

**UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA**  
**Facultad de Educación**

**Trabajo de Graduación en la modalidad de ensayo:**

**SIGNIFICADO Y SENTIDO... COMUNICACIÓN «ENTRE DOS»**

Por

**MIRIAM JANETH CASTELLANOS SALAZAR**

**Carné 94336**

**BIBLIOTECA  
DE LA  
UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA**

Guatemala, abril

2002

SIGNIFICADO Y SENTIDO... COMUNICACIÓN «ENTRE DOS»

**UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA**  
**Facultad de Educación**

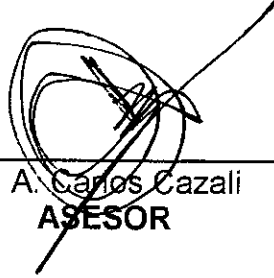
**SIGNIFICADO Y SENTIDO... COMUNICACIÓN «ENTRE DOS»**

**MIRIAM JANETH CASTELLANOS SALAZAR**

Trabajo de Investigación presentado para optar  
al grado académico de  
Licenciatura en Educación

Guatemala, abril  
2002

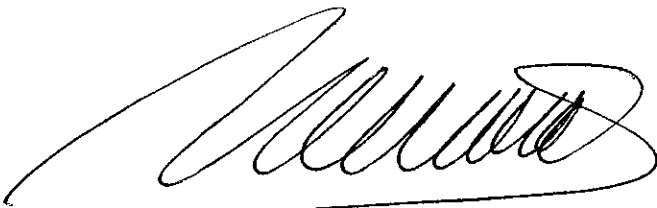
Vo.Bo.



---

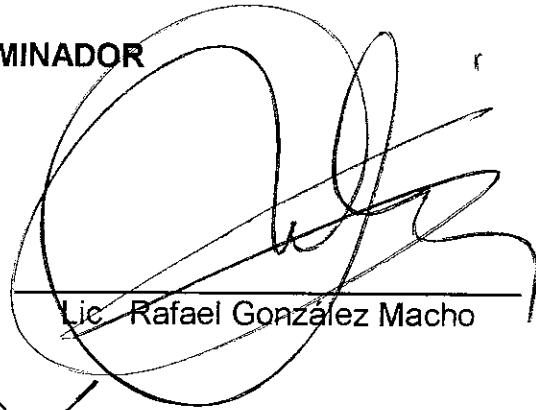
M. A. Carlos Cazali  
**ASESOR**

**TRIBUNAL EXAMINADOR**



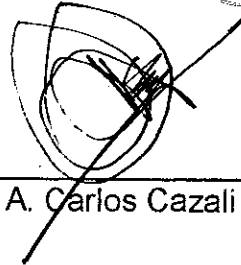
---

Lic. Oscar Francisco Nieves Calvo



---

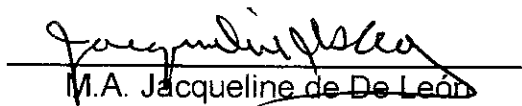
Lic. Rafael Gonzalez Macho



---

M. A. Carlos Cazali

**DECANA**



---

M.A. Jacqueline de De León

Junio de 2002

Antes de conocer al Arte desde la visión pictórica trascendente, y a la Literatura, desde la pasión y experiencia del ser y para el ser, no había pasado por mi cabeza pensar que éstas tuvieran un parentesco tan estrecho. ¿Qué cuándo lo descubrí? Fue hace algunos años, un mes de enero cuando mi mamá me leyó un anuncio de la prensa, algo relacionado con el Arte y la Educación. Un fuerte impulso me hizo llegar al IFES, casa que me instruyó y me preparó. El tiempo y el interés por la pintura me acercaron al Arte casi imperceptiblemente. Al sumergirme en su caudal fui reconociendo en mí la veta artística que desconocía. De las Artes Plásticas absorbidas en el IFES y la USAC, pasé a la Literatura. La Universidad del Valle amplió mis horizontes. Fue gracias a ella que me consolidé en lo que ahora soy; gracias a esta INSTITUCIÓN soy una docente que se place de la materia que enseña; gracias a ella me reconocí a mi misma: educadora, poeta y artista.

## Significado y sentido... comunicación «entre dos»

*El arte es el placer de un espíritu que penetra en la naturaleza  
y descubre que también ésta tiene alma*

**A. Rodin**

La pintura es sin duda una de las ramas del arte que, junto a la poesía, proveen al ser humano de experiencias de vida. La interpretación que se hace de ésta la convierte en un documento histórico de incalculable valor. Quienes, ansiosos de conocer a la humanidad, sus intereses y los valores sociales y espirituales a través de los que se rige o se ha regido un grupo en determinado tiempo histórico, deben, sin duda, recurrir a la pintura. De ahí que la importancia de ésta radique en ella misma. Ya Etienne Gilson lo afirmó al decir que a la pintura se le debe conocer sólo a través de ella. Ésta, además de su valor documental, es reflejo del mundo social del artista, así como de su mundo interno. Merced de ella, el observador conoce a quien la ha creado pero también se reconoce a través de ella. Cuando este fenómeno se produce, se ha dado la comunicación entre dos. Por ello, la pintura es, desde esta perspectiva, un mundo cuyo código debe aprender-se y sentir-se. Sólo de esta manera, nos internaremos en el algunas ocasiones difuso universo que los artistas crean; esos submundos, a veces ajenos, a veces propios en los que el autor plasma su verdad cierta. Por esta razón, se hace necesario develar la realidad escondida detrás del código pictórico de uno de los más grandes del arte, Paul Gauguín. Asimismo, se dan a conocer las diversos enfoques que de la estética y la belleza se han conocido a lo largo de la historia del hombre y del arte. De igual manera, se reconoce a la pintura como fuente de información histórica y medio ad hoc de aprendizaje de la misma. De la misma

manera, se discute el papel que la enseñanza en nuestro país, ha venido haciendo en lo concerniente al arte. A partir del momento en que el hombre sintió la necesidad de expresarse a través de imágenes, lo hizo pensando en que los demás entendieran, captaran la idea que él transmitía. Paso a paso, del arte figurativo se llegó al arte abstracto. Dichas transformaciones crearon la necesidad de entender no solamente los procesos, sino también, el mensaje y especialmente, los signos y símbolos que constituyen los códigos utilizados por los artistas. Sin embargo, y antes de continuar es menester, tanto para comprender la evolución del arte como la simbología de la misma, retroceder en el tiempo y buscar en los filósofos lo que para ellos la estética significó y así determinar lo que hoy en día ésta representa. Desde el punto de vista filosófico, la estética estudia la génesis de la creación artística, de la creación poética, del análisis del lenguaje y de los valores estéticos entre otros. Se recurre a ésta porque a través de ella accedemos a la obra de arte, a los sentimientos que ella nos despierta y que hacen nacer lo bello en nosotros. Con respecto a lo anterior, la belleza<sup>1</sup> ha tenido desde los clásicos, concepciones variadas. En tal sentido sabemos que para Platón la belleza, como parte de un todo, era lo difícil; para Epicuro, lo agradable, concepción que se acerca a lo que actualmente se define como bello; para los escolásticos, era lo bueno y lo bueno era parte de Dios; para San Agustín, el orden; para los neoplatónicos, la inteligencia y el bien. En este sentido, los valores de la sociedad actual, específicamente la guatemalteca, no incluyen dentro del concepto de belleza a la inteligencia, aunque sí se percibe como un "bien" muypreciado no así como denominador de ésta. Kant, al respecto afirmaba que la belleza era una finalidad en sí misma, concepto que se asemeja al planteamiento que los filósofos contemporáneos se hacen con respecto a la verdad.<sup>2</sup> Hegel la definió como toda realidad perteneciente al espíritu y el espíritu como la única realidad, por tanto se funden la belleza con lo ideal. Esta concepción es muy similar a lo que los modernistas concebían como bello, ya que para ellos, la belleza era azul y el azul, el ideal. Edmund Husserl afirmó que el arte no es un juego de imaginación, ésta se vale de un esfuerzo mental. El artista, por tanto, se sacrifica para conocer los problemas, dificultades y penas del hombre.

Comparto, en parte, esta concepción, ya que si bien es cierto que el arte requiere un esfuerzo mental, ella, en alto porcentaje, deviene de la imaginación, de las cabriolas mentales del artista, del juego y las visiones de un bohemio en busca de su yo. Quizá la definición que más se iguala al concepto actual que se tiene de la belleza, es la dictada por Santo Tomás de Aquino quien afirmó que son bellas las cosas que por su propia percepción producen placer. En la actualidad, la belleza es entendida desde el punto de vista del arte, como sinónimo de armonía, de placer, de tranquilidad, de emoción. Sin embargo, hoy en día produce placer y muchas emociones, no sólo lo "bello", en el sentido llano de la palabra, sino todo aquello que le gusta a nuestros jóvenes, "cosas" que en lugar de placer, en el adulto, producen aversión. Esto me lleva a pensar que los valores estéticos difieren tanto de la formación en este campo, como del nivel intelectual de quien observa la obra de arte. Por ello, los adolescentes, generalmente, se placen al observar y escuchar lo que los adultos definen como feo y que provoca impresiones contrarias a lo bello. Esto sucede porque lo feo rompe con la armonía. Con respecto a esto, pienso que muchos de los educandos la fragmentan debido a la inclinación por todo aquello que es repulsivo; y que de continuar con ello, contribuirán, paulatinamente, al detrimento de la sociedad. Lo anterior lleva inevitablemente al caos emocional que lo feo está provocando tanto en ellos como en nosotros. Prueba palpable de esto son las muestras artísticas que muchos jóvenes contemplan. Ellos, en su mayoría, gustan de lo desagradable. Muchos de ellos lucen playeras con diseños relacionados con la muerte y lo oscuro, con lo prohibido y hasta lo infernal. Esto es muestra tanto de sus pensamientos como de su propia rebeldía los cuales son negativamente encausados a través de este tipo de expresión artística; así mismo, esta iconografía es parte del código que los adolescentes utilizan para expresarse. De ahí que todo código esté constituido por una serie de símbolos<sup>3</sup> que Vigotzky<sup>4</sup> definió como los utensilios primordiales de la mente, los cuales ayudan a transmitir las ideas los sentimientos y por qué no, los valores de la persona que se expresa. Lo anterior corrobora el caos viviente en que se constituye el mundo interno de los jóvenes. Su arte, por tanto, es sinónimo de muerte y destrucción. Todos los signos

y símbolos utilizados por el artista, de cualquier manera o fin que sean manejados y en la medida que se empleen como medios de comunicación efectiva, se constituirán en símbolos significantes.<sup>5</sup> Lo anterior quiere decir, que tanto quien observa como quien es observado, establecen una relación intersubjetiva, de entendimiento. A partir de la definición anterior, podría afirmarse que muchos de los códigos utilizados por infinidad de pintores han caído en la incompreensión. Esto sucede porque visualizan la interacción desde la perspectiva del "yo", lo que significa que su creatividad es sólo para beneficio de ellos, lo cual se entiende como sinónimo de egotismo. Si su Interés por la comunicación, interacción fuera el principal motor que los moviera a expresarse, ellos estarían haciéndolo desde la perspectiva del mí<sup>6</sup> como persona que expresa su mundo interno, su verdad cierta; y de nosotros<sup>7</sup>, como persona que se comunica, que se preocupa por la interacción que debe establecerse entre el mí y el nosotros. Para lograr esa comunión entre ambos, debe recurrirse tanto a la socialización primaria como a la secundaria ya que proveen a la persona de experiencias que la hacen un ser social, lo transforman en lo que Mead llamaría "Self"<sup>8</sup> el cual: «...se desarrolla en el proceso de interacción del individuo con su ambiente». Lo anterior significa que el "Self" o lo que podría llamarse "ser consciente y social", tiene la capacidad no sólo de reflexionar sobre sí mismo, constituirse en sujeto, sino también hacia sí mismo lo cual se logra situándose fuera de sí para evaluarse y convertirse en un objeto para sí. Mead lo expresa de la siguiente manera: «Sólo asumiendo el papel de otros somos capaces de volver a nosotros mismos»<sup>9</sup>. De igual forma debe, la socialización secundaria, fincar su objetivo en la transformación de un ser individual, a uno social. Lo anterior es determinante, ya que a partir de lo que ambas socializaciones logren en el artista, éste será capaz de convertirse en un medio de denuncia o de simple expresión de lo que tanto a su sociedad como a él, les sucede. Estas destrezas logradas a través de ambas socializaciones permiten al ser la reflexión y la autoevaluación, de ahí que la persona, en su estado de madurez emocional lograda a partir de éstas, comprenda su mundo circundante y el mundo de los demás. Así, será un ejercicio más abierto y más sano para, desde la

