

# Dibujo, lenguaje plástico e historia del arte en el Bachillerato

Por Luis ALONSO FERNANDEZ (\*)

## 1 INTERES SOCIAL DEL LENGUAJE PLÁSTICO

*El lenguaje visual y el dibujo han demostrado ser en cualquier época o lugar una necesidad cultural del hombre. Desde que éste fue capaz de manifestarse como ser inteligente, como «homo sapiens», en el cuaternario, no ha dejado de utilizar el lenguaje de la imagen para hacerse comprender y colmar sus más variadas necesidades, a veces con mayor preferencia y satisfacción incluso que cuando lo hacía con el instrumento inmediato de su voz, con el lenguaje oral humano.*

*Cuando el hombre de Lascaux, de Altamira o de Tassili de Ajers dibujaba y pintaba sobre la roca los animales de «la gran caza», u otros personajes y objetos, satisfacía así no sólo su deseo de expresar ideas o conseguir la belleza por medio de formas y colores, sino también perseguía con ello la exaltación de ciertos valores religiosos o de la fecundidad, y pretendía de este modo satisfacer hasta las propias necesidades de supervivencia material.*

*Aquellos animales se convertían así en reclamos de la fauna que le vestía y alimentaba, en fetiches de fecundidad y adoración animista. Con ello, los anónimos pintores cuaternarios iniciaron el proceso cultural de la Humanidad —desde la amplia vertiente de la estética, la religión, la economía y la finalidad práctica— y dejaron suficientes pruebas para considerar al dibujo y al lenguaje visual en general como la primera manifestación intelectual humana.*

*Desde entonces hasta las últimas conquistas de nuestra «civilización de la imagen», el lenguaje plástico ha estado vitalmente presente en casi todos los «momentos estelares» del recorrido histórico y cultural de la Humanidad, desde el triple punto de vista de lo subjetivo y estético, de lo objetivo y práctico, de lo productivo e innovador.*

*A nadie puede ocultársele el papel de protagonista indiscutible que ha tenido y tiene el «hecho artístico», el arte, en toda civilización. Y tampoco el dato real de que los vínculos del dibujo no se limitan a ser elemento integrante y necesario de las artes plásticas. Sin él, el testimonio vivo del pasado o el ingente patrimonio cultural y artístico que hemos recibido en herencia no habrían sido posibles. Pero tampoco el desarrollo tecnológico y científico que preside nuestra actual civilización.*

*Desde cualquier plano que se considere —material o espiritual— el desarrollo de la cultura necesita del dibujo, de la imagen gráfica. Unas veces lo utilizará de una forma subjetiva y sin límites a la capacidad creativa, sin condicionamientos de otro tipo que los puramente artísticos o espirituales. Y en este caso, aunque no persiga en sí mismo un fin práctico, el arte que de él nace podrá*

*ser, como realidad sintónica con el mundo de su tiempo, un testigo esencial del momento en que fue creado. En otras ocasiones, por su carácter normativo y objetivo, regulado por severas leyes y relaciones calculadas, el dibujo se convierte en un instrumento idóneo para finalidades prácticas, indispensable para la información y planteamientos científicos y técnicos.*

*Por ello, la incidencia de la disciplina del lenguaje plástico (léase dibujo) en los niveles educativos y el adiestramiento que aquélla comporta es incalculable en múltiples aspectos. Así lo han visto en todos los tiempos las mentes más atentas a la realidad humana. Desde la antigüedad clásica (los filósofos greco-latinos son un ejemplo contundente), pasando por los polifacéticos genios del Humanismo renacentista y los científicos de la época moderna, hasta los defensores convencidos de la «educación por el arte», todos han coincidido al menos en una cosa: en la importancia que el gráfico, la imagen, el dibujo tienen para el desarrollo cultural del hombre. Es parte necesaria e inseparable de nuestra civilización y, por tanto, hay que conocer esa imagen gráfica, saber leerla e interpretarla para mejor comprender aquélla. Pero también, en un cierto nivel, saber realizar esa imagen.*

*Desde el punto de vista de incidencia en el individuo, la educación y adquisición de adiestramientos por medio del lenguaje gráfico —si queremos remediar injustificables deficiencias existentes en la formación integral y no abocar a las próximas generaciones a una encrucijada sin sentido, en la que se vean incapaces de comprender su mundo y su tiempo, así como el legado de las generaciones anteriores— se hace necesario e indispensable formar en el lenguaje plástico a los alumnos, enseñándoles a ver, leer e interpretar las imágenes de las obras plásticas.*

