencias”* .Barcelona. Editorial Planeta.

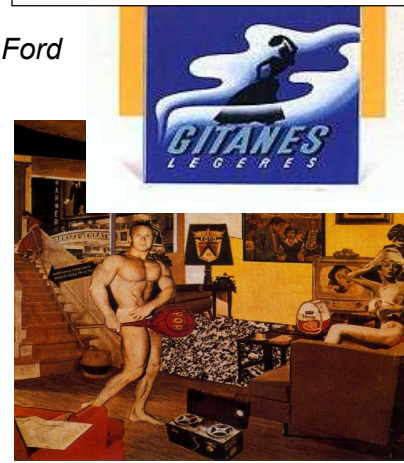
¹⁴⁸ Véase .Cirlot,Lourdes.(1994) *“Historia universal de las artes últimas tendencias”* .Barcelona. Editorial Planeta.

En este período y por medio de los productos de mercado utilizados como materias primas, artistas como Richard Hamilton, Andy Warhol, Roy Lichtenstein o Tom Wesselmann, expresaban manifestaciones de la nueva sociedad industrial en la que vivían. Una de las primeras obras y que resulta fundamental para el arte Pop es el *collage* de Richard Hamilton llamado: *Exactamente ¿Qué es lo que hace que los hogares de hoy en día sean tan diferentes, tan atractivos?*, obra que participó en la muestra "Esto es mañana" celebrada en la *White Chapell Gallery* de Londres, siendo determinante para el Pop en su desarrollo posterior.

"En este collage se aprecian los tópicos principales de este movimiento, como hace referencia Lourdes Cirlot se trata de un canto al

consumismo, pues en la habitación que configura el escenario donde se desarrolla la activa vida cotidiana pueden verse un aspirador en marcha, un televisor, una grabadora, los carteles anunciadores y luminosos de una transitada calle, un emblema de la casa Ford colocado sobre un atril, una lata de jamón sobre una mesa, a modo de escultura, una mujer desnuda y en pose de anuncio sobre el sofá, y un hombre musculoso haciendo alarde de su potencia y enarbolando un gran caramelo de palo, con la inscripción POP. En la pared del fondo cuelgan, equiparados, un cuadro tradicional figurativo y la portada de una revista de cómic romántico. Colores vivos, exaltados y muy contrastados ofrecen al conjunto un innegable carácter de provocación".¹⁴⁹

"Exactamente ¿Qué es lo que hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan atractivos?"



Ya en este periodo, y gracias al avance de las tecnologías, el común de las personas podía ver un incesante fluir de imágenes continuamente a través del cine, la televisión, las revistas, los periódicos u objetos de consumo que eran publicitados (latas de comida, electrodomésticos, carteles publicitarios, etc.).

El artista Pop lo que hace es tomar las imágenes y los objetos de este mundo cotidiano de consumo, y otorgar un nuevo significado al trasladar estas imágenes al campo del arte. Cabe mencionar la sugerente influencia de Marcel Duchamp y sus *Ready Mades* en donde se toman objetos de la vida cotidiana, otorgando un nuevo significado para ellos al ser vistos como obra de arte, "Si bien pintaban objetos fácilmente reconocibles estaban interesados en ese material de una manera bastante específica. Para ellos, la imagen era generalmente algo "dado", objeto encontrado del

¹⁴⁹ Cirlot, Lourdes.(1994). "Historia universal de las artes últimas tendencia".Barcelona. Editorial Planeta.

"Gitanes"
Mel Ramos 1965.

tipo de los Ready Made de Marcel Duchamp.¹⁵⁰ De esta forma se termina por desacralizar la obra de arte, al ser ésta un producto sacado de lo mundano y entendible para un público que no posee mayor preparación para comprender la obra del artista.

Este estilo toma como intención afirmar el contexto del cual son participes las sociedades de consumo, en referencia a los ideales impuestos por medio de la imagen publicitaria, construyendo una sociedad que es vista como producto.

“Bodegón”,

Debido a lo anterior hay autores que sostienen que el Arte Pop es un arte publicitario que se publicita como arte que odia la publicidad¹⁵¹



Sin embargo no por ello dejan de registrar estos acontecimientos de manera sarcástica y lúdica, un ejemplo son ciertas temáticas y elementos de la obra de Wesselmann, en donde retrata productos (cigarrillos, bebidas, pan integral, electrodomésticos, entre otros) de grandes marcas comerciales en sus bodegones o junto a mujeres desnudas que se desenvuelven en actividades cotidianas. Los artistas del Arte Pop más allá de negar o repudiar esta creciente sociedad de consumo, asumen que son parte de este fenómeno con tal de abordarlo de una manera más apropiada. Lo que queda de manifiesto en el prólogo del catálogo de una retrospectiva de Andy Warhol que tuvo lugar en Filadelfia en 1965, Samuel Adam Green escribió:

“Great American”
Nude n° 98

“Su lenguaje pictórico se basa en



estereotipos. Nunca antes una cultura ha conocido tantas comodidades absolutamente impersonales, fabricadas por máquinas y no por manos humanas Warhol, más que cuestionar nuestros hábitos y héroes populares, los acepta. Asumiendo que son inevitables, son más fáciles de tratar si se niegan... Preferimos aceptar la leyenda glorificada antes que la realidad de

nuestras experiencias inmediatas, de tal modo que la leyenda se convierte en tópico y, finalmente, queda despojada de las mismas cualidades que en un principio nos atraían¹⁵²

¹⁵⁰ Edward Lucie-Smith.(2000).Artes visuales en el siglo XX .Colonia: Könemann, pág. 260.

¹⁵¹ Véase .Harold Rosenberg -Krausse, Anna-Carola, (1995). Historia de la pintura: del Renacimiento a nuestros días. Colonia: Konemann,

¹⁵² Edward Lucie-Smith.(2000) “Artes visuales en el siglo XX”.Colonia: Könemann, pág. 263.

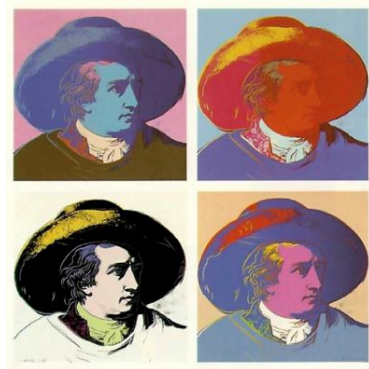
Siguiendo con las diversas técnicas empleadas por los artistas del Pop y considerando que el Pop se mueve en campos ya explorados por el Dadaísmo, ya que trabaja el collage o el fotomontaje, es posible hacer una diferencia de su intención anarquista y destructiva. Logrando una mirada figurativa, nítida y palpable.

El Pop entre otros se caracteriza por la repetición de imágenes o la superposición de estas por medio del collage y el fotomontaje, por la representación de objetos tecnológicos para el hogar (refrigerador, televisión, aspiradora, etc.), por las diversas materialidades que podían conformar una obra; como el cartón, la tela, pinturas acrílicas, etc. Como ya ha sido mencionado representando temas populares de la vida urbana contemporánea, lo nuevo, lo instantáneamente trivial, lo consumible y efímero. Íconos que serán elevados a la categoría de arte por este movimiento artístico

"Marilyn"
Andy Warhol 1962.



En el escenario de la época surgen abundantes imágenes de viñetas de comics, carteles publicitarios gigantes, automóviles relucientes y estilizados, paquetes de cigarrillo o *posters* con estrellas cinematográficas. Dentro de este gran flujo de



imágenes el concepto de "máquina" que produce miles de objetos en serie a una velocidad insuperable por el

"Look Mickey"
Roy Lichtenstein, 1961.

hombre, remplazando la manualidad por la rapidez de la tecnología y creando más necesidades domésticas a partir de nuevos productos de consumo, es tomado por artistas como Andy Warhol. *"La obra de Warhol también cuestionó nociones establecidas, socavando la idea de que era necesario un vínculo entre el impulso artístico y la emoción espontánea. Este es el argumento real de su a menudo expresado deseo de ser máquina."*¹⁵³



"Goethe",
Andy Warhol 1982.

Ya no sólo se utilizan las imágenes del entorno cotidiano determinado por el consumismo emergente, ahora también se toma como referente la utilización de máquinas (Serigrafía, Fotoserigrafía) que determinan el proceso de creación en cuanto a su reproductibilidad. La mayoría de los artistas de la época sienten la

¹⁵³ Edward Lucie-Smith. (2000). *Artes visuales en el siglo XX*. Colonia: Könemann, pág. 261.

necesidad de subrayar el valor iconográfico de los objetos que dejan de ser únicos, de aquí nace lo impersonal de las obras, evocando a un desapego total entre artista y obra. Imitando a la máquina.

Warhol sostiene, quizá para algunos de forma irónica que adora a América y que su imagen es una manifestación de los productos duramente impersonales y de los objetos más prosaicos ¹⁵⁴



El valor de un objeto exclusivo, piezas únicas hechas por el ser humano ya sea zapatos, un vestido, una pintura, etc. Se vuelve un elemento diferenciador en contraste con los objetos hechos en serie, concepto de producción ya instalado en la década de 1950. Los artistas Pop se mueven dentro de este marco, reproduciendo el objeto en diferentes términos, descontextualizándolos de su valor inicial. Lo cual ya había establecido Walter Benjamin en su ensayo *“La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”* (1935). La pieza única con toda la carga que esto conlleva ya no era de interés para una clase media instalada, el papel que desempeña la fotografía y el cine es fundamental, ya que por medio de estos se crean los nuevos íconos populares. De esta forma la técnica del artista que pertenecía a la academia

“Mick Jagger”
Andy Warhol 1975.

había dejado de ser requisito a la hora de crear una obra de arte, así como los temas trascendentales antes abordados entre ellos la religión, las alegorías, los mitos o las pinturas de la realeza.



“Collage en la bañera”
Tom Wesselman 1963.

En el caso del Arte Pop en cambio, artistas como Andy Warhol utilizaban técnicas que no requerían de un talento tan elaborado (serigrafía, fotoserigrafía), las cuales desarrollaba por medio de máquinas y que en algún momento el mismo Warhol afirmaría que su trabajo puede ser realizado por cualquiera. En cuanto a las temáticas ya ha sido mencionado que estas eran sacadas de la cultura popular de aquel entonces, en donde gracias a la fotografía, el cine y la tv se extraían los íconos populares o los productos de consumo. Incluso se le otorgaba a la imagen un tratamiento similar al desarrollado por el diseño publicitario, evidenciando la fuerza que este posee por ejemplo al utilizar el cuerpo de una mujer para atraer a un público amplio de consumidores.

¹⁵⁴ Véase Krausse, Anna-Carola.(1995). *“Historia de la pintura: del Renacimiento a nuestros días”*. Colonia: Konemann.