perspectiva de la crítica como observadores, se pueda apreciar y comprender el lenguaje utilizado por el artista. Con respecto a lo anterior, muchas personas, incluso aquellas quienes aprecian el arte, se sienten perdidas o no identificadas con algunos cuadros que han venido pintándose los últimos años. Si bien es cierto que es importante comprender los signos por parte del observador, del lector de la obra de arte narrada a través de colores, planos y formas, también es importante que el artista se comunique con un lenguaje que sea comprensible y que pueda ser decodificado por la mayoría, en este caso, recurrir al mí como sinónimo de nosotros. Con lo anterior no pretendo afirmar que los artistas deben pintar utilizando formas concretas; éstos deben expresarse de manera tal que el ejercicio catártico de su arte, les permita despegarse de su subuniverso, ese submundo paralelo en el que como tal gravitan, y que se sitúen en el mundo real, que salgan de su mundo interno para proyectarse, desde ahí, al mundo externo en donde serán escuchados, entendidos, adoptados. Pienso que ese sentimiento egoísta de los pintores ha llevado a muchos a ser clasificados como abstractos no porque realmente hayan logrado una verdadera abstracción del mundo real, sino porque sus mensajes son tan confusos que caen en la incomprensión y en la nada. La reflexión anterior me lleva a enfatizar que cualquier artista que desee ser comprendido, que desee transmitir una realidad, debe recurrir a los símbolos significantes los cuales nacen de la reflexión y la creación mental de la imagen que se quiere transmitir. Sobre la base de lo anterior, se clasifican como símbolos significantes, los códigos matemáticos que han servido al ser humano para medir el universo que le rodea con respecto a él. Así, el cuerpo humano, a pesar de ser una expresión plástica, debe, para ser trazado y representado, responder a las proporciones que dicho código le ha conferido. Ya griegos y romanos y el mismo Leonardo Da Vinci, las utilizó para producir obras de increíble belleza. La simetría de las ocho cabezas como medida del cuerpo humano fue revivida por este genio del arte. Pero sin duda quienes iniciaron al mundo en el práctica de la proporción haciéndolo de manera empírica, pero no por ello, menos acertada, fueron los primitivos cuyos vestigios se encuentran en cuevas como Altamira, en España,

Tassili en el Sahara, Levanzo en las islas Egates y Adaura en Palermo. De las cuevas de Lascaux se tiene evidencia de pintura rupestre la que, en su mayoría y que fuera observada y analizada para este ensayo, presenta animales en soledad, o sea, sin hombres que los acompañen. En todas estas cuevas, se encuentran vestigios de la manera cómo los primitivos concebían a los animales de caza con respecto a ellos y lo más importante aun, qué representaban éstos y qué, el arte en sí. Con respecto al hombre y las bestias que cazaba, estas últimas eran mucho mayores que él. Algunas presentan movimiento a pesar que este tipo de pintura es plana. De la simbología que poseía el arte en sí en esa época, ésta se constituyó en una experiencia mágica ya que se cree que pintaban a los animales para que después, en la realidad, se dejaran cazar. Otros afirman que estas cuevas servían como sepulcros en las que pintaban escenas de caza ya que de esta manera, el alma del difunto reencarnaba en los grandes toros y búfalos lo cual permitiría una cacería más rápida. Sea como fuere, lo cierto es que desde esa época, el hombre se plasmó de acuerdo a las bestias que batía. Todas estas proporciones humanas prehistóricas, renacentistas o de cualquier otra época en la que se plasmó o se plasme al ser humano con respecto al otro, logran lo que en arte se denomina simetría, equilibrio en la disposición de los elementos a partir del eje central.<sup>10</sup> Éstos, tanto hombres como bestias, se consideran símbolos significantes porque a través de ellos logramos conocer una realidad que está muy lejana y de la que sólo esos vestigios quedan. Dentro de la categoría de símbolos significantes también se consideran, además de los que componen el lenguaje articulado y el matemático, a los artísticos. Este idioma está constituido, entre otros, por planos, colores y formas que sirven al artista de la plástica para transmitir no sólo sus ideas, sino también, sus sentimientos y su mundo interno. Al respecto Fernández, Barnechea y Haro<sup>11</sup> afirman que el arte es un tipo de lenguaje a través del cual el artista se plasma a sí mismo con respecto al otro. También, es un medio para difundir la cultura y la realidad de los pueblos. Cada uno de los elementos que componen el código artístico posee personalidad propia, así, los planos<sup>12</sup> pueden proveer de dinamismo o presentar con rigidez determinado momento, porque el

arte y la pintura son eso, momentos. Asimismo, éstos pueden representar la cercanía o la lejanía de algo con respecto al observador, esto es, la perspectiva. Igualmente son parte de este código, los colores<sup>13</sup>. Éstos juegan un papel específico ya que el creador de la obra de arte recurrirá a ellos para transmitir, para dar a entender, para proyectar sus estados de ánimo. Éstos, por tanto, descubren el mundo interno del autor, así, quien prefiere los matices fríos y tonalidades con presencia de poca luz, podría afirmarse que es una persona tranquila, reservada, esquiva, más bien ensimismada, alguien que sufre por algo o alguien; que tiene una pena profunda y que la única manera que tiene a la mano para manejarla es la pintura. De igual forma, ésta podría ser una persona aislada y hasta rechazada. Quien por el contrario, opta por los cálidos y claros, podría catalogarse como una persona abierta, empática, con muchos más momentos felices que contar, más energética y quien percibe la vida de manera más agradable. De igual forma, ésta podría ser una persona ansiosa, egoísta y hasta desequilibrada. Como prueba de lo anterior, los cuadros de Van Gogh que poseen dichas tonalidades, representan el mundo, los sentimientos y angustias de su autor. Parramón, al respecto dice que a través de los colores se logra un medio de expresión muchísimo más concreto. Con respecto a ellos, él afirma que: «...el amarillo y el rojo representan salud, poder, pasión y fastuosidad; el verde y el azul, esperanza, inmortalidad, descanso y frialdad».<sup>14</sup> Estoy de acuerdo con el mundo concreto que se logra merced de los colores y las tonalidades, pero estoy convencida que el artista, como buen dramaturgo, puede manejar los matices a capricho de tal manera, que lo mismo utilice un amarillo para transmitir luz y movimiento, que para evidenciar desesperación y discordancia entre su realidad concreta, su realidad interna y su psiquis. Las formas<sup>15</sup> son otro medio del que se vale el artista para dar a conocer su mundo interno. Éstas se constituyen en un vínculo entre quien se expresa y quien las interpreta. Ciertos estudios psicofísicos demostraron hace ya bastante tiempo, que las formas predilectas por la memoria y el ojo humano, son aquellas que guardan estrecha relación con el mundo real, objetivo, concreto, de ahí que posean la gran ventaja de ser recordadas con mayor facilidad que otra menos

comprensibles. Este estudio concluyó que las formas geométricas son las mayormente retenidas; le siguen las naturales y finalmente, las caprichosas dictadas por la fantasía. La relevancia de las primeras es que han sido utilizadas para trazar el esquema básico de la composición, así, en muchas obras de periodos anteriores como el barroco, se pueden observar los patrones triangulares, los rectangulares, los piramidales, los elípticos y los tipográficos dentro de los cuales el creador situó su obra. Considero que las formas, producto de la fantasía que desde hace algunas décadas empezaron a plagar los lienzos de los pintores, son quizá las más difíciles de recordar y más aún, de interpretar. Lo anterior se debe, por un lado, a que no hemos sido educados para descifrarlas; y por el otro, porque el artista utiliza un código entendido solamente por él. Otro factor determinante en la comprensión a través de las abstracciones es precisamente que el cerebro no ha sido adiestrado para ir del mundo abstracto al concreto y viceversa. Pienso que si los maestros de las áreas llamadas científicas, como la matemática y la física, y las humanísticas como la literatura y la misma historia del arte procuraran llevar a sus alumnos a niveles altos de abstracción, pero una verdadera abstracción en donde el educando logre concretar lo que las palabras no pueden, probablemente comprenderían lo que Carlos Mérida, Paul Klee, Kandinsky, Picasso, Van Gogh o el mismo Gauguín, quisieron decir a través de su obra pictórica. La cultura juega aquí un papel trascendental ya que ella determina los valores estéticos de la sociedad. En el caso de la guatemalteca, ésta ha venido excluyendo como parte importante para la formación, edificación y transformación del ser, al arte. De ahí que sean pocas las personas que se placen en ella. Volviendo a las formas, el empleo de éstas ha ido variando con el devenir de los tiempos y las culturas, así la tribu australiana Maori descansa su jerarquía en los tatuajes que los hombres llevan grabados en sus cuerpos como señal de logro varonil y de dolor. Culturas orientales como la china, plasmaron un arte con proporciones jerárquicas. Esto significa que el ícono<sup>16</sup> que representa a su dios, es mayor de quienes están a su lado. La cultura india, adicional a la iconografía de orden jerárquico, expresó su verdad a través de símbolos<sup>17</sup> como el pavo real. Las

culturas mesoamericanas también hicieron uso de la jerarquía ya que a sus dioses los representaron de mayor tamaño con respecto a los demás. Todos los elementos antes mencionados se han constituido en el medio a través del cual el hombre se ha expresado merced de la época y el lugar en donde vivió. Estas dos variables, aunados a planos, colores y formas que forman parte del código pictórico, han dado origen a los movimientos artísticos que precisamente han diferido unos con otros, de acuerdo al uso y dimensión con que los plasmaron en sus obras. En el gótico<sup>18</sup>, por ejemplo, se observó una pintura bidimensional pero con muchos rasgos planos. La posición y proporción de las figuras centrales eran jerárquicas y los colores que mayormente se utilizaron fueron el dorado, el rojo y el azul. La pintura descansaba sobre fines didácticos, esto significa que a los pobladores se les enseñaba La Sagrada Escritura a través de la pintura. Ya en el Renacimiento<sup>19</sup> se volvió a la proporción de las ocho cabezas tal y como lo hacían los clásicos. Con respecto a los colores, la gama se fue ampliando ya que en ese tiempo se utilizaron los verdes y sus diversas tonalidades. El objetivo de esta pintura era exaltar la belleza del hombre por lo que incluyeron en su pintura tanto la figura Divina como la de dioses y diosas griegas y romanas. A este arte se le puede denominar como del tipo religioso-pagano. En esta época nace la perspectiva gracias al genio de Leonardo Da Vinci. Es importante hacer notar, que las facciones de los personajes de la pintura de este periodo no tenían expresión, caso contrario a la manierista<sup>20</sup> en la que ésta cobró auge. El claroscuro no modeló a la figura ya que la luz creó ilusiones ópticas casi teatrales que ayudaron a exaltar las expresiones y dar, con ello, un toque dramático a la obra. Durante este periodo se pintó a la gente noble y de élite. Por lo anterior, es fácil suponer, que los mecenas fueron los protagonistas de las muestras artísticas que financiaban. Sin embargo, los motivos religiosos continuaron teniendo cabida durante este tiempo. Ya hacia los siglos XVII y XVIII triunfaron el barroco<sup>21</sup> y el rococó<sup>22</sup>. El primero conservó la temática religiosa, la de carácter mitológico, la de gente aristócrata y adinerada junto a la nueva concepción, la de gente común y corriente. Los pintores