*Una civilización como la actual, que bombardea insistente e indiscriminadamente con imágenes (TV, cine, publicidad, prensa gráfica, etc.) al individuo y a la sociedad en general, corre el riesgo de anular la potencia de comunicación y de comprensión que portan los signos que emplea, si no se prepara convenientemente al sujeto que las recibe. Esto, lógicamente, se conseguirá utilizando medios diversos (técnicos, psicológicos, sociológicos...), pero de forma primordial con el conocimiento de los lenguajes visuales y, en especial, con el del lenguaje gráfico que alimenta a la mayor parte de ellos. Es decir, con una verdadera formación estética.*

*La formación estética debe ofrecer a los alumnos un conocimiento general del hecho artístico. Educará su sensibilidad para una valoración de las obras de arte y les proporcionará las destrezas constructivas y técnicas*

(\*) Catedrático de Dibujo del I.B. «Barrio de la Elipa», Madrid.

adecuadas para estimular la creatividad (1). Lo que quiere decir, como piensa R. Berger, que si todos los alumnos, desde la escuela a la universidad, se ejercitan en la lectura de los textos literarios, es totalmente necesario que no descuiden tampoco la lectura de las obras de arte y realicen los ejercicios prácticos que en este área les corresponde.

No se trata, evidentemente, de fabricar artistas, sino de enseñar a mirar y ver el mundo de la imagen y la obra de arte, en primer lugar. Pero también de despertar ese potencial creador que todo individuo humano lleva implícito. Porque, mucho antes de sentirse «artista» y de decidirse a la creación artística deliberada, el hombre actúa ya con espíritu creador. Se forma y dibuja a sí mismo y a su mundo, y convierte lo que encuentra entre la naturaleza en obra suya. En el niño como en el «primitivo», el instinto generador de formas es un modelo de relación con el universo, un acto de ampliación de la persona y de adscripción de sentido al mundo (2).

Cualquiera de las cualidades operativas del lenguaje plástico justificarían por sí solas la importancia e interés social de la disciplina. Pero si ésta se considera bajo el punto de vista de que es instrumento idóneo para satisfacer la necesidad de expresión y de creatividad del niño —sin duda que le permite expresarse con más libertad y sobre la base de actividades más agradables y motivadoras que a través de cualquier otro lenguaje—; si se tiene en cuenta además su poder real para la formación de la imaginación, de la sensibilidad y de la valoración estética; o si comprendemos que «es también una propedéutica profesional que contribuye a la formación técnica y puede servir en ocasiones como medio de diagnóstico psicológico», nos será más fácil entender, en último término, el interés social de lenguaje plástico: un medio indispensable para la educación integral del individuo y para el progreso cultural (humano, artístico, científico...) de la Humanidad.

## 2. LENGUAJES Y LENGUAJE PLÁSTICO

La expresión y comunicación humanas constituyen una necesidad inherente a la realidad natural del hombre. A lo largo de los siglos éste ha venido elaborando sistemas para poder expresarse y comunicarse con los demás miembros de la comunidad. De ahí que el lenguaje como institución humana sea el resultado de la vida en sociedad y tenga por función esencial la de servir de instrumento de comunicación.

Uno de esos sistemas de expresión y comunicación que el hombre ha venido utilizando ininterrumpidamente desde los primeros momentos de sus existencia y con gran preponderancia es, como acabamos de ver, el lenguaje del dibujo o lenguaje plástico. Por ello conviene, antes de acometer su estudio, detenernos en la consideración general de los lenguajes y situar convenientemente aquél en el contexto de los demás sistemas de comunicación utilizados por el hombre en la sociedad actual.

### 2.1. Características generales del lenguaje humano

Debemos considerar el lenguaje desde una doble vertiente. Primera, como «facultad específicamente humana de poder establecer comunicación mediante signos ora-

les y escritos» (3). La carencia de esta facultad en algún hombre determinado constituye un estado patológico. Segunda, como concreción de esa capacidad o facultad humana en los distintos sistemas de signos.