Como se evidencia el Pop toma principalmente los rasgos de la sociedad de consumo, la cual surge con gran fuerza en aquellos años.

En la década del 60 era casi imposible no depender de ciertos elementos o máquinas que ayudaban a hacer la vida cotidiana más cómoda y llevadera, tales como la aspiradora o la televisión. También existían personajes idealizados, los cuales eran planteados como modelos a seguir en belleza como Marilyn Monroe, en la política como el Che Guevara y *Mao tse tung*, o en la música como Elvis Presley.



“Quizá” (cuadro de una joven)
Roy Lichtenstein 1965.

1.2.- Arte Pop E Imagen.

El ser humano al estar inmerso en una sociedad, y debido a las diversas relaciones que se van construyendo entre sus integrantes, va otorgando diversos símbolos a la realidad de la que forma parte, estableciendo un lenguaje visual.

“Desde el momento mismo que viven en sociedades cambian mensajes y objetos entre sí, esto es: desde el instante mismo que entran en comunicación, producen tanto las condiciones como los medios que hacen posible ese intercambio. Y tales medios y tales condiciones no son, en fin, otra cosa que símbolos.”¹⁵⁵ Con el gran avance tecnológico instalado posterior a la segunda guerra mundial (1945) y el nacimiento de Estados Unidos como potencia, surge con gran fuerza la imagen de consumo publicitario. La cual va en estrecho vínculo al sistema económico (capitalista) impulsado por Estados Unidos. De esta forma nacen por medio de la televisión, el cine, revistas, diarios, carteles publicitarios, tiras cómicas, etc. Verdaderos símbolos que se instalan en el inconsciente colectivo de sociedades que toman parte de este sistema económico, principalmente Estados Unidos.

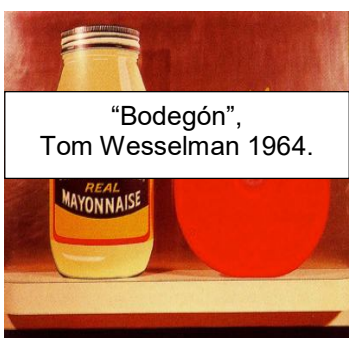
Antes de la obra, en efecto, no existe realidad alguna, que no haya sido, ya, simbolizada. Los artistas Pop más allá de representar un modelo fielmente, toman las

¹⁵⁵ Oscar Masotta.(“004”) *Revolución en el arte, Arte Pop, happening y arte en los medios en la década del 60*. Con un extenso estudio introductorio de Ana Longoni. Editorial Edhasa, Buenos Aires .pág. 114.



imágenes publicitarias de aquel entonces (1950 y 1960) como referente, en su calidad de símbolo.

“Los pintores Pop han mostrado hasta que punto las artes plásticas reproducen “símbolos” y no “cosas”. Quiero decir: hasta qué punto el realismo, en estética, constituye una posición débil.”¹⁵⁶



“Bodegón”,
Tom Wesselman 1964.

Así es como nos encontramos con artistas como Tom Wesselmann quién pinta bodegones a partir de elementos sacados de grandes marcas (Coca-Cola, Lucky Stricke, Royal Crown, Hellmann`s, etc.), creando un contraste al situarlos entre objetos tecnológicos (televisores, refrigeradores, radios, etc.) y frutas o flores. Demostrando que estos nuevos elementos tecnológicos y comerciales, han llegando a instalarse formando parte de la cotidianeidad.

Con este ejercicio visual Wesselmann alude a la fuerza que han tomado los símbolos de esta nueva sociedad de mercado, así como el tratamiento que ahora otorga a las imágenes el diseño publicitario, los medios de comunicación, los productores comerciales, mercantiles, de moda y de cultura.

“Se trata entonces de un arte vuelto a los productores de la cultura popular; y en ese sentido, de un arte popular”¹⁵⁷

Estos publicitan sus productos haciéndose valer de la fuerza que contiene la imagen, la cual garantiza una recepción efectiva por parte de sus clientes al ser reproducidos por los medios de comunicación ya mencionados, quiénes instalan estos elementos en el inconsciente social y colectivo. En el caso de la representación de la figura humana, esta se desarrolla con el mismo tratamiento que los elementos anteriores, por lo tanto el cuerpo



“Bodegón”,
Tom Wesselman 1964.

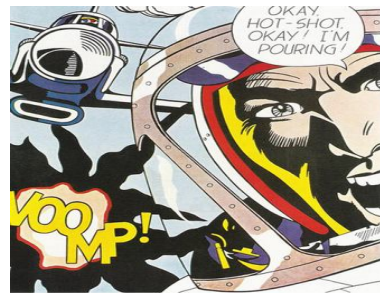
es visto como un objeto. El cual permite promover diversos productos captando gran audiencia y desarrollando incluso prototipos de belleza y moda, a lo cual hacemos referencia al final del apartado, “Figurar lo humano en el arte pop”.

“Great American Nude nº 8 “,
Tom Wesselmann 1967.

¹⁵⁶ Oscar Masotta. (“004”) *Revolución en el arte, Arte Pop, happening y arte en los medios en la década del 60*. Con un extenso estudio introductorio de Ana Longoni. Editorial Edhasa, Buenos Aires. pág. 114.

¹⁵⁷ Ibid, pág. 116.

“En el interior de culturas como las nuestras, fuertemente trabajadas de imágenes producidas por la TV, por el cine, los afiches, la publicidad, los artistas pop nos han enseñado a afirmar eufóricamente esta realidad visual- que solo es real a



condición de ser simbólica- para aprender(...) los principios de un cambio histórico del gusto y de una ruda y valedera revolución estética.”¹⁵⁸

El Arte Pop así como toma elementos sacados de una sociedad de consumo emergente, evidenciando el carácter simbólico que estos adoptan. También utiliza temas, personajes y referentes que están en boga y son materia conocida por el público en general, siendo parte de la cultura y la idiosincrasia local. Cabe mencionar al respecto un paralelo comparativo entre Ucello (Florencia, Italia 1397-1475) y Lichtenstein realizado por Oscar Masotta.

“Así como Lichtenstein pinta hoy rostros y figuras humanas tal como han sido “reducidos” y “simbolizados” por el dibujo de historietas. Ucello trasponía al dominio de lo visual ciertos temas de una literatura petrarquizante (de Francesco Petrarca 1304-1374) y ciertas escenas extraídas de los “misterios”, verdaderas formas simbólicas encarnadas en las representaciones populares de su época”¹⁵⁹

“In the car”, Roy Lichtenstein 1964.

Siguiendo con los misterios mencionados por Masotta, el propio Warhol hablaría en el catálogo de su retrospectiva celebrada en Filadelfia en 1965, del tratamiento que se otorga en este caso a las leyendas

“O.K. Hotshot Roy”, Lichtenstein 1963.

por parte de la sociedad.



“Preferimos aceptar la leyenda glorificada antes que la realidad de nuestras experiencias inmediatas, de tal modo que la leyenda se convierte en tópico y, finalmente, queda despojada de las mismas cualidades que en un principio nos atraían”

¹⁶⁰

¹⁵⁸ Oscar Masotta. (“004”) *Revolución en el arte, Arte Pop, happening y arte en los medios en la década del 60*. Con un extenso estudio introductorio de Ana Longoni. Editorial Edhasa, Buenos Aires, pág. 116.

¹⁵⁹ Oscar Masotta. (2004) *Revolución en el arte, Pop art, happening y arte en los medios en la década del 60* Con un extenso estudio introductorio de Ana Longoni. Editorial Edhasa, Buenos Aires pág. 115.

¹⁶⁰ Edward Lucie-Smith. (2000). *Artes visuales en el siglo XX*. Colonia: Könemann, pág. 263.

Se evidencia el cómo los personajes y las leyendas son “glorificadas” y reproducidas hasta el punto de perder su significado inicial, pasando a ser estos un elemento más dentro de todos los símbolos que van matizando la cotidianeidad con esta nueva cultura de la imagen. Un ejemplo claro son los personajes tales como: Elvis Presley, Marilyn Monroe, Mao Tse Tung, el Che Guevara, Jacqueline Kennedy, etc. Reproducidos por Andy Warhol mediante la técnica de Serigrafía sobre tela. Estas conocidas reproducciones realizadas por Warhol han dado lugar a diversas controversias, sin embargo algo de lo que no hay lugar a dudas es el hecho de que; estas multiplicaciones son un mensaje elaborado en su calidad de signo, más que funcionar como imágenes.

*“Warhol, es obvio, apunta a convertir la multiplicación en signo; es decir, a hacernos sentir su relación lateral con la idea de unidad y/o de identidad como portadoras de sentido. Sus multiplicaciones no pretenden expresar, sino, yo diría, significar; y por lo mismo quieren hacernos sentir la correlación entre dos significantes que se oponen (multiplicación-identidad) con dos significados que también se oponen (no-sentido-sentido) esto es; que nos quieren hacer sentir la presencia del código”*¹⁶¹

“The Twenty-Five
Marilyns”,
Andy Warhol, 1962.

Quizá sea posible establecer que así como Warhol relaciona la ejecución de su trabajo con la máquina. La frialdad con que ejecuta sus obras, en particular las reproducciones, son debido a que el Arte Pop elabora sus creaciones asumiendo la estructura de la imagen de consumo de la cual forman parte. Afianzando la calidad de signo o símbolo que es otorgada a la imagen en los años 50.

*“Si pasara a la cualidad, daría más apoyo a la imagen, mayor soporte a los aspectos dinámicos y expresivos del campo, y restaría probabilidad a lo que busca: que aun, y sobre la imagen misma, una conciencia de signo se establezca (Y esto es posible puesto que se sabe, desde Saussure, que todo signo contiene una imagen)”*¹⁶²



Algo que se vuelve evidente en la siguiente comparación: *“Mientras que las imágenes de Marilyn de Warhol no dejan de ser imágenes de Marilyn, los resortes de Arman dejan de ser resortes y las cápsulas –escribe Otto Hahn- dejan de ser cápsulas de botellas: los objetos de Arman parecen hundirse efectivamente en su propia profusión y no queda sobre la tela más*

¹⁶¹ Óscar Masotta.(2004)“Revolución en el arte, Pop art, happening y arte en los medios en la década del 60. Con un extenso estudio introductorio de Ana Longoni. Editorial Edhasa, Buenos Aires, pág. 151-152.

¹⁶² Ibid. Pág., 52.



que el dinamismo suntuoso y atormentado de los expresionistas abstractos.”¹⁶³ Warhol en cambio asume la existencia de un campo de relaciones lógicas, es decir, de un código creado por la imagen de consumo publicitario. Éste apoyándose en una imagen (multiplicación de objetos o imágenes en conjunto) depurada de elementos expresivos o dinamismo interno y sin traducir mayor

importancia a las formas, elabora su obra de acuerdo a una estructura establecida. Evidenciando la influencia determinante que ha tenido en la imagen el diseño publicitario.