de la época, utilizaron la luz teatral con el objeto de hacer resaltar una escena que produjera impacto a los observadores. Durante este periodo surgieron las mujeres pintoras y las naturalezas muertas. El rococó por su parte, era la exageración de lo que fue el barroco. Se exaltaron durante este tiempo, los elementos de la naturaleza y los de tipo ficticio. A partir de este último es importante hacer notar cómo éstos influyeron posteriormente en pintores impresionistas y neo-impresionistas. Fue, sin duda, el siglo XIX que revolucionó la concepción que se tenía del arte. En ésta intervino en alto grado la razón anteponiéndose al sentimiento. Por ello es que los rostros, inspirados en los clásicos, volvieron a perder su expresión. El objetivo de este tipo de pintura fue didáctico. Es importante recordar que en este tiempo se dio el iluminismo que vino a romper paradigmas. Éste es un tipo de arte más sereno. El movimiento logrado en el barroco y rococó, aquí casi desaparece. A pesar de la tridimensionalidad de los íconos, éste se vuelve casi imperceptible. Aun así, se conservó cierta luz teatral, pero más bien difuminada procurando iluminar más allá de lo que se lograba en el movimiento anterior. Con el romanticismo<sup>23</sup> el hombre experimentó un ansia de libertad la cual lo llevó a expresarse y buscar en las afueras, en campos y puertos, el ideal que anhelaba. Al igual que los escritores románticos, los artistas de la plástica plasmaron con exactitud los problemas sociales que estaban aquejando a las personas de la época. Además utilizaron símbolos que les ayudaron a narrar su realidad interna tanto como la externa, de modo casi grotesco. Las pinturas de Francisco de Goya y Lucientes son un claro ejemplo de lo que, durante el romanticismo, se plasmaba. Desafortunadamente para muchos artistas, la cámara fotográfica vino a alterar sus vidas tanto como su arte. Junto a ella, nació el modernismo<sup>24</sup> y casi paralelamente el realismo<sup>25</sup>. Durante esta época, el hombre se dedicó a recolectar evidencia de la guerra, así mismo, el artista de la plástica pintó escenas en donde la gente del proletariado fue la protagonista. Estos movimientos dieron paso a lo que se conoce como impresionismo<sup>26</sup>. Éste fue un estilo que predominó en toda Europa. Los pintores de este periodo se dedicaron a pintar aquello que la cámara fotográfica no podía, en aquel entonces, captar. Por ello, en

muchas de sus obras se observa la declinación del sol, las impresiones atmosféricas, los momentos, etc<sup>27</sup>. Al respecto pienso y reitero lo que indiqué anteriormente, la pintura es un momento y fue precisamente la impresión del momento que captó el ingenio de los impresionistas. Dentro de los temas predilectos estuvo el paisaje y la conocida Catedral de Rouen que tan hábilmente plasmó Monet en cuadros similares pero a diferentes horas. Esto dio como resultado los postulados que se instituyeron en torno a este momento pictórico. El neoimpresionismo<sup>28</sup> es una corriente en la que los colores fueron utilizados como medios para expresar las emociones. A este grupo pertenecieron los fauves (fieras). Los fauvistas<sup>29</sup> se distinguieron por el colorido que aplicaron a sus obras. Éstas eran simples pinceladas que no se unían a ningún otro color. Tampoco unían los colores en la paleta. Sus formas fueron definidas por las cantidades de color que en ellas aplicaban y que eran separadas, solamente, por la línea negra que ponían alrededor de éstos. Desde mi punto de vista, pareciera que pintaran payasos pero con brochazos fuera de los límites de la cara. No había en ellos uso de perspectiva ya que sus figuras eran básicamente planas. Finalmente, el expresionismo<sup>30</sup> que consistía en expresar las angustias humanas a través de la pintura, coincidió con la época en la que el hombre no encontraba sosiego a las mil y una interrogantes que lo aquejaban. Las formas eran más bien deformes, las proporciones se perdían y los colores simbolizan los sentimientos extremos que el ser humano sentía, sufría. El empleo de técnicas, colores, formas y planos han determinado las épocas pictóricas del que el hombre ha sido protagonista unas veces y simple hacedor en otras. Lo anterior presenta claramente cómo la pintura de cualquier época es fuente de información social. A través de ésta nos damos cuenta de lo que fueron, en otros tiempos, las sociedades. Asimismo, nos percatamos de cómo los valores sociales y morales han ido cambiando conforme las personas se han vuelto más permisivas y más abiertas. Con esto no quiero decir que se hayan perdido los valores, éstos, solamente, han cambiado. Lo que antes nos parecía un escándalo, ahora se contempla como algo insignificante. Lo anterior me hace recordar una plática entre cinéfilos en la que uno de ellos comentó

haber visto una de las primera versiones de Frankenstein la cual le provocó risa y hasta ternura por la manera tan inocente de presentar las situaciones de terror. También contó que la había visto junto a su pequeña de siete años quien reaccionó de la misma manera. Esto me hace pensar que en efecto, los tiempos han cambiado, lo que antes parecía escandaloso ahora es sólo algo más dentro del caleidoscopio de realidades que el ser humano ha clasificado como tal. Asociando esto con la pintura, es fácil comprender por qué los desnudos ahora son más atrevidos y no sólo eso, sino también, vemos cómo la temática en la pintura ha llegado a extremos casi morbosos. En la actualidad, lo que está de moda es pintar cuerpos desmembrados. El arte que ahora "apreciamos" es repugnante. Vemos cómo los artistas han profanado la sacralidad de un cuerpo sin vida; ahora ellos se atreven a pintar: piernas, dorsos, brazos y cualquier otra parte del cuerpo colgados o adosados a la pared. Si esto es arte ¿qué veremos más adelante? En la actualidad, la pintura y podría atreverme a afirmar que las demás ramas del arte, se han ido presentando de manera más abstracta, es decir, más simbólica<sup>31</sup>, más encaminada a la representación del mundo de cada persona y sus propias experiencias, de tal manera que mientras más abstracto sea el símbolo que se incluye en la abstracción o la abstracción misma, mayor cantidad de interpretaciones habrá de ella. Por lo anterior, el mensaje, para ser decodificado, debe hacerse partiendo del nivel de pensamiento del autor; pero para llegar a dicho nivel, se hace imperativa la comprensión y el conocimiento del alfabeto pictórico que el artista utiliza, que el artista plasma, que el artista crea.. Con respecto a la comprensión de lo abstracto, surge en escena el significado. Éste se entiende, desde mi perspectiva, como la decodificación consciente de los signos que son transmitidos por un objeto, ya sea persona o cosa. Paul Watzlawick<sup>32</sup>, afirma que la relación entre tú, como emisor y yo, como receptor del mensaje que transmite la obra de arte, en este caso, establecemos una relación denominada identidad lo cual nos permite dar significado a lo que se observa. Es a partir de esta relación que se concibe la comunicación entre dos, pero una en la que el receptor interpreta lo que el emisor está transmitiendo y se logra la comprensión y la compenetración

de uno con respecto al otro. En el caso de la pintura, me refiero a los signos pictóricos que en ella se utilizan. George H. Mead<sup>33</sup> al respecto afirma que para que haya significado no es necesario que exista un acto de conciencia. Con lo anterior no estoy de acuerdo porque si bien es cierto que aunque no haya conciencia se entiende el significado de lo que se ve, ésta es necesaria para llevar a cabo la comunión requerida. Si no ponemos en juego la conciencia muy probablemente lleguemos a mal interpretar los signos. De ahí que sea necesario una comunicación abierta y sincera. Si se esconde el real significado de los signos que emitimos, haciéndolos pasar por lo que no son, tendremos por seguro serias complicaciones y malos entendidos que pueden ocasionar muchos inconvenientes. En el caso del arte, aunque no llegue a causar problemas, si se llega, en el orden de la decodificación, a bloquear el auténtico significado de lo que el artista está transmitiendo. Con esto no quiero decir que sólo sea el Otro el responsable de la interpretación de lo que se le está narrando a través del código pictórico; el artista también tiene responsabilidad en este acto de otredad con quien contempla sus obra. Él debe dar a conocer su código, ser coherente con su pensamiento y su obra; lograr la armonía entre lo que siente, lo que piensa y la manera como lo transmite sin olvidar que la suya, es muestra de la realidad de todos. Sin embargo, para interpretar el arte abstracto es fundamental recurrir al acervo que la educación ha cimentado, de ahí, que la interrogante en este caso sea saber cómo se le enseña a un estudiante a apreciarla y entenderla, si para ello se necesita un código que no maneja, que no valora. Mucho más grave es descubrir el enorme vacío educativo de quienes no han despertado al arte. Sin esta preparación, sin esta experiencia de vida, la comprensión es más difícil que se dé. De ahí que el conocimiento y manejo de los códigos por parte del lector de la obra pictórica sea trascendental para el logro de la comprensión del pintor y de su obra. Ejemplo de código como continuación del pintor es el utilizado por Paul Gauguín, destacado pintor de finales del siglo XIX, para realizar su obra. Antes de entrar al análisis de éste, es importante conocer a este maestro del arte. Hacia 1848 y en medio de una Francia convulsionada por la época que en ella se vivía, nació Paul Gauguín,

hombre que revolucionó la pintura al darle a ésta una nueva faz, un exorbitante colorido y una simbología con el real sentido de la vida hecha color. Fue hijo de un periodista que murió en Perú, lugar a donde la familia emigró debido a las ideas liberales que este último promulgaba; y una modista cuyo trabajo procuró bienestar a sus hijos al regresar de América. A los 17 años Paul se enroló en la marina en la que permaneció hasta los 23. A su regreso y gracias a un amigo, se inició como agente de Bolsa, trabajo que desempeñó brillantemente, tanto así, que sus altos ingresos le permitieron coleccionar pinturas. Gracias a ello, se compenetró en lo que más adelante se convirtió en su razón de vida. Entre sus maestros, tuvo la fortuna de aprender de la mano de Camille Pissarro quien lo integró a un grupo de impresionistas y junto a quienes participó en varias exposiciones. Las dificultades económicas que enfrentó, luego de ser despedido de la Bolsa, lo obligaron emigrar, junto con su esposa y sus hijos, a Rouen. Ya instalado, se desempeñó como representante de toldos lo cual le permitió viajar a varias ciudades francesas y también, a Dinamarca, en donde dejó a su esposa y cuatro de sus hijos para dirigirse a Pont-Aven, en la Bretaña Francesa en donde retomó la pintura. Es en este lugar en donde su estilo cambió para convertirse en uno más personal, más colorido y sobre todo, con mayor simbolismo. Su espíritu incansable y aventurero lo llevó hasta Panamá para trabajar en el canal. Luego se dirigió a Martinica. Estando aquí, se contagió de la magia y el exotismo caribeño que posteriormente caracterizó su pintura. De vuelta en París experimentó un nuevo cambio, esta vez, su pintura se plagó de la influencia oriental que se evidenció en formas más sintéticas. En 1891 se dirigió a Tahití lugar que embrujó su técnica convirtiéndola en primitivista y simbólica, aún más de lo que era. Las mujeres del lugar fueron su fuente de inspiración: «...finalmente se traslada en 1891 a Tahití, donde pinta sus series de mujeres y tahitianas; es la suya una biografía de renuncias para consagrarse de manera plena a su vocación artística». <sup>34</sup> Decepcionado, atrapado por el alcohol y en soledad, Gauguín se dirigió a La Marquesa lugar que vio nacer sus obras más famosas. Murió a los 55 años en la isla de Atuana, al parecer, de un ataque cardíaco. El estilo de Gauguín se constituyó tanto por planos como por