De los sistemas de signos que el hombre ha creado para comunicarse, el más importante es el llamado lenguaje natural. Y lo calificamos de natural porque así consideramos la facultad de hablar, aunque no debe identificarse o confundirse habla (acto concreto y físico de quien utiliza el sistema de signos en un momento dado) con lenguaje (entendido bien como facultad o bien como institución inmaterial de valor social).

El lenguaje natural humano se manifiesta de manera muy diferente en las distintas comunidades que existen en la tierra. Pero tanto sus manifestaciones históricas concretas, las lenguas (entre las que destaca por su importancia la lengua materna de cada comunidad), como los demás lenguajes empleados por el hombre (que, aunque de menor importancia, son indispensables para el desarrollo de la vida social), han sido convencionalmente estructurados en sistemas o códigos de signos interdependientes.

El signo, en una definición elemental, es aquello que representa o está en lugar de algo; es decir, exterioriza una realidad y nos lleva a su conocimiento. Ampliando más su noción general, podemos decir con Reznikov que «el signo es un objeto (fenómeno o acción) material, percibido sensorialmente, que interviene en los procesos cognoscitivo y comunicativo representando o sustituyendo a otro objeto (u objetos) y que se utiliza para percibir, conservar, transformar y retransmitir una información relativa al objeto representado o sustituido. El objeto introducido o representado por el signo es un objeto designado» (4).

En todo signo hay dos aspectos primarios a considerar. De un lado, el contenido, la idea: el significado; de otro, la expresión en sí, el elemento material que sirve para representar: el significante. La significación se produce necesariamente de la conjunción del significante y significado; es el proceso constituyente del signo. Cada significado necesita de un significante. Y viceversa. No podemos expresar una idea sin la unión de estos dos elementos. Tampoco si no aluden al referente, esa realidad u objeto que se quiere significar.

De la relación existente entre el significante y el referente surge otra división del signo: puede ser icónico o arbitrario. En el primero se da una relación de semejanza entre su significante y la entidad. Y tanto sea el signo icónico o arbitrario puede comunicar o tan sólo expresar. En el primer caso, el signo es señal (utilizado conscientemente por el emisor para comunicar algo al receptor); en el segundo es indicio (denuncia la presencia de «otra cosa», pero sin la intención consciente de ser significada por el emisor).

De cualquier forma, para que se realice la comunicación son imprescindibles el emisor, el receptor, el mensaje y un código regulador. El conocimiento del código por parte del emisor y del receptor será condición previa para que el mensaje cumpla su cometido: aquél para elaborarlo; éste, para comprenderlo. La comunicación establecida puede adquirir diversas cotas de riqueza y complejidad. A los diferentes niveles de comunicación corresponderán, lógicamente, diferentes niveles de comprensión. Por lo que se hace necesario aludir aquí al hecho de que el receptor comprenderá convenientemente el

(1) Plan de Estudios del Bachillerato. ORDEN de 22-III-1975. («B.O.E.» del 18 de abril.)

(2) HOFFMANN, Werner, La escultura del siglo XX, Barcelona, Seix Barral, 1960.

(3) CARRETER, Lázaro, Lengua española (I); Salamanca, Anaya, 1972.

(4) REZNIKOV, «Semiótica y teoría del conocimiento», Madrid, Comunicación, Alberto Corazón editor, 1970.

mensaje emitido si posee una mínima cantidad de supuestos de tipo cultural, psicológico o sociológico. Y además, si conoce el contexto real en que se ha cifrado el mensaje.

Por otra parte, las variadas funciones del lenguaje vienen dadas por la propia comunicación. Karl Bühler señaló tres:

1.ª **Función expresiva o emotiva.** Depende del hablante o emisor, y se produce con independencia de que el mensaje sea o no recibido.

2.ª **Función apelativa o connotativa.** Se produce al dirigir el mensaje directamente al receptor.

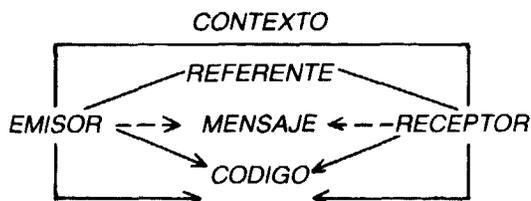
3.ª **Función denotativa o referencial.** Se produce por parte de lo que el mensaje señala y lo que le rodea. Surge de la relación entre mensaje y referente, en cuanto que el mensaje señala el referente.