*“Y efectivamente, nuestra tesis (o nuestra convicción final) no podría no definir esa intención pop como la empresa de traer a primer plano la “estructura”, pensada como relación lógica entre signos, para llevar a segundo plano la “forma.”*¹⁶⁴

Por lo tanto el Arte Pop presta mayor relevancia a la relación que se produce entre el ser humano y la sociedad, a través del lenguaje. En donde más allá de criticar a una sociedad que se caracteriza por el consumismo y la superficialidad, se preocupa

“Miss Amortiguadores”
Mel Ramos 1965.

de evidenciar por medio de sus obras las estructuras y signos visuales utilizados por la publicidad. Signo y tratamiento visual de la imagen que se a instalado en la

colectividad de las personas, ya que basta con citar a un personaje famoso o un producto característico de consumo para ser reconocido por el público de forma unánime. *“La única realidad aquí son los lenguajes, esto es: esos productos de la acción social, esos circuitos semánticos, esas reglas de las restricciones y de prohibiciones, que laten en el corazón de la vida social, que se llaman códigos y que rigen y determinan la vida individual.”*¹⁶⁵

El Arte Pop procura hacer referencia al modo en que opera la emisión de diversos códigos, más allá de criticar a estos últimos. Creando un testimonio, a través de sus obras, de cómo estos mensajes operan y se instalan en la cotidianidad de sus receptores, por medio de la imagen. *“El pop, a nuestro entender, sólo se constituye a partir de una intención referida menos a los contenidos sociales que a las estructuras de transmisión de esos contenidos.”*¹⁶⁶

¹⁶³ Ibid.

¹⁶⁴ Ibid, pág., 153

¹⁶⁵ Óscar Masotta.(2004)“Revolución en el arte, Pop art, happening y arte en los medios en la década del 60. Con un extenso estudio introductorio de Ana Longoni. Editorial Edhasa, Buenos Aires., pág. 154.

¹⁶⁶Ibid.

1.2.- Influencias Del Arte Pop En El Arte Contemporáneo.

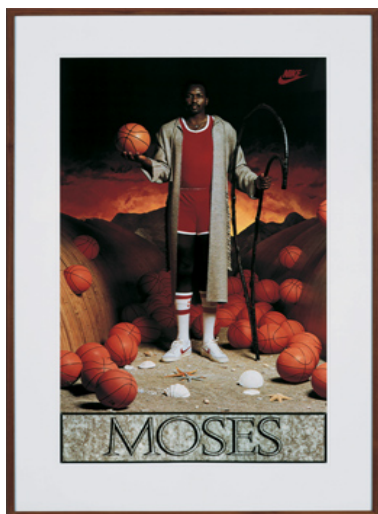
Hoy en día se vuelve innegable la influencia que ha tenido el Arte Pop en la actualidad en cuanto al tratamiento de la imagen, las diversas temáticas que giran en torno al diseño publicitario y el mercado capitalista, la producción en serie, las citas con cierto dejo de ironía, entre otros elementos. En la actualidad existen diversas manifestaciones en múltiples países que toman como referente al Arte Pop, en este apartado nos limitaremos a analizar las características principales de dos artistas. Por una parte y en el ámbito internacional el norteamericano Jeff Koons, y por otra y en la escena local a la chilena Marcela Trujillo (Maliki).



1.2.1.- Jeff Koons

Artista estadounidense nace en 1955 en York, Pensilvania, en el año 1972. La obra de Koons retoma la tradición del Arte Pop mezclada con elementos del Surrealismo en el caso de "*Easy Fun-Ethereal*" por ejemplo, continúa con el juego eterno de la cita de elementos de la cultura popular elevados a la categoría de arte y contrastándolos con la alta cultura al disponerlos en grandes galerías internacionales. La obra de Koons continúa con lo sensual y sexy, conceptual e irreverente del P, creando un diálogo directo con el espectador. Enalzando los mitos de la cotidianeidad con pinturas de gran formato dominadas por figuras del cómic y esculturas reflectantes, con un perfeccionismo sello característico del artista. (Fuente Koons, K. Siegel, I. Sischy, F. Schneider, H. W. Holzwarth editores).

Un elemento del Arte Pop que se evidencia en la obra de Koons es en la muestra *Equilibrium*. Si bien la obra central consiste en balones de *basquetball* suspendidos en perfecto equilibrio dentro de unos acuarios provistos de agua, un elemento que es pertinente en cuanto a las influencias del Arte Pop es la utilización de personajes que gozan del reconocimiento popular, en este caso, en el mundo del baloncesto. Koons utiliza fotografías realizadas por la marca *Nike* en donde se retratan a diversas estrellas del mundo de la NBA (división profesional del baloncesto).



"Moses, Equilibrium "
Jeff Koons, 1985.

En el caso de "Moses" se observa a un jugador de baloncesto el cual, de pié en el centro de la fotografía, mira fijamente hacia la cámara. En su mano derecha descansa un balón, mientras que en su mano izquierda sostiene un báculo al estilo de Moses. El personaje aunque vestido con su ropa deportiva, está cubierto con una túnica característica de la época. A su alrededor a cambio de un mar abierto, como se describe en la biblia, se observa un mar de balones y pequeñas montañas. Se torna interesante el paralelo que se realiza entre el personaje bíblico y su historia, con el jugador de baloncesto. El artista pone en evidencia el como la marca deportiva utiliza a estos íconos

populares, llegando incluso a poseer tal fama y popularidad que pueden ser comparados con importantes personajes bíblicos. Este mar de balones supuestamente abierto por el jugador, puede estar sujeto a diversas interpretaciones. Sin embargo una interpretación que no debiese estar tan alejada de lo propuesto por Koons en esta muestra, es la que apunta a un tema social. El mar abierto puede simbolizar las múltiples posibilidades que se abren en la vida por medio de este deporte, para personas que quizá por no tener una familia acaudalada difícilmente podrían haber tenido una situación económica tan favorable. El artista sugiere el como, en este caso Nike, alimenta la ilusión de que por medio del *Basquetball* no existen fronteras y se puede incluso llegar a poseer un importante puesto en la política. Como es el caso de *Secretario de Defensa*.



"Secretario de defensa,
Equilibrium"
, Jeff Koons 1985.

Otra serie de Jeff Koons en donde se evidencian elementos del Arte Pop es en *EasyFun-Ethereal*. Esta serie consiste en diversos collages que tienen la particularidad de ser pintados. En primer lugar los collages son



"Easy Fun Ethereal, Autumn"
Jeff Koons 2001.

construidos a modo de maqueta con papeles recortados, una vez realizada la composición con los trozos de papeles estos son retratados en lienzos a gran escala. En esta serie se evidencian diversos elementos de la cultura Pop de hoy en día tales como autos, comida chatarra o paisajes de ensueño. Sin embargo un elemento recurrente en la mayor parte de esta serie es el cuerpo femenino utilizado como objeto, lo que ya había establecido a mediados del siglo XX el Arte Pop.

Por medio de cuerpos femeninos seccionados Koons da origen a dinámicas composiciones, logrando texturas de gran calidad, ya que aparentemente y a primera vista las imágenes parecen recortadas y no pintadas en óleo como lo son en realidad. El artista al utilizar el cuerpo femenino seccionado sugiere el como ya no interesa, en el caso de la imagen, una identidad e incluso una unidad en el cuerpo de la mujer. En algunos casos el cuerpo de estas no existe y en cambio solo se observa la ropa interior. Otro elemento del Arte Pop que posibilita establecer cierto diálogo con la obra de Koons es la cita, en cierto modo lúdico y auténtico, que realiza de los grandes íconos en este caso de la historia del arte, como es en *Venus*.

La obra de Koons evidencia una influencia del Arte Pop en diversos elementos, ya sea en la utilización de personajes populares, la sensualidad y el cuerpo femenino como objeto, el diálogo lúdico que establece con grandes íconos lo que alimenta la afirmación de la existencia de una cultura popular.



Easy Fun Ethereal, Venus,
Jeff Koons 2001.

1.2.2.- Marcela Trujillo (Maliki).

Pintora y artista visual nace en 1969 Santiago de Chile. Su obra pictórica, siempre ligada a su experiencia en la gráfica de historietas y el mundo del cómic, se plantea dentro de una temática figurativa con fuerte contenido de denuncia social y autorreferencia. En sus pinturas plasma sus experiencias de vida, especialmente marcadas por sus estadías en grandes ciudades del mundo como Nueva York y Berlín.



Usa múltiples imágenes de escenas urbanas cotidianas, figuras publicitarias, rescata símbolos míticos del mundo popular con las que satura los espacios en la tela.

Sus motivos han transitado por los retratos de mujeres, personajes fantásticos, animales y edificios. Se ha interesado por la propaganda cinematográfica y de revistas de circulación del pasado como historietas. Su pintura hace referencia a su experiencia con la historia del cine, al arte nacional y europeo del

siglo XX, que plantea dentro del concepto de la diversidad. Poseen así una amplia narrativa, de mundos sobrecargados y con notorios contrastes. Plantea paisajes coloridos, urbanos y fantasiosos como escenarios fragmentados de sueños. Ha trabajado además la idea del origen del hombre sobre la tierra, representando una prehistoria reinventada con Adán y Eva inmersos en un mundo primitivo fantástico con exuberantes escenarios jurásicos.



En sus primeras exposiciones hizo retratos femeninos, creando rostros que resaltaban sobre los fondos.

Al ir avanzando la artista evolucionó hacia obras planteadas a partir ya no de los rostros sino del paisaje urbano que los rodea, presentando planos panorámicos en los que inserta a sus personajes. Utiliza técnicas mixtas de óleo, acrílico y crayones sobre tela, madera y papel para realizar obras de mediano y gran tamaño ¹⁶⁷

Al observar diversas obras de Marcela Trujillo se vuelve evidente la influencia que ha tenido el Arte Pop en su obra, ya sea en el tratamiento visual que otorga a la imagen o en las temáticas desarrolladas. En cuanto a las temáticas abordadas, en

Galería de Famosos, Marcela Trujillo, 1994.

Galería de los Famosos, Retrátense con los inmortales (1994), una de sus primeras exposiciones individuales, la artista toma a diversos personajes del mundo del espectáculo tales como: James Dean, Marilyn Monroe o Mick Jagger. Estos personajes son retratados de cuerpo entero con la intención de que este formato permita al público posar junto a personajes famosos, lo que significaba una fuerte ironía social.



La obra de Trujillo se construye en torno a un imaginario popular creado por la artista, esta realiza un recorrido entre personajes míticos o populares, dando vida a personajes del mundo del cómic, utiliza también objetos de estética kitsch y copias minuciosas de imágenes sacadas de diversas ilustraciones impresas.