colores y formas que fueron manejados magistralmente. A partir de esto es importante destacar que el pintor galo experimentó con varias técnicas lo cual impidió que fuera clasificado como impresionista, simbolista, expresionista o fauvista. En su primera etapa, si así puede llamarse, sus formas fueron tridimensionales con escasos visos de sombra lo cual lo situó entre los impresionistas. Las pinceladas se perciben rápidas y sobrepuestas lo cual procuró a sus cuadros una gran riqueza de matices. Con respecto a la temática, prefirió los rasgos culturales, específicamente, la vestimenta de las mujeres de la Bretaña Francesa. Esta temática hizo que sus cuadros pero especialmente él, fueran reconocidos por sus amigos mas no por los críticos ni por los amantes de la pintura. Durante su segunda etapa, se inició en la técnica de la coloración denominada como cloisonnisme. Esta técnica le permitió hacer de la suya una expresión más concreta ya que rodeó los matices con ayuda de una franja negra tal como se hace con los vitrales. Esto provocó que las formas se tornaran planas, pero sin perder su encanto. Quizá el motor que lo movió a usarla fue el hecho de haber sido criticado por los otros impresionistas los cuales decían que las pinturas de éste eran copias de las de ellos. Esto colmó de tal manera al pintor, que emigró al sur en busca de un lugar en donde encontrara la luz que tanto extasiaba a los impresionistas. En cuanto a la perspectiva, ésta, aunque bastante incipiente, sí se aprecia en los obras de esta etapa, pero con un uso muy diferente al de la primera. Los rostros de sus personajes centrales parecen ser los de personas insensibles, incluso el rostro de El Cristo Amarillo, presenta indiferencia ante la misma crucifixión. Estas actitudes reflejadas en los rostros de sus modelos me lleva a pensar que eran los sentimientos de Gauguín que se reflejaban a través de las formas y colores que éste utilizó. Probablemente el hecho de importarle poco lo que la sociedad francesa instituyera como código ético, moral, social y hasta artístico le tenía muy sin cuidado. En los cuadros de esta etapa se percibe un predominio de colores cálidos de la gama que va desde los rojo naranjas hasta los verde amarillos. Éstos proveen la luz que Gauguín heredó de los impresionistas. Con relación a éstos José Parramón afirma que: «Existen a este respecto una serie de estudios sobre

psicología del color, relacionados con la armonía del color, que nos hablan del simbolismo expresivo de determinados colores; del amarillo<sup>35</sup> y el rojo, por ejemplo, como representativos de salud, poder, pasión;...». <sup>36</sup> Todo esto transmitido a través de la obra de Gauguín, incluso, la selección de los colores fue cuidadosa, de tal manera que expresaron lo que él deseaba. La gama de ocres es determinante en esta etapa pues pienso que gracias a ellos Gauguín logró transmitir la calidez de las personas que pintó. Éstos también connotaron, en su momento, abundancia, vida y esperanza a pesar que esta última esté asociada con el verde<sup>37</sup>. Tahití representó para Gauguín, el cielo abierto, su subuniverso, la verdad cierta que él, tan ansiosamente, buscaba. Durante esta etapa él mostró un mundo ajeno para quienes apreciaban su arte. Éste es sin duda, el periodo más floreciente del galo, pues gracias a la vida en la isla, pudo expresar abiertamente sus sentimientos. Ése fue el lugar que le permitió darle rienda suelta a su imaginación. Insisto en afirmar que el pintor tenía mucho en común con el Quijote. Ambos vivieron en mundos disímiles al de los demás, pero, a diferencia del Hidalgo, a Gauguín no le siguieron la corriente. Con él fueron acres al afirmar que sus cuadros no eran dignos de la sociedad parisina porque no reflejaban la realidad de ésta. Como buen rebelde, Gauguín insistió en plasmar su realidad tal y como la sentía; prefirió la pobreza a ser parte de la masa que minimizaba y anulaba a todo aquel que no siguiera el código establecido. Pienso, al respecto, que él viajó a Tahití y al Pacífico en busca de su verdadero estilo, de su verdad cierta, que no es más que la capacidad de ver con ojos de locura, lo que los demás, con visión a cual más cuerda son incapaces de percibir. Para ello, tal y como lo expresara Alfred Schutz,<sup>38</sup> requirió Gauguín al igual que El Hidalgo, de un subuniverso que lo hiciera vivir su propia realidad aunque en algunos casos, ésta estuviera divorciada de la realidad eminente de la vida cotidiana. Al igual que el Quijote, Gauguín creó ese mundo paralelo al real con la gran diferencia que en este último nos hizo entrar. En las pinturas de la etapa tahitiana como se le denominará a partir de este momento, se percibe un ambiente más sosegado, un verdadero paraíso hecho verdad. Las mujeres plasmadas son evidencia de la cadencia con que vivían, pero como

paraíso, también tomaron protagonismo los símbolos que éste, del mito, captó. Su estilo, por tanto, fue más simbolista<sup>39</sup> precisamente por todos los que en ella aparecieron. En “La Orana María”, se ve cómo la cabeza de ella y la del niño que lleva sobre los hombros están rodeadas por un halo. Es evidente que el cuadro de la Orana representa a la Virgen María junto al Niño Dios. Las aureolas representan divinidad y también, la alegría, la tranquilidad y el sosiego que se vivían en la isla. Además, las mujeres que están cerca de ella tienen las manos juntas tal y como se hace cuando se está frente a una deidad. Es indudable que Gauguín plasmó sus propias creencias y por qué no, probablemente, perseguía a través de éstas lograr un fin didáctico tal y como se buscaba durante el barroco. Las manzanas, otro elemento simbólico, también aparecen en los cuadros del pintor. Éstas, según Hans Biedermann<sup>40</sup> poseen múltiples significados. En el cuadro titulado “Tres tahitianos”, la manzana representa la discordia, el deseo carnal de una mujer que anhela al hombre de otra. En éste, el fruto posee el significado relacionado con el apetito sexual. Todo este código se ve rodeado por las de mujeres y hombres que él pintaba de manera desproporcionada. Los pies de ellas eran casi del tamaño de la pierna (de la rodilla al talón). A pesar de ser bastante planas, Gauguín logró el volumen a través de pinceladas que se perciben rectas. Esto evidencia la maestría del pintor en el uso de las tonalidades con las cuales logró el volumen sin necesidad de usar sombras. Las figuras de sus cuadros son estáticas. Las mujeres, aunque estén inclinadas, con un pie delante del otro o con la rodilla flexionada, no dan dinamismo a la escena. En sus cuadros: “Ta matete” y “Su nombre es Vairaumati”<sup>41</sup>, hace referencia directa a la pintura egipcia. En el primero, se encuentran cinco mujeres sentadas en una banca; todas ellas tienen el torso de frente, las piernas hacia la derecha y la cabeza ladeada, solamente una de ellas, la del centro, está viendo hacia el frente. Pienso que las miradas directas al observador, que se encuentran en los personajes centrales de sus obras, representan al mismo Gauguín quien cuestionó, de esa manera, la forma como sus obras fueron, en aquel entonces, observadas. Además, a través de ellas, está reafirmando su presencia y hasta su omnipresencia. Las mujeres tanto jóvenes

como ancianas y la vida en la isla fueron temas predilectos de Gauguín. En sus cuadros predominaron tanto féminas desnudas como semidesnudas quienes a pesar de estar vestidas sólo de la cintura para abajo, fueron plasmadas por el pintor no por su apariencia física, sino porque a través de ellas criticaba a la sociedad parisina y los tabúes que la encerraban; así mismo, exaltaba, gracias a ellas, la vida en la naturaleza, los placeres y la tranquilidad que la vida disipada puede prodigar. Quizá eso fue lo que más les chocó a quienes se deleitaban con el arte, el desparpajo de este hombre que tan abiertamente retó tanto a quienes lo criticaron como a la sociedad. A propósito Gauguín dijo de sí mismo: «El público no me debe nada, pero los pintores que hoy aprovechan esa libertad me deben algo»<sup>42</sup>. Un detalle que llama poderosamente la atención de quien observa sus pinturas, es el colorido atrevido que da al agua. Él fue un verdadero revolucionario en este campo, ya que en el fluido reflejó la vida armoniosa y el tinte de la naturaleza tahitiana. Gauguín también se plasmó en su obra. En muchas de sus pinturas, aparece tal cual como en: "Retrato del artista ante el caballete", "Autorretrato con el cristo amarillo", "Autorretrato con ídolo" y "autorretrato con paleta". Asimismo, se le puede reconocer bajo las formas de una mujer, en la pintura titulada "La noche en un café en Arles". Lo anterior constituye el código pictórico y simbólico que utilizó Gauguín para desmitificar la realidad de un lugar paradisíaco como lo era Tahití. En este sentido y sobre la base de la clasificación de los códigos que hace Barthes<sup>43</sup>, la pintura de Paul Gauguín responde a las características de tres de éstos: es sémico porque crea personajes que representan, desde la perspectiva de la simbología, la feminidad, el erotismo, la santidad, el mito social y cultural de una región tan alejada como la que en ese entonces constituía las islas del Pacífico; es cultural, porque es fuente de información sociológica que devela la manera cómo la gente tahitiana actuaba, a qué aspectos de la sociedad, de la cultura y de sus creencias le daba más importancia. Además, presentó el papel de la mujer isleña y la relevancia que ésta poseía para la sociedad y para él mismo. Finalmente es proairético, porque el lector de la historia pictórica que el artista, en este caso Gauguín, está narrando, interpreta esta realidad y es capaz de concluiría aún sin

ver cómo la representaría el autor. Para sintetizar lo que la pintura de Gauguín representa desde el estudio de su código, se puede afirmar que anhelaba el pasado y se sentía identificado con la cultura que revivía a través de los ropajes de las mujeres de la Bretaña Francesa. Asimismo, se puede percibir en sus pinturas, específicamente las de la etapa tahitiana, el anhelo por una vida placentera y tranquila junto a varias mujeres. De ahí que el gusto por ellas fuera evidente; prueba fehaciente de ello son los innumerables cuadros en donde ellas son sus modelos; además, su arte estaba cargada de cierto erotismo, que aunque no cayó en lo vulgar, ralló en lo repetitivo. Asimismo, sus cuadros evidenciaron el respeto que sentía por la maternidad y por sus creencias religiosas las cuales enalteció en cuadros como "La maternidad" y "El cristo amarillo". Los rostros reflejan la indiferencia que él sentía por todo aquello que representara ataduras. De hecho, el abandonó a su esposa e hijos para vivir su libertad. Siempre hizo lo que se le antojaba en el momento que fuera. En lo concerniente al colorido empleado en sus obras éstos nos muestran a un hombre agresivo en el sentido que luchó por lo que quiso muy a pesar de los demás. Gauguín logró el reconocimiento que tanto ansiaba aunque éste fuera póstumo. Gauguín siempre buscó expresar su personalidad, sus sentimientos y su fe ciega en el arte. Y claro que el arte sirve para eso, para expresar y dar a conocer, para develar y para buscar. Pienso que quienes nos dedicamos al arte al igual que Paul Gauguín, o estamos cerca de ella en cualesquiera de sus ramas, la utilizamos como medio de catarsis en el entendido que ésta se constituye en el medio para la liberación y la purificación del alma. Ya los místicos la practicaban a partir de tres etapas distintas que los acercaban más a la perfección, al Creador. Así, ellos ejercitaban la catarsis purgativa que les procuraba la limpieza del alma; la iluminativa que los encaminaba a la búsqueda del UNO y la unitiva que los unía a Dios. Es por ello que al arte no se le puede concebir como copia de la naturaleza, sino como expresión de la más íntima verdad del autor. Probablemente no se pueda afirmar en cuál de las tres se situaba Gauguín, sin embargo, se puede inferir que la catarsis que él practicó fue la purgativa. Es posible que él haya querido limpiar la culpa que sentía por haber