A éstas, Jakobson añadió otras tres:

4.ª **Función fática o de contacto.** Se produce en la relación emisor-receptor, dando continuidad al diálogo.

5.ª **Función poética o estética.** Depende del propio mensaje, en cuanto ésta realiza su propia función.

6.ª **Función metalingüística.** Depende del código. Actúa cuando utilizamos el lenguaje para hablar del propio lenguaje.



En cuanto a los niveles del lenguaje (podríamos denominarlos también tipos de hablas), debemos señalar tres grupos:

a) **Lenguaje coloquial, vulgar o común, con especializaciones, como son los lenguajes generacional, sexual, familiar, administrativo, profesional, etc.**

b) **Lenguaje literario.** Es abierto y subjetivo. Utiliza el sistema lengua con finalidades artísticas, con un orden de construcción distinto al nivel normal del lenguaje. Es decir, emplea la contranorma y la misma lengua utilizada en el nivel coloquial, pero con fines y transformaciones connotativas frente a lo designativo de la lengua.

c) **Lenguaje científico.** Es cerrado y objetivo. Se utiliza para informar o comunicar con precisión datos, conocimientos científicos, en cuya expresión no cabe la ruptura de lo designativo de la lengua. Mantiene invariablemente la significación señalada por el código de la lengua al utilizar un determinado significante y su correspondiente y exacto significado.

## 2.2. Clasificación de los lenguajes

Una clasificación general de los lenguajes se establece atendiendo a dos indicadores: 1) La relación entre significante y significado; 2) Su percepción. Según sea mediata o inmediata la relación establecida entre significante y significado, los lenguajes serán entonces autónomos o dependientes, respectivamente. Y es autónomo aquel lenguaje en el cual el significante traslada inmediatamente un significado. Por el contrario, lenguaje dependiente es aquél en el que el significante lleva al significado a través de otro significante intermedio.

Según su percepción, los lenguajes pueden ser simples (auditivos y visuales, como más significativos; tácti-

les, olfativos y gustativos, en segundo orden de importancia) y mixtos.

Cada uno de los lenguajes simples funciona con un sólo código. Y necesitan para la recepción del mensaje de la actuación de un único sentido. En cambio, los lenguajes que utilizan pluralidad de códigos o se componen de varios lenguajes simples se los denomina lenguajes mixtos. Estos exigen para la recepción del mensaje el ejercicio de varios sentidos.

Un ejemplo de lenguaje mixto es la danza, donde se aúnan lenguaje musical y lenguaje mímico, es decir, intervienen los lenguajes simples auditivos y visual. Si en la formación de un lenguaje mixto intervienen uno o varios de los calificados dependientes el resultado puede considerarse como lenguaje mixto impuro, como ocurre con las viñetas de los «tebeos», donde normalmente intervienen el lenguaje visual del dibujo y el lenguaje escrito.

Pero los lenguajes mixtos no son en ningún caso el resultado de una suma cuantitativa de lenguajes, sino un solo lenguaje que utiliza para su funcionamiento pluralidad y diversidad de códigos. Y sobre estos códigos actúa y ordena un código superior, llamado código rector de los lenguajes mixtos. Algunos de estos lenguajes, como pueden ser el de la televisión, el cine o la publicidad en revistas, suelen proporcionar verdaderos quebraderos de cabeza a los semiólogos cuando tratan de descubrir en qué consiste su código específico. Se debe esta dificultad a la constante ambigüedad y riqueza significativa que comportan cada uno de ellos.

## 2.3. Características específicas del lenguaje plástico

Entre los lenguajes simples hemos citado el lenguaje visual. Pero también hemos hecho referencia al mundo de las imágenes, al lenguaje gráfico o lenguaje de las formas como integrantes de los lenguajes mixtos. Lo que comporta complejidad y polivalencia a la hora de analizar el lenguaje plástico, y al propio tiempo supone una importancia primordial en los campos de la expresión y comunicación humanas por su incidencia continuada en la vida social y en el desarrollo cultural del hombre.

La consideración y estudio del dibujo como lenguaje proporciona la posibilidad de precisar los elementos de su estructura, los recursos expresivos y comunicativos que emplea, sus principales campos de acción, los niveles de utilización práctica que conlleva y su presencia activa en la mayor parte de las actividades humanas.

Desde un punto de vista semiológico podemos adelantar ya, con palabras de Boris A. Uspensky, que la evolución de lo plástico, «el desarrollo del arte es, en conjunto, análogo al del lenguaje» (5).