Un ejemplo de esto último es la serie *Perfect Union*, en donde la artista toma estampas del libro oriental *Kamasutra* y recrea las ya conocidas imágenes de diversas posiciones sexuales.

"Perfect Union",

Otro aspecto que merece consideración es el tratamiento de la imagen que

¹⁶⁷ Véase, <http://www.artistasplasticoschilenos.cl>).

realiza en sus retratos.

La frescura y saturación del color, encuadres fotográficos, dibujos de contornos cerrados de evidente factura al estilo cómic, recuerdan la obra de Lichtenstein.



“La buena”,

Logrando imágenes que en algunas ocasiones gozan de sensualidad y en otras asumen un ambiente lúdico sin mayores pretensiones.

Sin embargo y posiblemente debido a que Trujillo se caracteriza por una minuciosa ejecución pictórica, la artista trabaja en detalle las texturas, logrando un interesante juego de luces y sombras.

“Crying Girl”,
Roy Lichtenstein, 1964.



1.3.- Otro Artista Perteneciente Al Arte Pop



Debido a que en el análisis hemos tomado como referencia la obra de los artistas de mayor renombre, haremos un breve recorrido por la obra de Mel Ramos. Nace en Estados Unidos (1935) así como Lichtenstein y Warhol forma parte del Arte Pop norteamericano de los años 60. A diferencia de ellos quienes trabajan en New York, Ramos trabaja en California lo que será determinante en su trabajo; el artista poco a poco demuestra una sensibilidad diferente a la de otros autores del Arte Pop. Si bien en su época de estudiante se ve influido por de *Kooning*, se irá alejando del expresionismo abstracto.

En el año 1962 comienza una serie de super héroes sacados de las viñetas del mundo del cómic, comienza a recrear heroínas como la mujer increíble o Sheena, sacadas de las historietas que leía en su juventud. Su primera exposición individual (1964) es en la Galería Bianchini de New York. Ya a

“Monterey Jackie”
Mel Ramos 1965.

mediados de la década del 60 comienza a desarrollar una iconografía que combina desnudos femeninos (las famosas pin ups) con grandes marcas de una sociedad de consumo a estas alturas ya establecida, utilizando toda la gama cromática del Arte



Pop. Ramos resulta ser uno de los primeros artistas del siglo pasado que incorpora el arte comercial en su vocabulario formal, así como uno de los pocos representantes vivos del Pop norteamericano.

Las *Pin-ups*, en origen, son fotografías de chicas desnudas que los obreros, camioneros y soldados pegaban en sus casilleros para así compensar la monotonía del día a día. Mel Ramos se basó en esas fotografías para sus pinturas, combinando estos desnudos idealizados con marcas de gran consumo comercial usando siempre el estilo y los colores del Arte Pop.

“Muchacha ante el espejo” #2.

Al igual que la Venus de la antigua Grecia, muchas de las mujeres creadas por Ramos ocultan su desnudo con prudencia, como si hubiesen sido sorprendidas en el momento. Sin embargo, en ocasiones miran descaradamente al espectador con naturalidad en sus gestos.

Estos cuerpos espectaculares y atrayentes tienen en la obra la misma importancia que los productos de consumo. Igualándolos en tamaño y colores.

Mel Ramos es uno de los representantes del pop californiano. Su actitud es radical, equiparándose a la de Warhol. Para él no hay diferencia entre arte trivial y exigente o comercial y no comercial. Todo se compra. Todo es material de consumo. Somos consumistas.



“Miss Martini #2”
Mel Ramos 1965.

Con este artista, hubo un renacer de lo erótico en el arte ya que con el movimiento anterior, la abstracción, había quedado muy relegado.¹⁶⁸

Es posible que hoy en día la obra de Ramos no represente mayor provocación en comparación con el arte erótico actual. Pero resulta innegable el aporte concreto que Ramos a desarrollado al renacer de este arte.

El artista por medio de su obra nos demuestra sin segundas lecturas como el cuerpo femenino ha pasado a la categoría de objeto de consumo

“Miss French Fires”
Mel Ramos 1965.

¹⁶⁸ Véase, <http://www.melramos.com>



publicitario, siendo una de las fuentes principales a la hora de crear campañas de marketing.

La sensualidad femenina es una constante en la obra de Ramos, es así como nos encontramos con hermosas mujeres que amoldan su cuerpo a los productos que promocionan.

Cuerpos perfectos y estilizados que reposan dentro de una copa de *Martini*, una mujer de mirada cautivante dentro de un paquete de papas fritas de *Mc Donald* u otras que cabalgan sobre tabacos los que asimilan una forma fálica invitan a consumir dichos productos. Una característica central en las pinturas de Ramos es la relación que establece entre cuerpo y producto. Esto es más allá de disponer un cuerpo femenino

perfecto junto a un producto. El artista evidencia una preocupación porque el cuerpo de la modelo se amolde al producto del cual forma parte, creando finalmente una unidad concreta, lo que da origen a un solo cuerpo que nace a partir de la fusión entre el producto y la modelo.

"Lola Cola"
Mel Ramos 1965.



Hoy en día no es difícil ver en la tv la importancia que se le otorga al cuerpo femenino, la idealización de este, la competencia por lograr un cuerpo perfecto como el de los personajes de la farándula. Pero si se pretende saber el origen de esta idealización del cuerpo femenino, es necesario analizar la obra de Mel Ramos quién hace 50 años atrás ya comenzaba a retratar las *Pin up*. Por medio de ellas el artista ya señalaba la emergencia de un concepto de cuerpo idealizado. Personajes que se vuelven musas inspiradoras para el artista, quienes en un juego eterno desbordan sensualidad, en ocasiones inocentes y en otras provocadoras.

"Hav-A La Habana #6"
Mel Ramos 1965.

2.- Hacia una estética de lo cotidiano

En las relaciones sociales se establecen intercambios no sólo de bienes, de información o de trabajo: hay una dimensión escasamente estudiada desde la cual los sujetos se relacionan a nivel sensible entre sí y con los objetos comunes. Esta dimensión es la *prosaica*, que se define como sensibilidad frente a la vida cotidiana y la relación que se establece entre la estética y lo cotidiano.

Comenzando con este breve recorrido por la historia de la estética, nos encontramos de inmediato con el primer filósofo que registra diversas reflexiones acerca de la belleza, y por ende de la estética. Platón quién, a través de *Los diálogos platónicos* (reflexiones en forma de diálogo realizadas por su maestro Sócrates), realiza un análisis acerca de las múltiples áreas que guardan vínculo con la belleza, estableciendo estudios tales como *Hippias mayor* en el cual habla acerca de la belleza de los cuerpos. En *Fedro* en el que se refiere a la belleza de las almas o en *El banquete*, en donde se identifica la búsqueda de la belleza en la propia vida humana, la cual guarda una relación directa con el amor. Por último en *Protágoras* se refiere al arte como la capacidad de hacer cosas por medio de la inteligencia, a través de un aprendizaje, estableciendo que el arte en un sentido general es la capacidad creadora del ser humano.

Cabe destacar que la estética es una palabra de origen griego llamada *Aisthesis*, que significa sensación, conocimiento obtenido a través de la experiencia sensible. Sin embargo, y según la RAE, hoy en día la estética es también una rama de la Filosofía que estudia la esencia y percepción de la belleza y la teoría fundamental y filosófica del arte. La Estética, así definida, es el dominio de la filosofía que estudia el arte y sus cualidades. Este término fue introducido por el Filósofo alemán Alexander Gottlieb Baumgarten en su obra *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía* (1735), y posteriormente en *Ahestetica* (1750). Baumgarten utiliza la palabra estética como ciencia de lo bello, a ella agrega un estudio de la esencia del arte, de las relaciones de ésta con la belleza y los demás valores. De esta forma la historia de la estética nace a partir de Baumgarten en el siglo XVIII ¹⁶⁹.

¹⁶⁹ Véase <http://www.unl.edu.ec/educativa/content/uploads/2010/06/Taller-Didactica-de-Muca.pdf>.

Siguiendo con este lineamiento nos encontramos con Immanuel Kant Filósofo alemán, quién menciona, en su Crítica de juicio (1790), a la Estética como la ciencia que estudia e investiga el origen sistemático del sentimiento puro y su manifestación, que es el arte. En cuanto a la crítica del juicio esta hace referencia a que el juicio del gusto es subjetivo pero universal, ya que nace a partir del sentimiento que evoca la percepción de un objeto en una persona, este sentimiento se vuelve universal al demostrar la relación que surge entre la representación (obra) y la consecuente satisfacción que despierta en quién la aprecia, fenómeno que pretende la aprobación colectiva guiada por la validación general (de la belleza) la cual, según el filósofo, resulta necesaria para emitir y validar un juicio estético. Al ser el juicio estético universal, automáticamente este plantea la necesidad de aprobación. Otro concepto al cual da origen Kant es la llamada "satisfacción desinteresada" esta se refiere al placer estético puro, el cual establece que lo bello es para ser contemplado, y si este se pone al servicio de cualquier otro fin (funcional) se desnaturaliza, perdiendo el efecto estético de pureza.

Se deduce, gracias al estudio tanto de Baumgarten como de Kant, que el foco de estudio principal de la estética en siglos anteriores ha estado siempre ligado a la belleza y su esencia, la relación que guarda esta con el arte o el sentimiento que despierta una obra en quién la aprecia. Estableciendo la estética, en palabras de Baumgarten, como la "Ciencia de lo bello". Es por esta razón que difícilmente el arte, y siendo más específico la estética, pueda establecer una relación que se enmarque en la cotidianidad de los seres humanos, ya que siempre se ha querido ligar al arte con temas trascendentales como la belleza, la mitología o la religión, entre otros. Es así como desde el siglo XVIII con Baumgarten, quién utiliza este término por primera vez, la estética dirige su foco de análisis solo a los grandes fenómenos artísticos desplazando la cotidianidad a un segundo o tercer plano. De esta manera y frente a las definiciones de estética con anterioridad mencionadas, se infiere que temas menores y tan aparentemente poco trascendentales como la cotidianidad, no sean de consideración para la estética al momento de desarrollar su análisis.

"La importancia que posee la cotidianidad en el ámbito estético ha sido obviada y excluida debido a que ante la excelencia de los fenómenos artísticos,

*apenas la naturaleza tiene un cierto permiso de participar como objeto digno de atención estética. Lo cotidiano simplemente se menosprecia*¹⁷⁰.

Ahondando en las razones del porque no se ha considerado en gran medida la estética cotidiana, nos encontramos con el periodo de la Ilustración en donde el ser humano sufre un fenómeno de emancipación global, este se vuelve consciente de ser un sujeto autónomo y autosuficiente. En esta época todo se cuestiona y discute, el caso del arte y lo bello (la estética) no será la excepción. De esta forma la consideración de aspectos cotidianos, o de orden doméstico para algunos, se complica al momento de ser considerado un tema de peso y al sentar las bases de estudio para la estética.