dejada a su esposa e hijos para ir tras la búsqueda de la gloria. Quizá su egoísmo fue tan grande, que solamente el arte, como comunión con el UNO lo haya podido acercar al perdón. Por ello es que la catarsis es fundamental para lograr la tranquilidad y la pureza del alma. Si ésta se procura a través del arte, podremos estallar para el mundo, ir tras la búsqueda del alma gemela que nos descubra como lo hizo Juan Pablo Castell con María Iribarne a través de su cuadro "Maternidad".<sup>44</sup> Asimismo, considero que los artistas nos sentimos, en muchas ocasiones, una especie de incomprendidos que desesperados por la incógnita constante de nuestro mañana, como lo proyectara Rubén Darío a través de sus cisnes, plasmamos con ansia y desesperación, con locura y frenesí, nuestra realidad interna, nuestros más íntimos deseos. Probablemente nuestra propia timidez o quizá los tabúes que enclaustran al ser humano en sí mismo, sean los causantes del hermetismo que padecemos lo cual nos orilla a expresarnos de maneras un poco incomprendidas, un poco extravagantes. De ahí, que la función comunicativa del arte se haya perdido, en parte por la comercialización de ésta y en parte, por la negativa del artista a convertirse en un producto más de la masa. Este último problema obligó a los artista a complicar, de alguna manera, su código. Ya su arte no sería para la colectividad, sino solamente para un grupo selecto que realmente la amara y la apreciara. A partir de esto, la tarea de la educación, ahora, consiste en plantear la manera cómo enseñar a comprender un arte tan sencillo como el de Gauguín, pero tan complicado en lo que respecta a símbolos, a colorido, a esencias y a mitos, como asociaciones culturales, tal y como los concibe Barthes<sup>45</sup>. Los cuadros del galo deben contemplarse desde la perspectiva de los sentimientos y de la cultura, sin embargo para un novato en el arte de la decodificación y entendimiento de los signos y símbolos pictóricos, es tarea casi titánica. Sobre la base de esto, el código y sus significados se constituyen en la respuesta necesaria y el medio ad hoc para llegar al mensaje y a la esencia de las obras de Gauguín. Al respecto, Umberto Eco<sup>46</sup>, afirma que la cultura sólo será conocida en la medida que se estudien sus sistemas de significación porque sólo estudiándolos de ese modo se explicarán sus componentes. Para lograr que el lector del arte

pictórico se acerque a la esencia de la obra de arte y por consecuencia a su mensaje, es menester, en el caso guatemalteco, recurrir a los grupos de socialización secundaria<sup>47</sup> (soy específica en lo que respecta a Guatemala debido a que la mayoría de nuestra sociedad no aprecia el arte). Este grupo lo constituyen aquellos organismos que ejercen influencia sobre el comportamiento y el aprendizaje de otros como entes sociales. A éste pertenecen: el Estado, la escuela y la iglesia. Se enuncian en este orden porque, después de la familia, los vecinos y los amigos que forman parte del grupo de socialización primaria, éstos ejercen influencia directa sobre el ser social para formarlo y adaptarlo a la colectividad. La misión del grupo de socialización secundaria es trascendental debido al desconocimiento o desinterés que presentan las personas más cercanas al niño o grupo de socialización primaria, en lo que concierne al conocimiento, decodificación de signos, interpretación de símbolos y apreciación del arte en sí. A partir de esto se le define como el proceso a través del cual se internalizan los códigos sociales que están organizados según las instituciones sociales o submundos existentes según la estructura social en la división del trabajo. A partir de las socializaciones primaria y secundaria, se determina el papel de la enseñanza. Éste, en lo que respecta a la decodificación de códigos pictóricos, del desarrollo de destrezas necesarias para que el educando pueda leer la obra observada y de la selección de la arbitrariedad como único camino para comprender que el arte es trascendental ya que sólo a través de la enseñanza es que se puede tener acceso al lenguaje utilizado por el artista. Para lograrlo, la educación tendrá que recurrir a los medios antes mencionados, que proporcionen al alumno un referente que le permita llegar a lo abstracto a través de lo concreto y viceversa. Asimismo, acercará al alumno a la expresión de su mundo externo. En la medida que se le deje hacer esto, el arte se constituirá en el amigo al que podrá recurrir cuando le sea difícil comunicarse por medio de palabras. Es por ello que el conocimiento y la práctica del arte, durante los primeros años de vida, son de vital importancia, a tal extremo que en la medida que su enseñanza sea de doble vía se logrará un aprendizaje significativo el cual redundará en personas más sanas, más equilibradas, más adaptadas y más

felices como afirma Víktor Lowenfeld en su libro *El niño y su arte*<sup>48</sup>. Partiendo de esto, en el caso guatemalteco es irrisorio observar lo que se enseña a los educandos a partir del arte. A los pequeños se les motiva a dibujar, pero no se les orienta a apreciar la obra de arte; al adolescente se le lleva por el camino de la geometría, el claroscuro y el círculo cromático, pero en raras ocasiones se le acerca a un museo para realmente observarla, sentirla, analizarla o decodificarla. A muchos se les lleva a “ver” sin ni siquiera darles una guía u orientación para ello. A los bachilleres se les sumerge en la Historia del Arte Guatemalteco que irónicamente se estudia en libros. Si esto es lo que la educación guatemalteca hace por el educando de nuestro país muy segura estoy que seguiremos en el subdesarrollo cultural y espiritual en el que actualmente nos encontramos. Por ello es que el papel de la educación y más específicamente de la pedagogía del arte es la de acercar al educando al arte por el arte misma. Esto se lograría de dos maneras: primero, organizando los planes de estudio sobre la base de los intereses de los educandos, lo cual es un buen mecanismo para llegar al entendimiento. Con respecto a esto, no debe pensarse que a ellos solamente les gusta “lo feo” como se dijo anteriormente. Dentro de su arte debe haber alguna característica que la acerque a lo que se denomina como “bello” o “artístico” para el común denominador de la sociedad. Si se logra encontrar el nexo entre arte de los educandos y bellas artes, específicamente la pintura, se logrará establecer la relación de amor en la que tanto insiste Levinas. Ya Savater<sup>49</sup> lo dijo con más precisión: «La enseñanza debe ser tan pluralista como la sociedad misma y en ella es conveniente que puedan hallar acomodo estilos y sesgos». Lo que como maestros debemos hacer en este momento en que lo feo irrumpe en la galerías de arte, en la música, en la poesía o en cualquier manifestación artística, es aprovechar la situación de tal manera que los mismos educandos perciban a partir de ellas y en contraposición con otras catalogadas como bellas, los antivalores que éstas están pregonando. La segunda opción de acercamiento al arte es la observación atenta y ordenada de la obra. Quizá el que seamos un poco curiosos nos permita descubrir las características de la pintura de nuestra época, pero más que nada y a través de la

observación, poseer la capacidad para leerla, entenderla y traducirla. De la Educación depende desarrollar las opciones y aprovecharlas pues a través de las obras pictóricas es más fácil y ameno enseñar la historia de la humanidad; destacar los intereses de las diferentes épocas; determinar las clases sociales existentes; identificar el código moral y espiritual del período; establecer el objetivo del arte partiendo de la época; detectar los avances tecnológicos y mucho más. Todo está en la creatividad del maestro y el interés que ponga para guiar a sus alumnos en el conocimiento y apreciación del arte. Sin embargo, para lograr captar la esencia, decodificar códigos y entender el mensaje es necesario internarse en los submundos que gravitan paralelamente, ya que éstos representan una realidad desconocida para quien aprende. En el caso del arte, sería la pintura y la interpretación de lo que en ésta se narra a través de los distintos códigos de los que se vale. Para ello, es necesario tomar en cuenta cómo la arbitrariedad<sup>50</sup> se constituye en la respuesta si no única, optativa para lograr dicha comprensión. Ésta se entiende como la significación individual que como sociedad se le da a los símbolos que no son representativos de la realidad porque no corresponden de forma natural a ésta. Tarea de la escuela es dar a conocer no sólo los submundos o subuniversos como los llamara Alfred Schutz sino también, establecer, con quien aprende, una comunicación estrecha, entablar una relación "de amor" en la que se compenetren de tal manera que esa misma intersubjetividad, o lo que es lo mismo la compenetración educando-educador y viceversa, permita un acercamiento más directo y más agradable con lo que se desea aprender. Otra manera para adquirir destrezas para el desarrollo y apreciación del arte es la que plantea Guilles Deleuze<sup>51</sup>. Él asegura que todo aprendizaje tiene relación directa con la decodificación de signos. En este sentido, él afirma que si se quiere llegar a ser algo en la vida, debe sentirse ese llamado interno a lo que los maestros de corazón llamamos vocación: «La vocación es siempre predestinación con relación a signos. Todo aquello que nos enseña algo emite signos, todo acto de aprender es una interpretación de signos o jeroglíficos». Claro está que no todos nacen con la vocación para pintores, escultores, músicos o poetas, sin embargo, la educación

desempeña aquí un papel muy importante. De ella depende que las destrezas ocultas en el educando sean descubiertas. La tarea entonces se torna más sencilla si se establece la relación de amor como insisto y tal cual lo afirma Levinas, entre el educando y el educador. Si esto se logra, muchos de nuestros alumnos verán en nosotros a alguien que no sólo enseña una materia, sino también, alguien que la enseña porque la ama: «No aprendemos nada con quien nos dice: "Haz como yo". Nuestros únicos maestros son aquellos que nos dicen "hazlo conmigo" y que en vez de proponernos gestos para producir, saben emitir desplegados en lo heterogéneo». <sup>52</sup> Las palabras de Deleuze confirman la importancia que adquiere la intersubjetividad para todas nuestras relaciones interpersonales. Lo anterior significa que al establecer la "relación de amor" con el educando, éste se acercará a mí por mí mismo. Cuando el otro ve en mis ojos y a través de ellos, los educadores vemos plasmados nuestros propios sueños. El educador que ve cómo su alumno aprende a amar la materia que él enseña, podrá afirmar que su tarea ha concluido, que su misión ha sido cumplida. En Guatemala esta labor es inminente debido, por un lado, a que algunos docentes enseñan por enseñar; y por otro lado, a que un alto porcentaje de los niños de nuestro país provienen de hogares de clase baja lo cual repercute en el desconocimiento de muchos temas necesarios para su formación integral. Esto significa que el niño, en la medida que tenga contacto con el arte, se desarrollará como una persona analítica, de amplio criterio y lo más importante, espiritual porque vuelvo a reiterar, que cualquier manifestación del arte permite la comunicación directa con el UNO. En este sentido, comparto el pensamiento de Berger y Luckmann<sup>53</sup> quienes afirman que el medio determina no sólo las actitudes sino también el desarrollo intelectual y social del ser humano. Ambos exponen su punto de vista con respecto a la idiosincrasia y cómo ésta ejerce control sobre la manera de pensar, de actuar y de comunicarse de las personas. Por ello, el deber de la educación es el de procurar a quienes aprenden, los medios necesarios para desarrollar su intelecto, su espiritualidad y su personalidad. Adicional a éstos es menester invitar al educando a ingresar al mundo privado del artista para que, conociendo su código e interpretando sus

símbolos, pueda conocerlo, re-conocerse, encontrar el sentido, la esencia y comunicarse. En la medida que se encuentre el sentido de lo que se está interpretando, la comunicación se ha logrado. De igual manera debe suceder con la educación. Para obtener los resultados deseados en materia del arte, su interpretación y comprensión, debe, ésta como ser social e institucional, estar convencida de la importancia y trascendencia de este tipo de destrezas y lo que logrará en los pequeños y en la sociedad en general. Igual fenómeno debe ocurrir con la pedagogía, especialmente, con las personas que tendrán a su cargo la enseñanza del arte. Sólo estando convencidos de la utilidad de este tipo de enseñanza, se encontrará en el docente, la persona idónea para darle sentido a estos significados. Vigotzky <sup>54</sup> al respecto afirmó que cuando las palabras no tienen una representación de la realidad de la que se está hablando, difícilmente, será un pensamiento con vida; más bien, será, según él, palabra muerta que permanece en la sombra. Esto tiene lógica pues generalmente, cuando los educandos no logran aprender algo, es porque no le han dado una representación real en su mente, no han decodificado lo que las palabras expresan, no han establecido comunión entre la palabra y el pensamiento. Esto último concuerda con el pensamiento de Vigotzky <sup>55</sup> quien dice: «...el pensamiento no sólo se expresa en la palabra sino que se realiza en ella». Para el artista de la plástica su pensamiento sólo se expresará en la medida que sus coloridas palabras encuentren eco en el lienzo y éste las refleje en el ojos del otro.