En el lenguaje plástico, como en todo lenguaje humano, existe un código que utiliza el emisor para realizar su mensaje y al que también acude el receptor para poder comprender ese mismo mensaje. Es decir, el lenguaje plástico se nos presenta asimismo como un sistema de signos solidarios que hace posible la expresión y la comunicación del mensaje gráfico o de las imágenes.

El lenguaje plástico utiliza normalmente signos icónicos en el sentido en que los hemos definido antes: aquéllos en los que se da una relación de semejanza entre su significante y la entidad a que se refiere. Pero también emplea signos arbitrarios que adquieren categoría autónoma y que, por ello, se diferencian de cualquier otro

(5) USPENSKY, Boris A., Sobre semiótica del arte, Barcelona, 1973.

signo de los demás lenguajes. Otras veces, el código del lenguaje plástico admite la mera transposición de los llamados signos naturales (aquellos que en su configuración no interviene la actuación del hombre para representar cualquier realidad u objeto) a los medios propios de la plástica.

Deberíamos, por tanto, distinguir entre los mensajes visuales emitidos por la naturaleza y los que, aunque basados en ella, el emisor plástico configura como propios de su sistema de lenguaje. Es aquí donde aparece el carácter autónomo del signo gráfico, al adquirir tres planos de significación generales: uno, el de su significación subjetiva o estética; el otro, el del carácter objetivo o práctico; el tercero, el de reunir ambas características a un tiempo. Esta triple peculiaridad confiere idénticas notas distintivas tanto a la estructura como a los campos de acción y niveles de utilización de la comunicación plástica.

Se discute por algunos si el emisor en la comunicación artística es siempre único (el autor del mensaje plástico) o lo es toda la comunidad. Lo que sí suele aceptarse como cierto es que la colectividad es la receptora del mensaje emitido por el autor. Esto supone una complejidad de variantes cualitativas y cuantitativas muy resalta-

da, por cuanto, considerando los fenómenos artísticos como mensajes dirigidos a la colectividad, la recepción queda sujeta a imponderables dimanados de la propia complejidad de la comunidad receptora.

Otra dificultad que surge al considerar el mensaje visual o la obra de arte concebida como mensaje es la de su carácter polivalente. De aquí proviene, no sólo a nivel semiológico y a nivel estético, sino también a nivel práctico, la posibilidad de que cada receptor pueda atribuir a ese texto de signos plásticos diferentes significados. Esta es su dificultad para el análisis, pero al propio tiempo aquí reside su riqueza y su grandeza. El receptor puede concebir el mensaje visual compuesto de numerosos signos, o considerarlo como un único signo. En el primer caso su función es claramente informativa o comunicativa. En el segundo, el mensaje plástico cumple una función autónoma.

Desde un punto de vista puramente comparativo con los tres niveles del lenguaje a que nos hemos referido antes, el lenguaje de las imágenes o lenguaje gráfico mantiene una serie de paralelismos y analogías que conviene resaltar, pero igualmente características o matices propios que resumimos en el siguiente cuadro sinóptico:

	L. COLOQUIAL	L. LITERARIO	L. CIENTIFICO	L. GRAFICO
EMISOR	Uno o varios	Unico/Colect.	Uno o varios	Autor/Colectiv.
RECEPTOR	Uno o varios	Colectividad	Varios	Colectividad
MENSAJE	Expresivo Comunicativo	Comunicativo Autónomo Expresivo	Informativo Explicativo	Expresivo Comunicativo Autónomo
SIGNO	Arbitrario	Arbitrario	Arbitrario Icónico	Icónico Arbitr./Autón. Transp. natural
CARACTER	Designativo Normativo Lineal	Connotativo Contranormat. Abierto Subjetivo Relativo	Preciso Indicativo Cerrado Objetivo Normalizado	Plástico Normt./Contran. Cerrado/Abierto Subjet./Objetivo Relat./Normaliz.
RECURSOS	Lógicos	Lógic./Ilógicos	Lógicos	Lógic./Ilógicos Autónomos
UTILIZA	Norma más lengua codificada	Transforma la lengua codificada	Usa la lengua codi- ficada	Código visual autónomo. Medios propios

#### 2.4. Unidades estructurales del lenguaje plástico

El lingüista francés A. Martinet ha resaltado que las características del lenguaje humano frente al de los animales estriban en lo que él llama su doble articulación, entendiendo por articulación la «posibilidad de subdividir lo que se presenta unido».