Lo bello, como criterio objetivo establecido, es la aportación básica de la estética del Empirismo inglés (teoría filosófica que enfatiza el papel de la experiencia, ligada a la percepción sensorial, en la formación del conocimiento, John Locke)¹⁷¹ y posee, como foco principal, el contraste que nace a partir de la gran variedad de gustos y su universalidad teórica. Así es como otorga una apertura para la confrontación del sentimiento y los juicios de entendimiento, por lo tanto se contrastan el juicio estético y el juicio lógico. Bajo este contexto los críticos de arte ya no son solo los mecenas o los reyes, para quienes eran creadas las obras, surge también la opinión pública.

*“La crítica de arte no es más que el juicio de una persona privada a la espera de un reconocimiento más general por parte de los demás”*¹⁷².

Tomando en cuenta este panorama en donde tanto para el período de la Ilustración, como para el Empirismo inglés y la consecuente opinión pública, se exigían temas concretos y de trascendencia a la hora de establecer las ciencias, así como sus ramas y estudios. Se infiere, debido a estos antecedentes, que la teoría estética adopta temas como la belleza, apartando a la poco trascendente estética cotidiana. La estética necesitaba justificarse como disciplina en el contexto de despegue de las diversas ciencias, de esta manera utiliza la estrategia de fijar su objeto de análisis en el arte y lo bello, fenómenos que gozan de autoridad y credibilidad.

Estableciendo un diálogo hacia la estética de lo cotidiano, tomaremos la reflexión realizada por Heidegger en *El origen de la obra de arte* (1935) a partir de los

¹⁷⁰ Véase Mandoki Katya (2001), *Análisis paralelo en la poética y la prosaica; Un modelo de estética aplicada, Aisthesis N° 34*, México, pag. 15.

¹⁷¹ Véase <http://www.eliceo.com/general/belleza-que-enferma.html>

¹⁷² Ibid.

Zapatos de *Vincent van Gogh*, dicha reflexión podría aportar a la concreción de una estética de lo cotidiano o prosaica: *“Escogeremos un famoso cuadro de Van Gogh, quien pintó varias veces las mentadas botas de campesino. Pero ¿qué puede verse allí? (...) Ni siquiera aparece pegado a las botas algún resto de la tierra del campo o del camino de labor que pudiera darnos alguna pista acerca de su finalidad. Un par de botas de campesino y nada más. Y sin embargo... En la oscura boca del gastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde. En el zapato tiembla la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal. A través de este utensilio pasa todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte. Este utensilio pertenece a la tierra y su refugio es el mundo de la labradora. El utensilio puede llegar a reposar en sí mismo gracias a este modo de pertenencia salvaguardada en su refugio”¹⁷³.*

Se desprende de esta bella y poética reflexión, todo el mundo que hay por descubrir y que sugiere *Van Gogh* con un simple par de zapatos campesinos. El genio de la pintura nos presenta por medio de texturas de un cuero gastado por el duro trabajo, diversos pliegues que reposan en sí mismos y una luz cenital, todo lo que nos pueden hablar un par de zapatos, en este caso, campesinos. Haciendo indudable, y apoyada de la reflexión de Heidegger, la existencia de una estética de lo cotidiano, la cual es posible encontrar gracias a la atenta mirada del pintor. En este caso bastan un par de zapatos, objeto tan común en el diario vivir, para crear una gran obra la cual goza de trascendencia hoy en día y ha sido motivo de diversas reflexiones filosóficas.

Avanzando hacia una línea estética más amplia y contemporánea nos encontramos con John Dewey (1859-1952), *“la experiencia estética es una manera de estar singularmente alerta como organismo vivo y receptivo al medio, a sí mismo y a los demás con la agudeza mayor de los sentidos”¹⁷⁴*. De esto se infiere que la experiencia estética no se opone a lo feo, sino a la insensibilidad de los sentidos, incluida la mente. Postura que difiere totalmente de las anteriores, en donde la estética no alcanzaba para temas que no fuesen la belleza y su esencia.

¹⁷³ Heidegger, Martín. (1935). *El origen de la obra de arte*. Versión española de Helena Cortés y Arturo Leyte en: Martín Heidegger, *Caminos de bosque*, 1996. Madrid: Alianza. Pág. 11-12

¹⁷⁴ Dewey, J (1934-1980). *Arte y experiencia*. New York: Perigee.

Siguiendo con estudios más actuales de la sensibilidad ligada a la estética, los cuales van más allá de la mera contemplación e involucran tanto los sentidos, como los sentimientos y la mente, llegamos al análisis realizado por Katya Mandoki quién establece lo siguiente: *“La sensibilidad implica una lucidez y agudeza somática o sensorial, afectiva y mental integradas. En la percepción estética, las categorías racionales disminuyen significativamente. Nos volvemos sujetos de la fascinación, del asombro, la turbación, el espanto, o la ternura ante objetos que antes casi no los percibíamos”*.¹⁷⁵

Nos detendremos en el análisis de Mandoki, la autora propone para describir el acto, la apreciación o la experiencia estética, un término más corpóreo. Este se encuentra ligado al placer, y al especial estado de apego al objeto que suscita tal experiencia, tomando el nombre de prendamiento estético. Para ello *cada vez que un sujeto esté prendado estéticamente ya sea por un cuadro de caballete, un buen vino, la sublimidad de un paisaje natural o la presencia de una persona que para este resulta especial, estará siendo parte de una experiencia estética*¹⁷⁶. Este concepto busca otorgar un carácter más amplio al goce estético, el cual erróneamente es enfocado por lo general sólo a la visualidad, apartando sentidos como el tacto, el gusto y el oído. Los cuales para la estética resultan tan importantes como la visualidad.

De esta forma el prendamiento estético puede estar ligado al oído, al escuchar una canción que nos evoca diversas sensaciones. Al olfato, gracias al perfume que emanan las flores en la primavera. Al gusto, al disfrutar de una buena comida junto a la familia, así como también existe la posibilidad de satisfacer más de un sentido a la vez.

Se infiere en torno a lo establecido que todo ser humano tiene la capacidad de comunicarse estéticamente y de interpretar dicho mensaje. Para definir esta dualidad de comunicación estética (emisor/receptor) Mandoki adopta el término de dimensión retórica el cual, según la autora, opera predominantemente por connotación y seducción en el caso de la estética (para distinguirla de la dimensión informativa de la retórica, que opera por denotación y descripción), capturando el mundo emocional y sensorial tanto del intérprete como del enunciante. Se establece que a la retórica, aun considerando que es el arte de la oratoria, se le adhiere una significancia importante, la de “enunciación cotidiana” y en el caso del discurso se hace referencia no solo a las locuciones verbales, sino también a sus expresiones sonoras, visuales y corporales.

Finalmente se esclarece que más allá del vínculo que guarda la retórica con el arte (el arte del buen hablar) cabe destacar la capacidad de persuasión, ya que lo que

¹⁷⁵ Véase Mandoki Katya (2001), *Análisis paralelo en la poética y la prosaica; Un modelo de estética aplicada*, *Aisthesis* N° 34, México, pag. 17.

¹⁷⁶ Ibid.

se persuade y se influye es la sensibilidad del sujeto (que recibe el mensaje), la valoración del emisor y del discurso mismo, aunque este fenómeno se desarrolle de manera inconsciente. La dimensión retórica es importante en este proyecto, pues fundamenta la seducción que produce la imagen de consumo masivo, en especial a los jóvenes.

Los estudiantes deben saber, por una parte, la fuerza comunicativa que posee la imagen al momento de realizar sus ejercicios en el aula (o fuera de esta). La carga emotiva, sensorial y síquica que esta contiene, al momento de emplearla en su calidad de enunciadores estéticos. Así como el estar conscientes de las diversas reacciones que producirán en los receptores de dicha obra. Por otra parte, los estudiantes sabrán evidenciar el modo de operar que poseen las propagandas publicitarias, y el como establecen los supuestos ideales y necesidades por medio de la imagen.

Una vez descrita la dimensión retórica, se establecen cuatro tipos de registros que nacen a partir de ella: registro léxico, registro acústico, registro quinésico y el registro icónico. Debido a la orientación que posee el hilo conductor del estudio, nos limitaremos a conocer solo el registro quinésico, el cual dice relación con el cuerpo y su lenguaje.

2.1.- El Registro Quinésico.

Es el que nace a partir del cuerpo y su expresividad, ya sea por medio de la mirada, la postura, la temperatura, el olor, el semblante y la gestualidad facial, en la enunciación estética. En cuanto a la poética se evidencia el registro quinésico a partir de la danza, el teatro y el cine. Es posible percibirla también, de manera indirecta, en la representación del cuerpo a través de la pintura y la escultura, por medio de la tensión muscular, postura y gestualidad. No es de conocimiento exclusivo el hecho de que el cuerpo emite diversos mensajes, de tal manera que da origen a un lenguaje no verbal. La autora resalta el hecho de que el cuerpo como herramienta de comunicación no solo otorga mensajes de carácter informativo, sino que también emite mensajes de carácter estético y expresivo.

“El rostro o el cuerpo del otro son capaces de conmovernos no sólo por su belleza física como imagen sino por su talante y expresividad”¹⁷⁷ Esto no quiere decir que todo sea estético ya que la autora sostiene que el hecho de que la estética forme parte de lo cotidiano no quiere decir que todo sea estético, al contrario se asume que ninguna cosa es estética, ni si quiera las obras de arte o las cosas bellas. “La única éxtasis está en los sujetos, no en las cosas”¹⁷⁸.

Se infiere por lo tanto que el carácter estético que toman los objetos, las situaciones, los sonidos, el cuerpo, los sabores, etc. Es una cualidad otorgada por el ser humano a los diversos elementos que tienen lugar en la tierra, y no una virtud de la cual gocen estos gratuitamente.

Es así como finalmente se configura la prosaica (estética de lo cotidiano) trasladando la sensibilidad desde el museo y las bellas artes, hacia la simpleza del hogar, de un momento significativo o de un objeto doméstico, gracias al prendamiento estético.



“Collage de la bañera”
Tom Wesselmann 1965.

Pero la autora va más allá aún y no se queda en lo objetual, debido a que el prendamiento estético abarca dimensiones más amplias las cuales satisfacen los diversos sentidos del ser humano.

3.- Figurar Lo Humano

Figurar lo humano siempre ha sido uno de los temas centrales a la hora de crear en el mundo del arte y, tomando en cuenta la gama de posibilidades que guardan relación con la representación del cuerpo, nos encontramos con las más variadas formas de expresión.

En este apartado haremos referencia a diversas formas de representación de la figura humana en la historia del arte, con el fin de evidenciar la importancia que ha tenido esta temática para el campo artístico. Comenzando por un tipo de

¹⁷⁷ Mandoki, Katya. Revista “Aisthesis” N° 34, Análisis paralelo en la poética y la prosaica; Un modelo de estética aplicada, pag. 19.