<sup>1</sup> Lozano, J. 1986. **HISTORIA DEL ARTE**. 7ª. Edición. México, D. F. Ed. Compañía Editorial Continental, S. A. de C. V. 611 pp.

<sup>2</sup> «Volviendo brevemente a los criterios de verdad, se trata de que, para comprender el significado de una acción --dentro de una concepción de acción comunicativa-- se implica, en principio, ser capaz de participar en la forma de vida en las que se encuentra incorporada esa acción. Sin embargo, para Habermas, esto no puede hacerse sin valorar, al menos implícitamente, los requisitos de validez que surgen dentro de esa forma de vida. Por tanto la comprensión no puede separarse de la valoración racional de la acción(22) ... pero aquí ya nos estamos adentrando demasiado en lo que será materia de otro artículo».

Agustín, Tomás

**Dos momentos en la teoría de Jürgen Habermas.**

[http://www.geocities.com/tomaustin\\_cl](http://www.geocities.com/tomaustin_cl)

<sup>3</sup> «Los símbolos son muy diferentes a las señales. Un símbolo es una designación arbitraria, ambigua y abstracta de algo -objeto, evento, personas, relación, condición o proceso-. Distinto a las señales, los símbolos no existen en una relación biunívoca con lo que ellos representan, están sujetos a una gran variedad de interpretaciones por parte de aquellos que lo usan».

**La comunicación humana como interacción simbólica**

<http://www.ucaldas.edu.co/prop/tsocial/luicom.html>

<sup>4</sup> Medina, Adrián. 1995. «**La construcción simbólica de la mente**». En *Epistemología y Educación*. San José de Costa Rica. Ed. Memoria. 393 pp.

<sup>5</sup> «... los símbolos significantes, provocan la misma respuesta en el individuo que lo recibe que en los demás. (...) Los símbolos significantes permiten a las personas ser los estimuladores de sus propias acciones».

Ritzer, G. 1998. **Teoría sociológica contemporánea**. María Teresa Casado Rodríguez, traductor. Amparo Almarcha Barbado, revisora. México. ed. McGraw-Hill / interamericana de España, S. A. 680 pp.

<sup>6</sup> El "yo" es la parte reactiva de la persona en las actitudes de los demás. Es, por decirlo de alguna manera, la parte originalísima que la persona aporta -a través de sus respuestas -en su interacción con los otros. Estas actitudes que toma ante los demás son el elemento novedoso, la aportación de la persona. El "yo", afirma Mead, da un sentido de libertad, de iniciativa.

**"yo" y el "mi".**

<http://www.hemerodigital.unam.mx/ANUIES>

<sup>7</sup> Por otro lado, la concepción del "mi" es holista en el sentido de que no es solamente una mera internalización de normas sociales por parte del individuo sino de alguna manera se refiere al mismo contenido del otro generalizado, es decir, la completud del grupo social, una actitud a un todo social externo, organizado y unitario. El "mi" incorpora esta alteridad (otherness) al "Self". **"yo" y el "mi".**

<http://www.hemerodigital.unam.mx/ANUIES>

<sup>8</sup> « Dentro del ambiente que rodea al individuo, Mead destaca el conjunto de relaciones humanas. Es precisamente esta experiencia evidenciada y dramatizada por la adquisición del lenguaje, que sirve de fundamento al "Self". El "Self", como ya se apuntó antes, tiene la capacidad del individuo de objetivarse, es decir, de ser su objeto y objeto de conocimiento al mismo tiempo. Es perfectamente aceptable decir que el ojo ve al pie, sin embargo, no puede ver al cuerpo como un todo. Las experiencias corpóreas están organizadas alrededor de un "Self" Las partes del cuerpo pueden distinguirse de este "Self". Es más, podemos perder partes del cuerpo sin afectar seriamente al "Self" El cuerpo entonces, no se experimental sí a mismo como el "Self " lo experimenta».

**"yo" y el "mi".**

<http://www.hemerodigital.unam.mx/ANUIES>

<sup>9</sup> Ritzer, G.1998. **Teoría sociológica contemporánea.** María Teresa Casado Rodríguez, traductor. Amparo Almarcha Barbado, revisora. México. ed. McGraw-Hill/Interamericana de España, S. A. 680 pp.

Ritzer, G. Op. Cit. Pp. 231

<sup>10</sup> «...la distribución de los elementos del cuadro a ambos lados de un punto o eje central, de modo que unas partes estén en correspondencia con otras. El cuerpo humano visto de frente y en posición de firmes es un perfecto ejemplo de esta definición. El punto o eje central mencionado puede ser real o imaginario...(...) La composición simétrica lleva en sí misma la expresión de ideas tales como: religiosidad, severidad, solemnidad, grandiosidad, lujo y también fuerza o patetismo.(...) La composición simétrica fue cultivada por los romanos y los griegos, introduciendo éstos últimos la simetría variable y la idea de un centro imaginario, es decir, la forma más libre dentro de este sistema de composición».

Parramón, J. 1976. **Así se compone un cuadro.** 8ª. Edición. Barcelona, España. Ed. Parramón ediciones. 112 pàgs.

<sup>11</sup> «...el arte, es además de una forma de conocimiento, como la ciencia y la religión, que permite el acceso a diferentes esferas del universo y del hombre, un lenguaje, un medio de comunicación con el que el artista expresa imágenes de la realidad física y humana, y de las vertientes del psiquismo (sentimientos, alegrías, angustias, esperanzas, sueños)».

Fernández, A., E. Barnechea y J. Haro. 1992. **Historia del arte.** Barcelona, España. Ediciones VINCENT-VIVES, S. A. 568 pp.

<sup>12</sup> «El **plano** es una superficie bidimensional; todas las formas lisas que comúnmente no sean reconocidas como puntos o líneas, son planos. En el dibujo, el plano puede ser representado sobre una superficie pero en el espacio no es posible representarlo sin espesor; tiene que existir como material, en este caso, si el largo y el ancho predominan con respecto al espesor, percibimos la forma como un plano. Al dibujar, hemos visto cómo una forma plana está limitada por líneas que constituyen los bordes de la forma misma (ya sea su contorno o su perímetro). Las características de estas líneas y sus interrelaciones determinan la figura de la forma plana. Las formas planas tienen una variedad de figuras, que pueden clasificarse así: a) Geométricas, construidas matemáticamente. b) Orgánicas, rodeadas por curvas libres que sugieren fluidez y desarrollo. c) Rectilíneas, limitadas por líneas rectas que no están relacionadas matemáticamente entre sí. d) Irregulares, limitadas por líneas rectas y curvas que no están relacionadas matemáticamente entre sí. e) Manuscritas, caligráficas o creadas a mano alzada. f) Accidentales, determinadas por el efecto de procesos o materiales especiales u obtenidas accidentalmente. Las formas planas pueden ser sugeridas por medio del dibujo».

**Punto, línea y plano**

<http://www.miexamen.com/matematicas/Punto%20linea%20y%20plano.htm>

<sup>13</sup> «Naturalmente es el componente esencial y definidor de la pintura. (...) Los colores cálidos son intensos, vitales, y se relacionan con la luz solar y la alegría; los fríos son sedantes, apacibles, propios de las aguas y el mundo vegetal.(...)... los cálidos agrandan y acercan los objetos; los fríos los distancias y empequeñecen».  
Fernández, A., E. Bamechea y J. Haro. 1992. **Historia del arte**. Barcelona, España. Ediciones VINCENT-VIVES, S. A. 568 pp.

<sup>14</sup> Parramón, pág. 63

<sup>15</sup> Ahora bien, dentro de toda esta concepción de la forma como orden, en la pintura, entra la línea como un elemento clave. La línea va a constituir un elemento estructurador dentro de la obra. La línea siendo un elemento geométrico, va a permitir y establecer un orden y una nitidez dentro de la pintura. La línea como expone Aristóteles " representa o revela la estructura de la obra de arte en su conjunto". Incluso en el establecimiento de las proporciones la línea va a tener un papel importante.  
**La Línea como un elemento de la forma en búsqueda de la belleza**  
[http://vereda.sabe.ula.ve/historia\\_arte/gris\\_liquido/grisliquido6/linea/linea.htm](http://vereda.sabe.ula.ve/historia_arte/gris_liquido/grisliquido6/linea/linea.htm)

<sup>16</sup> «El icono representa el signo más motivado de la tríada, reconociendo el ojo el modelo perceptual (perceptible) del objeto representado teniendo, según Morris similitud- nativa con el objeto que representa. Todo en el icono es asunto de grados».  
**El Icono en las Artes Visuales.**  
<http://www.tdmarte.cl/paginas/textos.htm>

<sup>17</sup> «El símbolo al contrario, no ofrece ninguna motivación en su relación de significanté-significado, por lo que muestra alto grado de arbitrariedad en su génesis».  
**El Icono en las Artes Visuales.**  
<http://www.tdmarte.cl/paginas/textos.htm>

<sup>18</sup> «...al llegar el siglo XIII las penas del infierno no bastaron para contener la libertad del pensamiento que se cernía sobre occidente y comenzó a fraguarse una lucha espiritual entre la riqueza del cielo y la pobreza de las villas. Con gran razón se le ha llamado al siglo XIII, el siglo de la burguesía, pues el enfrentamiento entre la nobleza de sangre y la del dinero fue notable, y en parte las más altas manifestaciones artísticas del gótico fueron obra de la clase burguesa».  
Lozano, J. 1986. **HISTORIA DEL ARTE**. 7ª. Edición. México, D. F. Ed. Compañía Editorial Continental, S. A. de C. V. 611 pp.

<sup>19</sup> «Por primera vez desde la antigüedad, el hombre se siente centro del Universo y reclamará un lenguaje a su medida un lenguaje a su medida. En el gótico las dimensiones del edificio poseen al hombre, lo elevan o lo distienden, pero en el Renacimiento será el hombre quien domine al edificio gracias a sus proporciones creadas por los artistas que razonan según métodos y procesos humanos (...) El hombre es tridimensional, pero se relaciona con las cosas preferentemente sobre el plano horizontal. La contemplación del horizonte es afín a la biología humana...».  
Fernández, A., E. Bamechea y J. Haro. 1992. **Historia del arte**. Barcelona, España. Ediciones VINCENT-VIVES, S. A. 568 pp.