Al considerar el lenguaje en dos planos, el de la expresión (forma o significante) y el del contenido (significación), y al descomponer unas unidades en otras menores, el análisis final da como resultado, de una parte, el encuentro con unidades mínimas dotadas de significación (los morfemas o monemas), que constituyen la primera articulación del lenguaje, y de otro, subdividiendo de nuevo éstas en otras hasta la última división posible, apare-

cen unas unidades mínimas carentes de significación (los fonemas), que pertenecen a la segunda articulación del lenguaje. Es claro que los fonemas sólo pueden pertenecer al plano de la expresión o forma; en cambio, los morfemas pertenecen al plano de la expresión y al plano del contenido.

La doble articulación del lenguaje permite al hombre transmitir infinidad de mensajes utilizando un número reducido de unidades mínimas. Esto supone una gran economía en el uso de elementos, debido a las múltiples posibilidades combinatorias que se ofrecen tanto para los enunciados articulados en palabras como para la articulación de las palabras en sonidos.

En el lenguaje gráfico ocurre algo parecido. A nivel de significante o estructura material, éste emplea unos elementos mínimos —expresivos por su propia naturaleza

plástica— que generan otros de mayor complejidad, y de cuyas combinaciones surgen los más diversos enunciados. Enunciados que, en el terreno de la lingüística, estudió el norteamericano Noam Chomsky, creador de la Gramática generativa y transformacional, tratando de averiguar «¿qué conocimiento de su lengua tiene el hablante, que le permite construir y entender oraciones que le nunca ha oído?».

Considerado aisladamente, el elemento mínimo y embrionario del lenguaje plástico, el punto, no contiene en sí mismo, sino virtualmente, significación alguna. Pero colocado sobre una superficie adquiere ya por sólo este hecho contenidos expresivos y espaciales indiscutibles. Y además engendra (al perder su tensión concéntrica y desplazarse sobre esa superficie) la línea, que terminará por delimitar o configurar el plano.

La significación espacial —objetivo incuestionable de la imagen gráfica— se enriquece en la medida en que la combinación de estos elementos estructurales mínimos adquieren sus específicas connotaciones plásticas, al convertirse en signos y símbolos autónomos del lenguaje plástico, y al conseguir conformar, mediante la utilización de los medios e instrumentos propios, una unidad sintáctica coherentemente ordenada. Es decir, que la imagen gráfica necesita de la utilización articulada de sus elementos estructurales para producir un mensaje visual legible, y poder traducir así sus contenidos expresivos y espaciales con un lenguaje perfectamente integrado y conjuntado por unidades solidarias.

Podemos decir que el trinomio espacio-forma-color vertebrada en coordenadas generales la concreción del lenguaje plástico. Y que éste obtiene un valor objetivo en su mensaje cuando el campo visual se organiza con el suficiente acierto de relacionar espectador y espacio, receptor e imagen. Además, nunca pueden separarse realmente espacialidad y mensaje gráfico, medios o instrumentos plásticos y significaciones visuales.

En una consideración flexible y amplia (que no me es posible desarrollar por las limitaciones propias de este estudio), los elementos estructurales del lenguaje gráfico encuentran paralelismos indudables con aquellos que los lingüistas estructuralistas y generativos han analizado y destacado en la organización del lenguaje natural humano, tanto a nivel de significante como a nivel de significado. El cuadro comparativo podría establecerse del modo siguiente:

LENGUAJE NATURAL HUMANO	LENGUAJE PLASTICO
Fonema . . . . .	Punto
Sonido . . . . .	Punto sobre un plano
Monema . . . . .	{ Asociación de puntos Línea { trazo grafismo
Lexía . . . . .	{ Línea-color Mancha-color-textura
Sirrema . . . . .	Forma-color
Sintagma . . . . .	{ Imagen bidimensional Imagen tridimensional
Oración . . . . .	{ Signo-símbolo autónomo Composición significativa
Discurso . . . . .	Discurso plástico

### 3. LA ENSEÑANZA DEL DIBUJO Y LA HISTORIA DEL ARTE

Si es cierto, como se ha tratado de evidenciar más arriba, que la disciplina del dibujo o de la expresión plástica no debe entenderse únicamente como «educación o actividad artística», sino en un sentido más amplio como «acto de expresión, conocimiento y cultura», resulta claro por ello que los objetivos (tanto generales como específicos) no podrán conseguirse plenamente en ninguna de las metas que se propongan —ni en las del plano cognoscitivo, ni en las de la comprensión, aplicación síntesis o dominio afectivo— sin una relación estrecha con las artes plásticas, a las que está vinculado. Sin el dibujo, tampoco éstas (arquitectura, escultura, pintura, diseño, grabado...) pueden concebirse.