¹⁷⁸ Véase Mandoki, Katya. (2008) .Estética cotidiana y juegos de la cultura. Siglo XXI. México: Grijaldo



representación que se limita solo a retratar el modelo, pasando por otras más críticas que cuestionan la noción misma que se tiene de la humanidad, ya sea en formatos tradicionales o digitales. Hasta llegar a una forma de representación que utiliza el mismo cuerpo como soporte de representación.

A continuación se registrarán cuatro variantes de representación de la figura humana, establecidas por Paul Ardenne en el libro *"Cartografías del cuerpo humano"*¹⁷⁹, dichas variantes de representación se utilizarán para aclarar y, de cierto modo, ordenar la diversidad de representaciones de la figura humana en la actualidad.

La primera opción es la que trata de adecuarse a las prácticas clásicas (Arte grecorromano, Renacimiento), estas son las que buscan lograr la representación realista o común del modelo, demostrando un mayor interés por la figura. En esta primera variante el artista no cambia o no interfiere mayoritariamente la figura humana,

"Escuela de Atenas",
Rafael, 1509-10.

por el contrario se limita solo a retratar el modelo que observa. Hoy en día, y para este tipo de representación, hay quienes recurren cada vez menos

a la pintura y cada vez más a medios tecnológicos tales como la fotografía. Si bien se intenta representar fielmente el modelo utilizado, existen ciertas idealizaciones o cánones que son un aporte para este tipo de representación. Es el caso del canon de belleza griego creado por Polícleto de Argos (S.V a.C.), el que consiste en que la altura de la cabeza debe repetirse siete veces a lo largo del cuerpo para que este posea una proporción y belleza ideales.



Una segunda opción, según el autor, es la que pone en evidencia la duda hacia la noción misma de la humanidad. Aquí el trabajo del artista es humillar y degradar la imagen del cuerpo por medio de una agresividad negativa, evidenciada plásticamente como la desestructuración visual: deformaciones, tachaduras, destacando la fealdad. Es posible establecer ciertas influencias para esta forma de representación en la obra de El Bosco o en la serie de grabados de Goya, en donde la deformación y mutación son elementos centrales y de gran carga simbólica. Hoy en día existen artistas de la talla de Bellmer, Arnulf Rainer, Gerard Gasiorowski, Jacques Lizène,

"Saturno devorando a su hijo"
Francisco de Goya y Lucientes,
1820-23.

¹⁷⁹ Ardenne, Paul.(2004). "Cartografía del cuerpo". Murcia. Cenedeac ediciones.



quiénes evidencian un posicionamiento para esta forma de representación.

La tercera variante es aquella que trabaja la figura humana llegando incluso a lo monstruoso en algunos casos, esta opción se desarrolla en común acuerdo con las nuevas tecnologías numéricas principalmente el *morphing* (retocar imágenes mediante programas computacionales) y la imagen virtual (Orlan, Mathew Barney, Lawick Müller, Ines Van Laamswerde).

En esta opción el artista crea un cuerpo que no tiene o no es, va más allá del cuerpo real en beneficio de un ser mutante, el cual sufre una metamorfosis. Finalmente crea un nuevo cuerpo "poshumano", el cual está reformulado síquica y ontológicamente que se configura en la realidad por medio de las biotecnologías, la cirugía plástica estética o de trasplantes.

"Híbrido precolombino",
Orlán, 1998.

Si bien existe cierta similitud en la concepción que se tiene de la representación corporal en cuanto a las

variantes dos y tres, esta última a diferencia de la anterior decanta de los soportes tradicionales (grabado, pintura, dibujo) para trabajar con dispositivos de última tecnología. De esta forma la tercera variante agrupa las formas de representación que utilizan programas digitales de *Morphing*, dando paso a "nuevos" cuerpo virtuales e incluso en algunos casos (como es el de Orlán artista francesa) nuevos cuerpos reales.



Por último una cuarta opción estética descansa en la intervención síquica. En esta variante ya no importa que el cuerpo se destruya por una imagen o llegue a convertirse en mero objeto de contemplación.

Ardenne advierte una intención subversiva en esta opción representacional, el artista revoca la imagen, ahora en cambio opta por la encarnación pura y simple. Esta evolución evidencia claramente, a partir de los años 50, el intenso desarrollo del arte corporal, del Accionismo y del Performance. Aquí el soporte es el propio cuerpo del artista, ya no se utilizan las imágenes, ahora proyecta su cuerpo en la realidad de un modo intervencionista (Hermann Nitsch, Günter Brus, Rudolf Schwarzkogler, Otto Mühl, John Cage, Yves Klein, Joseph Beuys,). Es posible evidenciar ciertas influencias para esta forma de representación en corrientes como el Futurismo Surrealismo o Dadaísmo, este último que tuviera lugar en el *Cabaret Voltaire* con artistas destacados como Tristan Tzara o Richard Huelsenbeck.

"Antropometría",

Se infiere con estos antecedentes que en el siglo XX el artista tiende a representar el cuerpo en general y su cuerpo en particular, pero ahora en un marcado sentido experiencial en donde el cuerpo sale del soporte (modelado, tela, papel, etc.) para habitar la realidad tangible (*Happening, Body Art, Performance*). Sin embargo al considerar el cuerpo una forma (aún saliendo del soporte tradicional) este sufre el mismo tratamiento lógico que el de una obra común, y se analiza bajo los mismos aspectos formales sin sufrir mayores cambios. Considerando lo mencionado el artista no hace más que probar su cuerpo, ya sea para romper esquemas y prototipos impuestos, para probar los límites hasta donde es posible llegar a través del arte, o por razones estéticas e inclusive quizá egocéntricas.



Tomando en cuenta estos incalculables avances en cuanto a representaciones del cuerpo humano se refiere, Ardenne menciona la necesidad de escribir una fórmula, la cual termina por producir una paradoja para el artista. Esta fórmula sostiene el hecho de que la obra de arte juega este papel (de fórmula); una obra de arte que no es nunca un puro objeto plástico, sino el equivalente de un objeto-cuerpo, un artefacto que habla para el cuerpo con el fin de vivir y realizarse.

“Para el artista, el hecho de escribir la fórmula del cuerpo dándole una forma específica tiene, igualmente, esta consecuencia paradójica, que surge de la no-transitividad, del ahogo incluso, de esa sensación de asfixiarse”¹⁸⁰.



“Pintura con dormitorio”
Tom Wesselmann 1968.

Así es como se produce la contradicción, al crear una “fórmula específica” de representación la cual determina tanto la creación de la obra como el análisis posterior de esta, lo mismo que venían haciendo modos de representación anteriores (pintura, escultura, fotografía, etc.). Lo que finalmente vuelve a delimitar e imponer prototipos para el artista a la hora de crear.

Es necesario establecer en cuál de las variantes de representación mencionadas por Ardenne se puede, si es posible, clasificar el Arte Pop.

Analizando las características de los diversos criterios de representación de la figura humana citados, es posible situar al arte Pop entre el primer y segundo grupo.

¹⁸⁰ Ardenne, Paul. (2004) *Cartografías del cuerpo*.: Cenedeac ediciones. Pág.40

“Pintura con dormitorio”
Tom Wesselmann 1968.

Esto debido a que, por una parte, los artistas del Arte Pop tomaban objetos del entorno cotidiano y los representaban con el mismo tratamiento visual (carteles publicitarios, comics, cine y televisión, alimentos, electrodomésticos, etc.) que en ese momento se comenzaba a establecer por las imágenes de consumo publicitario. Se incluye dentro de los elementos seleccionados por los artistas para ser representados al cuerpo, ya que en los albores del Pop (1956) artistas como Richard Hamilton en su collage: *Exactamente ¿Qué es lo que hace a los hogares de hoy en día tan diferentes, tan atractivos?* Ya establecían el carácter de objeto que se le otorgaba al cuerpo gracias a la imagen publicitaria, al situar junto a otros principales íconos del Pop (carteles publicitarios luminosos, televisor, latas de alimento, emblema de la marca Ford, entre otros) a un hombre musculoso sujetando un caramelo con la palabra POP y a una mujer desnuda en posición de anuncio sobre un sofá.

“Para ellos, la imagen era generalmente algo dado objeto encontrado del tipo de los ready-mades de Marcel Duchamp(...) Examinaron la estructura visual y el modo en el cual las imágenes de este tipo estaban normalmente representadas, en lugar de intentar recrearlas con pintura sobre lienzo.”¹⁸¹

“Leopardo”, Ramos 1972.

Este nuevo significado, de objeto-producto, otorgado al cuerpo gracias a la imagen publicitaria, potenciada por los medios de comunicación masiva, es tomado por los artistas del Pop. Quiénes trasladan al campo del arte los conceptos principales de la imagen publicitaria y comercial, asumiendo la fuerza que ha tomado este tipo de imagen y el tratamiento que otorgan a esta las grandes marcas Este grupo de artistas establece por medio de sus obras el cómo las grandes marcas y empresas, a través de la imagen emitida por los medios de comunicación masiva, han entrado en la intimidad del hogar e incluso en el inconsciente colectivo. Imponiendo ideales de gusto, de belleza y de vida. *“Esos resultados de la información y esas imágenes plásticas preexistentes no son sino los productos de las comunicaciones y de la cultura de masas. El arte Pop, en efecto, no podría ni haber nacido ni ser explicado sino en referencia al ensanchamiento de la información masiva que sobreviene a partir de la segunda guerra mundial.”¹⁸²*

“Devil doll”,
Mel Ramos 1967.



Finalmente el autor concluye que *“El Pop constituye una crítica radical a una cultura estética como la nuestra, que*

¹⁸¹ Edward Lucie-Smith; Artes visuales en el siglo XX (2000) [traducción del inglés Anca Sandu y María Pearce]. Colonia: Könemann, pág. 260.

¹⁸² Oscar Masotta; (2004) *Revolución en el arte, Pop art, happening y arte en los medios en la década del 60*. Con un extenso estudio introductorio de Ana Longoni. Editorial Edhasa, Buenos Aires, pág. 116.

ve a la subjetividad o al yo como centro de las significaciones del mundo.”¹⁸³

Por otra parte se incluye también a la representación del cuerpo, realizada por el Pop, en el segundo grupo caracterizado por Ardenne. Esto ya que en este grupo se alude a la intención del artista de *evidenciar* una duda hacia la noción misma de la humanidad, lo que toma congruencia al analizar este nuevo tratamiento del cuerpo que establece la imagen de consumo publicitario y que es sugerido por el Arte Pop. En este período década del 50 y 60 se producen obras de la misma forma y con los mismos conceptos que venía utilizando el diseño publicitario de las grandes empresas, asumiendo un cambio en la estética colectiva (moda, belleza, objetos de uso doméstico, alimentos, representación del cuerpo, etc.) impulsado por los mismos productores de la cultura popular. *“Se trata entonces de un arte vuelto a los productores de la cultura popular; en este sentido, de un arte popular.”*¹⁸⁴



Por medio del pop se vuelve casi innegable la influencia que ha tenido la imagen aún en su calidad simbólica, así como el reconocimiento social del cual goza.