<sup>20</sup> «Los pintores manieristas tiene obsesión por la profundidad como para que el espectador pueda profundizar a través de todos los planos de la pintura. (...) Los jóvenes pintores se sentían opacados por los grandes titanes que les habían precedido, por lo que buscaron nuevos senderos, rompiendo toda regla, quisieron trabajar "a la manera del pasado", pero rompiendo cánones y convirtiéndose en artistas individualistas. (...) la perspectiva lineal o la relación entre figura y espacio fueron abandonadas».

Lozano, J. 1986. **HISTORIA DEL ARTE**. 7ª. Edición. México, D. F. Ed. Compañía Editorial Continental, S. A. de C. V. 611 pp.

<sup>21</sup> «El barroco viene a ser la concepción cálida, sensual y sentimental, de la que participan todos los estamentos sociales (...) no supone la decadencia ni la superación de aquella estética renacentista, sino una concepción del mundo y del arte donde el ideal no se cifra precisamente en la proporción bella; es (...) la respuesta cultural del mundo católico a las aún no cerradas guerras de religión, a la dialéctica Reforma-Contrarreforma. (...) viene a ser el arte en el que se pone de manifiesto el gusto por la realidad cotidiana, (...) gusto por lo aparatoso y monumental, de carácter escenográfico, teatral, empleado como instrumento propagandístico tanto por la monarquía absoluta, como reflejo de su poder, como por la iglesia, que adoptó también el lenguaje grandiosos y pomposos del arte cortesano».

Paniagua, J. 1981. **Movimientos artísticos**. Barcelona, España. SALVAT EDITORES, S.A. 64 pp.

<sup>22</sup> « Desde el punto de vista formal, lo más característico del estilo rococó es la utilización de un tipo de decoración con forma mixta de palmeta y concha (rocaille y coquille que darán origen al término rococó), rocalla, de gran aceptación para ornamentar interiores y grandes lienzos de paredes (...) Semeja una concha de trazado irregular y asimétrico cuyo borde se enrolla en torno a una escena bucólica o por un espejo». ...».

Fernández, A., E. Barnechea y J. Haro. 1992. **Historia del arte**. Barcelona, España. Ediciones VINCENT-VIVES, S. A. 568 pp.

<sup>23</sup> «El romanticismo tuvo una gran justificación social, pues en esta etapa de la historia el mundo se iba industrializando y mecanizando a pasos agigantados y ante los ideales que se perdían por la imperiosa conquista económica, reaccionaron estos idealistas buscando un ideal divino. Los románticos pretendieron volver a la naturaleza, revivir el pasado glorioso, especialmente de la Edad Media, época de ideales caballerescos y en parte también exaltar el gusto por lo exótico contra lo calculado y académico del neoclásico. El arte debía estar fuera de toda regla aunque la forma tenía que ser bella, imaginativa y el fondo debía inspirar los más profundos sentimientos». Lozano, J. 1986. **HISTORIA DEL ARTE**. 7ª. Edición. México, D. F. Ed. Compañía Editorial Continental, S. A. de C. V. 611 pp.

<sup>24</sup> «Este movimiento poseía un carácter integrador de las artes, frente a la disociación que había supuesto la revolución industrial; se manifestó inicialmente en la artesanía, con líneas serpenteantes entre motivos florales geométricos, llegando a crear un lenguaje artístico de ámbito internacional, europeo, gracias al desarrollo de los medios de comunicación, e incluso al apoyo económico y tecnológico que ofrecía el propio progreso industrial, cuya intervención rechazaba a favor del virtuosismo artesanal.(...) es un arte totalizador, que busca el lenguaje más adecuado para aquella sociedad burguesa, plena de vida y dinamismo, un arte que abarca todos los aspectos del medio social y, por tanto, todos los campos de la producción artística, tratando de compaginar lo útil y lo bello, el arte y la vida. El Modernismo lo invade todo, lo diseña todo bajo una misma concepción, hasta los mínimos detalles, a fin de crear una ambiente fantástico, llegando a convertirse en una auténtica moda».

Paniagua, J. 1981. **Movimientos artísticos**. Barcelona, España. SALVAT EDITORES, S.A. 64 pp.

<sup>25</sup> «El realismo había introducido innovaciones en la temática y en el significado de la representación pictórica; no en la técnica ni en la visión. En este sentido, más bien representaba un paso atrás, un enfoque conservador: por el límite de la imitación de la realidad; por la sumisión a las convenciones tradicionales, especialmente en cuanto a la perspectiva y al color local de cada objeto; por la insistencia en el ilusionismo tridimensional de los volúmenes con los habituales medios tonos; por las sombras oscuras, opacas».

Pischel, G. 1970. **Historial universal del arte 3**. Barcelona, España. Editorial Noguer, S.A. 239 pp.

<sup>26</sup> «"Tratar un tema por los tonos cromáticos y no por el tema en sí: he aquí lo que distingue a los impresionistas de los demás pintores" –intuía Rivière, uno de los primeros y más atentos críticos del impresionismo. Pero gran parte de su mérito debe atribuirse a Manet...». *Ibíd.* Pàg. 157

«Los impresionistas tenían ideas muy diversas, pero concretando podemos exponer sus principios vitales: 1) Ningún color existe por sí mismo en la naturaleza. 2) Los objetos y su coloración son producto de la imaginación. 3) La creación de los colores la da la luz del Sol y esta coloración depende de las horas del día. 4) La luz acariciando a la materia revela las diferentes formas. 5) Los colores claros u oscuros dan idea de volumen y distancia. 6) El ojo es el que hace por la intensidad del color ver la distancia de los objetos. 7) El color y la forma coexisten, ya que el primero radica en la luz solar y el dibujo que da la forma depende de la superficie policroma. 8) Los colores se modifican según el ángulo de incidencia de los rayos solares. 9) La sombra no es falta de luz, sino luces de otras calidades. 10) Las mezclas de coloridos crean tonos sucios, de aquí que los colores deben de ser netos, siendo los siete colores de la naturaleza los únicos que el ojo humano puede ver en toda su expresión. (...) es el ojo humano el que mezcla los colores y no la paleta del pintor».

Lozano, J. 1986. **HISTORIA DEL ARTE**. 7ª. Edición. México, D. F. Ed. Compañía Editorial Continental, S. A. de C. V. 611 pp.

<sup>27</sup> Hauser, A. 1969. **Historia social de la literatura y del arte, Tomo III.** Madrid, España. Ed. Guadarrama. 318 pp.

<sup>28</sup> «A esta tendencia artística se le ha llamado también puntillismo o divisionismo, donde el maestro, a base de pequeñas pinceladas, aplica el color sobre la superficie. No existen amplios planos sino puntos diminutos; la obra hay que analizarla en conjunto, lográndose así la impresión cromática. Fue Seurat el iniciador de esta corriente y posteriormente vendrían otros artistas del color».

Lozano, J. 1986. **HISTORIA DEL ARTE**. 7ª. Edición. México, D. F. Ed. Compañía Editorial Continental, S. A. de C. V. 611 pp.

<sup>29</sup> «...el fauvismo supone una reacción contra el impresionismo en pro del color y del objeto, que los pintores de fin de siglo habían reducido a tonalidades luminosas. (...) el color vuelve a ser el ingrediente principal del cuadro y se utiliza de manera apasionada (...) para seguir después caminos diferentes, se inclinan por la mancha plana y ancha. El color se independiza del objeto, se puede pintar un caballo verde o una modelo azul desde el cabello a los pies o un mar violeta o árboles con hojas de colores distintos y troncos policromos o habitaciones en las que rectángulos de color desbordan desde la pared hacia las puertas o desde un diván hacia el suelo. Para respetar el objeto que se perdería entre las violencias y arbitrariedades coloristas, la línea recupera su energía con trazos gruesos y nítidos. La luz suele desaparecer y con ella la profundidad; las composiciones propenden al plano único, a la manera de Gauguín. Los temas son los mismos del impresionismo paisajes, personajes en habitaciones, naturalezas muertas con abundancia de frutas, cuyas formas geométricas se resaltan».

Fernández, A., E. Barnechea y J. Haro. 1992. **Historia del arte**. Barcelona, España. Ediciones VINCENT-VIVES, S. A. 441 pp.

<sup>30</sup> «...pero mientras los pintores fauves se dejan ganar por la sensualidad del color para plasmar un arte amable, los alemanes, con una técnica similar en cuanto a la intensidad de las siluetas y las masas cromáticas, aunque prefieren los tonos oscuros, con inclusión del negro, difieren por su concepción atormentada, por la plasmación de las angustias interiores del hombre, que esto viene a ser el Expresionismo. (...) Pero el Expresionismo no se extingue, por el contrario la visión de los mutilados, los incendios, la desolación que invade campos y ciudades de Europa incita a los pintores a traducir en su arte el dolor de aquel tiempo de locura».  
Ibíd. Pàg. 444

<sup>31</sup> «Los símbolos son abstractos y son usados para referir el mundo de cada persona y su percepción de las experiencias propias. Palabras como libertad, honor, fe y lealtad son bastante abstractas. Existen acciones concretas, eventos y objetos que estos términos representan, pero los mismos términos son más amplios que cualquier particularidad característica de estas acciones o eventos que representan».

**La comunicación humana como interacción simbólica**

<http://www.ucaldas.edu.co/prop/tsocial/luicom.html>.

«Mientras más abstracto sea un símbolo, mayor posibilidad hay de que las personas le den diferentes interpretaciones».

( ) y reflexión: la persona en el mundo de vida cotidiana. Curso de Sociología de la Educación, Universidad del Valle de Guatemala, Primer Ciclo, 2001. Coordinadoras: Castellanos, M., L. De Aguilar, D. de Teos, et al. 2001. Carlos Cazali, Asesor. Guatemala. 53 pp.

<sup>32</sup> Watzlawick, P. 2000. **La realidad inventada**. Barcelona, España. Editorial Gedisa, S. A. 278 pp.

<sup>33</sup> Ritzer, G. 1998. Teoría sociológica contemporánea. María Teresa Casado Rodríguez, traductor. Amparo Almarcha Barbado, revisora. México. ed. McGraw-Hill / interamericana de España, S. A. 680 pp.

<sup>34</sup> Fernández, A., E. Barnechea y J. Haro. 1992. **Historia del arte**. Barcelona, España. Ediciones VINCENT-VIVES, S. A. 568 pp.

<sup>35</sup> «Según Lüscher lo más característico del color amarillo es " la claridad que refleja la luz y de ese modo la irradia a todos lados, la reluciente serenidad". El amarillo se corresponde con la libre distensión, con la disolución. "En psicología el amarillo significa un alivio de lo fatigoso, de lo agobiante y de lo inhibitor." "El amarillo siempre empuja hacia delante, hacia lo nuevo, lo moderno, hacia el futuro." Halder dice: "Junto a otras tonalidades de color, el amarillo se adjudicó a una especie de síndrome impulsivo, ya que su relación con la motivación para el rendimiento y con la atención externa guiada por un objetivo final, pero no obstante emotiva, es evidente"».

**Psicología de los colores**

[http://www.grimaldi-gallery.com/s\\_folder/s\\_Farbpsychologie\\_002.cfm](http://www.grimaldi-gallery.com/s_folder/s_Farbpsychologie_002.cfm)

<sup>36</sup> Parramón, J. 1976. **Así se compone un cuadro**. 8ª. Edición. Barcelona, España. Ed. Parramón ediciones. 112 pàgs.

<sup>37</sup> «La tonalidad verde intensa del test piramidal de los colores la describe Halder como "momento de estabilidad y conseguida regulación de las fuerzas". De esta manera el verde puede ser interpretado como una señal de integración, como signo de sensibilidad madura y de la compensación entre el mundo exterior y el interior. (...) Para Lüscher el verde azulado elegido para su test es la expresión de la defensiva ante los cambios, los signos de estabilidad y autoconfirmación, de la tensión de voluntad con el propósito de la perseverancia».