“Phantom lady”
Mel Ramos 1962.



*“En el interior de culturas como las nuestras, fuertemente trabajadas de imágenes producidas por la TV, por el cine, los afiches, la publicidad, los artistas Pop nos han enseñado a afirmar eufóricamente esta realidad visual-que sólo es real a condición de ser simbólica- para aprender, al contacto mismo con los objetos de la producción social y de consumo, los principios de un cambio histórico del gusto y de una ruda y valedera revolución estética.”*¹⁸⁵

“Peek-a-boo
Marilyn” #3
Mel Ramos 1962.

Éste vuelco en la estética social al que apuntaban los artistas del Pop, que tuviera su nacimiento a mediados del siglo XX, ha ido evolucionando e influyendo en todas aquellas sociedades que forman parte de un sistema económico capitalista. De esta forma se nos imponen (ya que no es una construcción autónoma y subjetiva del yo) prototipos de belleza, creando una visión “consumible” de un cuerpo en tanto personaje y producto, de un sujeto-objeto que se va construyendo en diálogo con la

¹⁸³ Ibid. pág. 120.

¹⁸⁴ Ibid. Pág.116.

¹⁸⁵ Oscar Masotta; (2004) *Revolución en el arte, Pop art, happening y arte en los medios en la década del 60*. Con un extenso estudio introductorio de Ana Longoni. Editorial Edhasa, Buenos Aires, pág. 125.

producción, el mercado, la serialización y estandarización de elementos, entre ellos el cuerpo, que atañen nuestra cotidianeidad.

Así es como el consumo de imágenes del cuerpo como producto de mercado (personajes de la farándula, del deporte, de la música, publicidad, personajes del cine y TV), junto a la proliferación de soportes (medios de comunicación masiva, revistas, diarios, propagandas publicitarias) difunden identidades juveniles construidas desde estos nuevos cánones de la cultura local, los cánones del Pop.

VII.- CONCLUSIÓN

A lo largo de la historia de la educación artística en nuestro país, ésta cada vez ha ido tomando mayor importancia, sin embargo en la educación en general, se ha visto desplazada por asignaturas que se dicen de mayor envergadura, tales como, matemáticas, lenguaje, historia etc.

A partir de nuestras experiencias vividas en la práctica profesional, surge la inquietud acerca de cómo o de que forma se utilizan las imágenes como recurso didáctico. Los estudiantes no logran relacionar las imágenes y su entorno, ya que los profesores no incitan esta acción; hecho que les perjudica el recordar con facilidad los aprendizajes previos y no logran darle sentido con su propia experiencia.

Como objetivo general de nuestro seminario nos propusimos reflexionar acerca de la importancia de la imagen corporal en la construcción de los aprendizajes de las Artes Visuales a partir del el Arte Pop y del valor que posee la creación de la autoimagen en la adolescencia modificando los contenidos de los Planes y Programas de Segundo Año de Enseñanza Media, en el Subsector de Artes Visuales para acercarlos al contexto de los estudiantes.

Podemos decir que el sentido de las prácticas contemporáneas ha variado en el trabajo de las Artes Visuales ya que se ha impuesto una nueva lectura que sistematiza una renovación del sistema completo del arte. Dentro de este panorama, las

condiciones responden a realidades sociales y contextuales, por lo tanto dan respuesta a sistemas de valores que determinan las apreciaciones posibles del arte en las diferentes comunidades, son a la vez aspectos que se manifiestan en los procesos técnicos y tecnológicos y sus variaciones en la práctica específica, proponen formas de pensar y definir las propias sociedades. El arte contemporáneo como práctica, asume una subjetividad capaz de comprender y criticar el mundo en la sociedad en la que se realiza, en otras palabras propone visualizar los cambios de mentalidad.

Por lo tanto con este planteamiento concluimos que el arte y la imagen tienen gran importancia para la enseñanza y la comunicación. Se puede demostrar cómo el manejo didáctico de un material incide positivamente en el desarrollo de procesos de enseñanza y aprendizaje, y cuando su uso es adecuado, posibilitan la enseñanza y el aprendizaje de una manera más cercana y significativa. La escuela juega un papel importante en esta incorporación de imagen significativa ya que su misión es “provocar y facilitar la reconstrucción de los conocimientos, actitudes y pautas de conductas que los estudiantes asimilan directa y acriticamente en las prácticas sociales de su vida previa y paralela a la escuela”¹⁸⁶. Con la globalización, los medios de comunicación masivos, irrumpen todos los espacios de la sociedad, ofreciendo de forma atractiva modelos que se van instalando en la forma de percibir su realidad y que infieren en su desarrollo. El adolescente utiliza estos modelos para tomar decisiones frente a su modo de actuar y pensar, debe ser capaz de cuestionar, contrastar y reconstruir su pre-concepción, sus intereses y actitudes establecidas.

Por lo tanto nos acercamos al Arte Pop ya que este “*trae al mundo del arte el consumismo como motivo artístico*”¹⁸⁷ tomando los elementos analizados en la imagen y educación que consideramos relevantes para un aprendizaje significativo; utilizando los códigos que tiene la imagen para comunicar a través de la publicidad y los medios de comunicación, con el cuerpo e iconos populares que se utilizan como referencia en los trabajos de artistas representativos de este. De esta forma los contextualizamos y la tomamos como una herramienta cercana a los estudiantes de Segundo Año de Enseñanza Media en su continua búsqueda de identidad, jugando con su imagen, e imitando diferentes modelos.

Sin embargo, para desarrollar los contenidos referentes al Arte Pop, no podemos ocupar los mismos iconos que se utilizaban cuando este surge ya que a los estudiantes en la actualidad no les hacen sentido los iconos como Marilyn Monroe, serializada por Andy Warhol. Los gustos, estilos y referentes han cambiado y ahora son ellos quienes establecen sus vínculos y se transforman ellos mismos en lo que les

¹⁸⁶ Sacristán, Gimeno.J. (2008) Comprender y transformar la enseñanza. Madrid: Morata

¹⁸⁷ Kraube, Anna –Carola.. (1995) Historia de la Pintura: del renacimiento a nuestros días, colonia:Könemann, pág. 114

gusta de sus ídolos; siendo mucho más significativa una obra (pintura, grafiti, video, etc.) de ellos con características que mismos se propusieron como ideales, mediante los referentes establecidos, que el ver una obra de su artista preferido o de Iconos anteriores a la época en la cual viven. De esta forma una imagen se vuelve significativa para los estudiantes de Segundo Año de Enseñanza Media en el Subsector de Artes Visuales ya que las contextualizamos y tomamos en cuenta su propio entorno, gustos e intereses.

En base a todo lo anteriormente señalado, ha surgido una propuesta didáctica que pretende ser un apoyo para el profesor, la cual llamamos "Imágenes Significativas e Imagen Corporal. Una Propuesta Didáctica en la Enseñanza de Las Artes Visuales para Segundo Año de Enseñanza Media."

De esta manera, pretendemos ser una ayuda para el profesor, realizando actividades que acerquen los contenidos a los adolescentes, con su propio entorno, y no recurriendo necesariamente a épocas en las que ellos no estuvieron presentes para explicarles de que se trata un estilo. Sólo realizamos una intervención de la primera unidad, se deja abierta la posibilidad de ser libres de intervenir y modificar las actividades de acuerdo a cada realidad educativa, acomodando los contenidos de la mejor manera posible con los requerimientos que nos demanda la sociedad actual.

VIII.-GLOSARIO

Adolescencia: Período de transición en el que se produce la elaboración de una nueva identidad de carácter físico, psicológico y social promovida como consecuencia de los cambios y reorganizaciones del esquema corporal, del acceso al pensamiento formal y de la apertura de nuevas redes de amistad y el afianzamiento y nueva creación de relaciones sociales con el grupo de iguales y con los adultos con una frecuencia y magnitud inusitada

Aprendizaje Significativo: Proceso por el cual un individuo elabora e internaliza conocimientos, habilidades y destrezas, en base a experiencias anteriores relacionadas con sus propios intereses y necesidades.

Arte Pop: Corriente artística de los años 60 originada en los EE.UU; que mediante el empleo y el montaje de objetos quería crear mundos nuevos inspirados en el consumo.

Autoimagen: Construcción de la propia imagen realizada por los adolescentes en base a cánones establecidos por la sociedad en la que se encuentran.

Constructivismo (educación): Corriente del aprendizaje que plantea que los seres humanos construyen su conocimiento a partir de una experiencia personal que se tiene con el mundo en el que vive,

generando una propia visión, reglas u otros respecto a esta relación.

Contexto: Todo aquello que rodea e involucra al sujeto en los diferentes ámbitos en los que coexiste, ya sea el político, económico, educativo, etc.

Didáctica: Disciplina o tratado riguroso de estudio y fundamentación de la actividad de enseñanza en cuanto propicia el aprendizaje formativo de los estudiantes en los más diversos contextos.

Epistemología: Doctrina de los fundamentos y métodos del conocimiento científico.

Estrategias Didácticas: Proceso en que el profesor pretende facilitar los aprendizajes de los estudiantes, integrada por una serie de actividades que contemplan la interacción de los estudiantes con determinados contenidos.

Estética: Ciencia que trata de la belleza y de la teoría fundamental y filosófica del arte.

Imagen Significativa: Aquella que los estudiantes sean capaces no sólo de recordar con facilidad, si no de la cual puedan extraer información y dialogar con ella, un imagen provista de códigos y estructura clara de la cual establezcan relaciones y sean capaces de analizar conforme a lo requerido.

Método: Literalmente, "camino que se recorre". Por lo tanto, actuar con método se opone a todo hacer casual y desordenado. Ordenador de los acontecimientos para alcanzar un objetivo.

Metodología: Conjunto de estrategias, tácticas y técnicas que permiten descubrir, consolidar y refinar un conocimiento. Por lo tanto, se aplica a la manera de realizar la investigación. a la manera de realizar la investigación.

Planes y Programas: Documento oficial del Ministerio de Educación (MINEDUC) que marca las pautas a seguir para los profesores de las distintas asignaturas o materias.

Proceso de Enseñanza- Aprendizaje: Contexto social que provee a los ciudadanos de todo tipo de información e instrumentos para procesarlas.

Semiotica: aquella capaz de estudiar los signos, señales y códigos de comunicación, lingüísticos y no lingüísticos, que producen los seres humanos en el contexto social, como base fundamental del pensamiento humano capaz de transmitir conocimientos que crea a partir de lo que interpreta de este mundo que lo rodea.