**Psicología de los colores**

[http://www.grimaldi-gallery.com/s\\_folder/s\\_Farbpsychologie\\_006.cfm](http://www.grimaldi-gallery.com/s_folder/s_Farbpsychologie_006.cfm)

<sup>38</sup> Schutz, Alfred. «Don Quijote y el problema de la realidad». En *Estudios sobre teoría social*. Arvid Brodersen, compilador. Argentina. Amorrortu editores.

<sup>39</sup> «But Gauguín it was who sailed to the antipodes in search of a life lived "according to nature" – and uncomplicated by the disorders of the symbolic structure so obvious to him in Europe. His life poignantly expresses the fallacy of dialectics of "nature" and "culture", the "spontaneous" and the "artificial". Even today, these notions fundamentally distort our perception of the manner in which the self is constructed through culture. Gauguin sought a society in which relations between the sexes were harmonious –harmonious, we should perhaps add "as the relation between mother and child"; a society, at all events, in which such relations were governed by the implicit code that regulates the behaviors of a people still possessed of a tradition. We have seen that, in the European society of his day, this code had been disrupted by the impact of the industrial revolution».

Gibson, M. 1995. *Symbolism*. Germany. Taschen ed. 255 pp.

<sup>39</sup> Biedermann, H. 1996. *Símbolos*. España. Ed. Piados, 573 pp.

<sup>40</sup> Biedermann, H. 1996. *Símbolos*. España. Ed. Piados, 573 pp.

<sup>41</sup> Walter, I. 1992. **Paul Gauguin 1848-1903 The Primitive Sophisticate**. Germany. Benedikt Taschen Verlag GmbH. 94 pp.

<sup>42</sup> Los grandes pintores, Gauguín. 1972. Argentina. ed. Centro Editor de América Latina, S. A.

<sup>43</sup> Potter, J. 1996. **La representación de la realidad: discurso, retórica y construcción social**. Barcelona, España. Editorial Piados Ibérica, S.A. 320 pp.

<sup>44</sup> Para mayores detalles refiérase a la novela *El Túnel* de Ernesto Sábato

<sup>45</sup> Potter, J. 1996. **La representación de la realidad: discurso, retórica y construcción social**. Barcelona, España. Editorial Piados Ibérica, S.A. 320 pp.

<sup>46</sup> «La cultura por entero debería estudiarse como un fenómeno de comunicación basado en sistemas de significación. Lo que significa que no sólo puede estudiarse la cultura de ese modo, sino que, además, sólo estudiándola de este modo pueden esclarecerse sus mecanismos fundamentales».

**El Icono en las Artes Visuales.**

<http://www.tdmarte.cl/paginas/textos.htm>

<sup>47</sup> «...la socialización secundaria puede ser definida como el proceso por el cual se internalizan "submundos institucionales" cuya mayor o menor complejidad deriva del grado alcanzado por la estructura social en la división del trabajo. Cada "submundo institucional" supone un cierto lenguaje específico, esquemas de comportamiento y de interpretación más o menos estandarizados y concepciones particulares destinados a legitimar las prácticas habituales».

**La educación desde los estudios culturales y sociales**

[http://www.geocities.com/tomaustin\\_cl/educa/lobros/cap6..htm](http://www.geocities.com/tomaustin_cl/educa/lobros/cap6..htm)

<sup>48</sup> «... en oposición a otros que, a pesar de cuanto han aprendido, seguirán careciendo de equilibrio y sufrirán dificultades en sus relaciones con el medio. Para nuestros niños el arte puede ser la válvula reguladora entre su intelecto y sus emociones. Puede convertirse en el amigo el cual se retoma naturalmente cada vez que algo nos molesta –aún inconscientemente- el amigo al que se dirigirán cuando las palabras resultan inadecuadas».

Lowenfeld, V. 1973. **El niño y su arte**. 8ª. Edición. Argentina. ed. Kapelusz, S.A. 202 pp.

<sup>49</sup> Savater, F. 1999. **El Valor de Educar**. México. Editorial Planeta Mexicana. 6ª. Reimpresión. 222 págs.

<sup>50</sup> «Usamos los símbolos para definir nuestro mundo y nuestras experiencias dentro de él. Los símbolos, sin embargo, no proporcionan necesariamente definiciones verdaderas debido a que son arbitrarios. Ellos no corresponden en forma natural a lo que representan». ».

( ) y reflexión: **la persona en el mundo de vida cotidiana**. Curso de Sociología de la Educación, Universidad del Valle de Guatemala, Primer Ciclo, 2001. Coordinadoras: Castellanos, M., L. De Aguilar, D. de Teos, et al. 2001. Carlos Cazali, Asesor. Guatemala. 53 pp.

<sup>51</sup> Bárcena, F. y J.C. Mélich. 2000. **La educación como acontecimiento ético: natalidad, narración y hospitalidad**. Barcelona, España. Editorial Piados Ibérica, S.A. 207 págs.

<sup>52</sup> *Ibíd.*, pág. 149

<sup>53</sup> «En este sentido, Berger y Luckmann han sostenido que, por ejemplo, un niño de clase baja no sólo absorbe el mundo desde la perspectiva de clase baja, sino que también lo hace con "la coloración idiosincrática (sic) que le han dado sus padres"».

**La educación desde los estudios culturales y sociales**

[http://www.geocities.com/tomaustin\\_cl/educa/lobros/cap6..htm](http://www.geocities.com/tomaustin_cl/educa/lobros/cap6..htm)

<sup>54</sup> Schutz, Alfred. «**Don Quijote y el problema de la realidad**». En *Estudios sobre teoría social*. Arvid Brodersen, compilador. Argentina. Amorrortu ed.

<sup>55</sup> *Ibíd.*, pág. 92

## BIBLIOGRAFÍA

- Arévalo, J. 1945. **Escritos pedagógicos y filosóficos**. Guatemala. Tipografía Nacional
- Bárcena, F. y J.C. Mélich. 2000. **La educación como acontecimiento ético: natalidad, narración y hospitalidad**. Barcelona, España. Editorial Piados Ibérica, S.A. 207 págs.
- Batz, Humberto. 2002. «Urge reforma educativa». Prensa Libre (Guatemala), 1 de mayo, pàg. 16. columnas 1, 2 y 3.
- Berger, P., T. Luckmann. **La construcción social de la realidad**.
- Biedermann, H. 1996. **Símbolos**. España. Ed. Piados, 573 pp.
- Cruz, J. 1980. **Maestros del arte**. Barcelona, España. SALVAT EDITORES, S.A. 64 pp.
- Fernández, A., E. Barnechea y J. Haro. 1992. **Historia del arte**. Barcelona, España. Ediciones VINCENT-VIVES, S. A. 568 pp.
- Gibson, M. 1995. **Symbolism**. Germany. Taschen ed. 255 pp.
- Hauser, A. 1969. **Historia social de la literatura y del arte, Tomo III.** Madrid, España. Ed. Guadarrama. 318 pp.
- Los grandes pintores, Gauguín**. 1972. Argentina. ed. Centro Editor de América Latina, S.A. 64 pp.
- Los grandes pintores, Gauguín**. 1972. Argentina. ed. Centro Editor de América Latina, S. A.
- Lowenfeld, V. 1973. **El niño y su arte**. 8ª. Edición. Argentina. ed. Kapelusz, S.A. 202 pp.
- Lozano, J. 1986. **HISTORIA DEL ARTE**. 7ª. Edición. México, D. F. Ed. Compañía Editorial Continental, S. A. de C. V. 611 pp.

- Medina, Adrián. 1995. «**La construcción simbólica de la mente**». En *Epistemología y Educación*. San José de Costa Rica. Ed. Memoria. 393 pp.
- Los grandes pintores, Gauguín**. 1972. Argentina. ed. Centro Editor de América Latina, S. A.
- Lowenfeld, V. 1973. **El niño y su arte**. 8ª. Edición. Argentina. ed. Kapelusz, S.A. 202 pp.
- Lozano, J. 1986. **HISTORIA DEL ARTE**. 7ª. Edición. México, D. F. Ed. Compañía Editorial Continental, S. A. de C. V. 611 pp.
- Medina, Adrián. 1995. «**La construcción simbólica de la mente**». En *Epistemología y Educación*. San José de Costa Rica. Ed. Memoria. 393 pp.
- Paniagua, J. 1981. **Movimientos artísticos**. Barcelona, España. SALVAT EDITORES, S.A. 64 pp.
- Parramón, J. 1976. **Así se compone un cuadro**. 8ª. Edición. Barcelona, España. Ed. Parramón ediciones. 112 pàgs.
- Pischel, G. 1970. **Historial universal del arte 3**. Barcelona, España. Editorial Noguer, S. A. 239 pp.
- Potter, J. 1996. **La representación de la realidad: discurso, retórica y construcción social**. Barcelona, España. Editorial Piados Ibérica, S.A. 320 pp.
- Ritzer, G. 1998. **Teoría sociológica contemporánea**. María Teresa Casado Rodríguez, traductor. Amparo Almarcha Barbado, revisora. México. ed. McGraw-Hill/Interamericana de España, S. A. 680 pp.
- Savater, F. 1999. **El Valor de Educar**. México. Editorial Planeta Mexicana. 6ª. Reimpresión. 222 págs.
- Schutz, Alfred. «**Don Quijote y el problema de la realidad**». En *Estudios sobre teoría social*. Arvid Brodersen, compilador. Argentina. Amorrortu ed.
- Walter, I. 1992. **Paul Gauguin 1848-1903 The Primitive Sophisticate**. Germany. Benedikt Taschen Verlag GmbH. 94 pp.

Watzlawick, P. 2000. **La realidad inventada**. Barcelona, España. Editorial Gedisa, S. A. 278 pp.

( ) **y reflexión: la persona en el mundo de vida cotidiana**. Curso de Sociología de la Educación, Universidad del Valle de Guatemala, Primer Ciclo, 2001. Coordinadoras: Castellanos, M., L. De Aguilar, D. de Teos, et al. 2001. Carlos Cazali, Asesor. Guatemala. 53 pp.

## **Páginas de Internet**

### **Dos momentos en la teoría de Jurgen Habermas.**

Austin, Tomás

[http://www.geocities.com/tomaustin\\_cl](http://www.geocities.com/tomaustin_cl)

### **El Icono en las Artes Visuales.**

<http://www.tdmarte.cl/paginas/textos.htm>

### **La comunicación humana como interacción simbólica**

<http://www.ucaldas.edu.co/prop/tsocial/luicom.html>

### **La educación desde los estudios culturales y sociales**

[http://www.geocities.com/tomaustin\\_cl/educa/lobros/cap6..htm](http://www.geocities.com/tomaustin_cl/educa/lobros/cap6..htm)

### **La Línea como un elemento de la forma en búsqueda de la belleza**

[http://vereda.sabe.ula.ve/historia\\_arte/gris\\_liquido/grisliquido6/linea/linea.htm](http://vereda.sabe.ula.ve/historia_arte/gris_liquido/grisliquido6/linea/linea.htm)

### **Normas que contienen definiciones y disposiciones sobre políticas de promoción**

<http://www.ilo.org/public/spanish/region/ampro/cinterfor/dbase/legis/gua/i.htm#DEC>  
RETO NO.12-91

### **Psicología de los colores**

[http://www.grimaldi-gallery.com/s\\_folder/s\\_Farbpsychologie\\_002.cfm](http://www.grimaldi-gallery.com/s_folder/s_Farbpsychologie_002.cfm)

### **Punto, línea y plano**

<http://www.miexamen.com/matematicas/Punto%20linea%20y%20plano.htm>

### **"yo" y el "mi".**

<http://www.hemerodigital.unam.mx/ANUIES>