Subsector Artes Visuales: División del sector de Educación Artística que se refiere solo a Artes Visuales

IX. BIBLIOGRAFÍA

Araya, V., & Alfaro, M. (2007). *Constructivismo: orígenes y perspectivas*. Caracas:

Laurus.

Arcila, G. (1997). Pedagogía y constructivismo. *Educación y Cultura* , 82-85.

Ardenne, P. (2004). *Cartografía del cuerpo*. Murcia: Cenedeac Ediciones.

- Aumon, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Bernstein, B. (1988). *Clases, códigos y control*. Madrid: Akal.
- Bourdieu, P. (1998). *Capital cultural, escuela y espacio social*. México: Siglo.
- Bouza, P. (2004). *El constructivismo de Vigosky*. Buenos Aires: Longseller.
- Cirlot, L. (1994). *Historia universal de las artes. Últimas tendencias*. Barcelona: Planeta.
- Coll, C. (1997). *El constructivismo en el aula*. Barcelona: Graó.
- Ecco, U. (1986). *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen.
- Edward, D., & Mercer, N. (1988). *El conocimiento compartido*. Madrid: Paidós.
- Errázuriz, L. H. (1994). *Historia de un área marginal*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Flick, U. (2004). *Introducción a la investigación cualitativa*. Madrid: Morata.
- García Ballesteros, A. (1998). *Métodos y técnicas cualitativas en investigación en Geografía Social*. Barcelona: Oikos- Tau.
- Giroux, H. (1990). *Los profesores como intelectuales hacia una pedagogía crítica del aprendizaje*. España: Paidós.
- Goetz, J. y. (1998). *Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa*. Madrid: Morata.
- Gómez, J. S. (2008). *Comprender y transformar la enseñanza*. Madrid: Morata.
- González, A. (1989). *Semiótica*. Lima: Wari
- Grasso, A. (2005). *Construyendo identidad corporal*. Buenos Aires: Novedades educativas.
- Gubern, R. (1996). *Del bisonte a la realidad virtual*. Madrid: Anagrama.
- Heidegger, M. (1996). *El origen de la obra de arte*. Madrid: Alianza.

Hernández Sampieri, R. (1990). *Metodología de la investigación*. Madrid: Mc Graw Hill.

Hernández, A., & Carlos y Baptista, P. (1998). *Metodología de la investigación*. México: Mcgraw-Hill.

Huygher, R. (1997). El arte y el hombre. *Iberoamericana de Educación* , 11.

Luckars, G.

Lukács, G. (1982). *Arte y vida cotidiana en la peculiaridad de lo estético*. Barcelona: Grijalbo.

Mandoki, K. (2001). *Análisis paralelo en la poética y la prosaica. Un modelo de estética aplicada*. México: Aisthesis.

Mandoki, K. (2008). *Estética Cotidiana y juegos de la cultura. Siglo XXI*. México: Grijalbo.

Manion, L., C. L. (1990). *Métodos de investigación educativa*. Madrid: La Muralla.

Marchán Fiz, S. (1994). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.

Marín, J. (1993). *Educación la Mirada*. Sevilla.

Mario, C. (1997). *Desarrollo cognitivo y aprendizaje, constructivismo y Educación*. México: Progreso.

Mazarío Triana, I., & Mazarío Triana, A. *El constructivismo, paradigma de la escuela contemporánea*. Cuba: Universidad de Matanza.

Mazota, Ó. (2004). *La revolución en el arte, Pop Art, Happening y arte en los medios en la década del 60*. Buenos Aires: Edhasa.

Mc Kerman, J. (2001). *Investigación acción y Curriculum*. Madrid: Morata.

Miranda, M. (2007). *Metodología de la investigación*. Santiago .

Moral Jiménez, M., & Ovejero, A. (1998). *La construcción de la construcción entre la percepción de la autoimagen física en la adolescencia y la identidad psicosocial*. Madrid: Universidad de Oviedo.

Moreira, M. A. (2000). *Aprenizaje significativo: Teoría y práctica*. Madrid.

Neydalid Molero, M. (2002). Una propuesta Latinoamericana. *Arte y Educacion* , 441.

Palópoli, M. D. (2008). *Didáctica de las artes plásticas*. Buenos Aires: Bonum.

Pérez Gómez, Á. (2004). *La cultura escolar en la sociedad neoliberal*. Madrid: Morata.

Pérez Serrano, G. (2001). *Investigación cualitativa. Retos e interrogantes*. Madrid: La Muralla.

Rodríguez Rojo, M. (1997). *Hacia una didáctica crítica*. Madrid: La Murralla.

Rosas, R., & Christian, S. (2008). *Piaget, Vigosky y Maturana. Constructivismo a tres voces*. Buenos Aires: Aique.

Rosemberg, H., & Carola, K. A. (1995). *Historia de la pintura: del Renacimiento a nuestros días*. Colonia: Konemann.

Ross Huaranga, Ó. (1997). *Calidad educativa y enfoques constructivistas*. Lima: San Marcos.

Stokoe, P. & Harf, R. (1986). *La expresión corporal y el niño*. Buenos Aires: Paidós.

Smith Edward, L. (2000). *Artes visuales en el siglo XX*. Colonia: Konemann.

Stoichita, V., & Code, A. M. (2006). *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela.

Vigosky, L. (1979). *El desarrollo de los procesos psicológicos*. Barcelona: Grijalbo.

Wethrell, M. y. (1996). El análisis del discursos y la identificación de los repertorios interpretativos. En G. y. Linaza.J, *Psicología, Discurso y Poder: Metodología cualitativas, perspectivas críticas*. Madrid: Visor.

Woods, P. (1993). *La escuela va por dentro. La etonografía en la investigación cualitativa*. Madrid: ediciones Paidós Ibérica.

X.- FUENTES DE REVISTAS

Nora, R. (1998). El lenguaje artístico. *Revista Iberoamericana de Educacion.Universidad Nacional del Centro de la provincia de Buenos Aires* .

Sánchez Bedoya, H. G. (2009). *Zona próxima.Revista del Instituto de estudios superiores en educación del norte* ,Nº 10,2009.Pág 201.

XI.- FUENTES DE INTERNET

<http://www.utp.edu.co/investigacion/proyectos/detalleProyectoHTML.php?cod=653>http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/id/517401.html. Consultado diciembre 2010.

Hidalgo, A. (3 de junio de 2009). *monografias.com*. Recuperado el 5 de Junio de 2010, de http://www.monografias.com/usuario/perfiles/ania_hidalgo/monografias

Pineda, Y. (03 de septiembre de 2007). *utp.edu.co*. Recuperado el 23 de Junio de 2010, de Marianella Núñez Jeria. “*Alicia en el país de la Educación Artística*”. Revista Electrónica Diálogos Educativos, Revista nº 4, http://www.umce.cl/revistas/dialogoseducativos/dialogos_educativos_n4_articulo_04.html

Sacristana, J.Silva.f.r. (2009). [http://: www.slidershare.net](http://www.slidershare.net).

Recuperado el 16 de junio de 2010, de [http://: www.slidershare.net/rosilfer/presentation](http://www.slidershare.net/rosilfer/presentation)

Modesto Ñeco Quiñones, El rol del maestro en un esquema pedagógico constructivista, http://jefesdeensenanza.com/doctos/el_maestro_constructivista.pdf

www.uhu.es/36102/trabajos.../pensamiento_dewey_monografias. Consultado diciembre 2010.

<http://www.wikipedia.com>, consultado octubre 2010

<http://www.gonzalezmontes.com/semiotica.html>), consultado noviembre 2010

Feldman. (2005). *biblioteca.universia.net*. Recuperado el 8 de Julio de 2010, de http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/id/517401.html

<http://www.scribd.com/doc/43542646/identidad-corporal>, consultado septiembre 2010

<http://misociologia.blogspot.com/2009/06/el-cuerpo-y-la-sociedad.html> TURNER, Bryan. El cuerpo y la sociedad México D.F.: Fondo de Cultura Económica. Prefacio a la edición española. 1989. Recuperado octubre 2010

<http://www.educarchile.cl/Portal.Base/Web/VerContenido.aspx?ID=143136>, consultado noviembre 2010

<http://www.unl.edu.ec/educativa/content/uploads/2010/06/Taller-Didactica-de-Muca.pdf>.)

<http://www.eliceo.com/general/belleza-que-enferma.html>) Koons, K. Siegel, I. Sischy, F. Schneider, H. W. Holzwarth editores). consultado diciembre 2010

<http://www.flowmi.com/2008/05/27/esculturas-ineditas-de-jeff-koons/> consultado diciembre 2010

www.marcelatrujillo.cl/comic1.html, consultado enero 2011

Silva.F.R. (2009). *http://: www.slidershare.net*. Recuperado el 16 de junio de 2010, de <http://: www.slidershare.net/rosilfer/presentation>

exquisito<http://www.lacentral.com/Wlc.html?wlc=30&Seleccion=138>, 2006 consultado

<http://www.unav.es/cryf/supuestoseimplicacionesprogreso.html>

http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=imagen

www.discursos.org/.../El%20análisis%20crítico%20del%20discurso.pdf. Consultado diciembre 2010

<http://www.melramos.com>

XII.- FUENTES DE IMÁGENES

Moreira, Marco Antonio. (2000). “*Aprendizaje Significativo: Teoría y Práctica*”

<http://pazaleixandre.wordpress.com/author/paztasadora/page/3/>

<http://www.detribusurbanas.com/tipos/8-punks-punketos>

<http://theforceofanime.wordpress.com/2010/06/26/animusic-especial-de-tribus-urbanas/>

http://img.teens.com.pe/wp-content/uploads/2010/03/ash_cosplay1.jpg

<http://tu-tribu-urbana.blogspot.com/>

<http://www.facebook.com/profile.php?id=1373787112>

http://www.fotolog.com/barbii_pokemona

<http://img254.imageshack.us/i/56rmg6.jpg/>

<http://img204.imageshack.us/i/v5cj2.jpg/>

<http://blog.luisaram.com/2009/09/23/madonna-rinde-tributo-a-andy-warhol-y-marilyn-monroe-un-caso-pop/>

<http://www.madonna.com/>

http://mrdiegodavila.blogspot.com/2010/01/mrd-como-madonna-en-moskowa-disco_28.html

<http://www.ciudadpintura.com>

<http://www.melramos.com>

<http://www.jeffkoons.com>

<http://www.marcelatrujillo.cl>

<http://www.kunst.cl/uno.php?pagina=2&medio=todos&formato=todos&autor=Marcela%20Trujillo&precio=todos&pos=11>

<http://www.kunst.cl/uno.php?mod=&pagina=2&medio=todos&formato=todos&autor=Marcela%20Trujillo&precio=todos>