Por tanto, educar a través de los elementos integrantes del lenguaje plástico supone adquirir al mismo tiempo un conocimiento general del hecho artístico. Implica despertar la sensibilidad del alumno para una valoración de la obra de arte y proporcionarle la posibilidad de sintonizar en particular con el arte plástico de nuestro tiempo. En otras palabras, la educación que el dibujo o la expresión plástica proporciona al alumno, además de «medios y destrezas constructivas y técnicas adecuadas para estimular la creatividad», deberá estar íntimamente relacionada con el propio desarrollo de las artes plásticas, con la historia del arte.

No se trata, evidentemente, de convertir la asignatura del dibujo en un sucedáneo de la «historia de los estilos artísticos», ni de desplazar con su enseñanza otros cometidos otorgados a otras materias. La educación integral del individuo exige la atención coordinada de todas ellas, pero en nuestro caso una relación especial, una interdisciplinaria convivencia de todas las asignaturas más relacionadas con las artes plásticas.

#### 3.1. La enseñanza del dibujo, enseñanza y práctica de lo visual

El hecho de que vivamos inmersos en una llamada «civilización de la imagen» nos obliga a intensificar los recursos pedagógicos y didácticos con el fin de que el alumno adquiera la mejor (de las posibles) «cultura visual».

Atendiendo a su percepción, acabamos de ver que los lenguajes llamados simples son los auditivos y visuales; los más significativos. En ellos actúan los sentidos del oído y la vista, considerados los mejor dotados entre los cinco corporales para recibir información, porque pueden vencer la distancia con mayor facilidad que los otros. Y entre estos dos, es el de la vista en el que más confía el hombre; por lo que resulta que los lenguajes en los que interviene la imagen son considerados más realistas que los sonoros.

Sea como fuere, lo cierto es que los medios y representaciones visuales (cine, televisión, fotografía, publicidad, historietas o «comics», signos de circulación, publicaciones ilustradas, enseñanzas y logotipos, etc.) han adquirido en nuestro tiempo una especial preponderancia. Por ello es tan necesario que el alumno no sólo conozca y valore, sino que también se exprese por medio del lenguaje visual.

Estos son los objetivos esenciales de la asignatura del dibujo. Objetivos que, si no pueden colmarse desligándolos del contexto real de nuestro tiempo, tampoco alcanzarán su pleno sentido si no encuentran relación lógica, estética, social e histórica con el mundo plástico anterior. Es más, invirtiendo el planteamiento, tampoco los alum-

nos de Historia del Arte podrán conseguir positivamente sus objetivos si no están engarzados con los recursos y conocimientos específicos del lenguaje visual. Al fin y al cabo, la historia del arte no es otra realidad que la constituida por el desarrollo y la materialización en las obras creadas de las imágenes plásticas a través del tiempo.

Por su propia estructura, el lenguaje visual no se limita a proporcionar elementos inconexos con los que poder elaborar sin más un mensaje. Muy al contrario, por conformar un sistema articulado de signos solidarios, lo que proporciona realmente el lenguaje visual plástico al individuo y a la sociedad en general es un sentido profundo de la relación, del rigor en la ordenación de los elementos, de la ligazón gradual y generativa existente entre ellos; un desarrollo positivo de las percepciones sensoriales, del concepto del ritmo visual y de la proporción, de la medida, de la situación espacial en definitiva, de la sensación y sucesión temporal incluso.

Pero es más que esto. El lenguaje de las imágenes y la historia del arte no sólo aportan al hombre posibilidades de explicación y de conexión con su propio medio, o le descubren su trayectoria precedente, sino que contribuyen de manera especial a completar su dimensión individual y social.

«Es evidente que el hombre —escribe Ernst Fischer (6)— quiere ser algo más que él mismo. Quiere ser un hombre total. No le satisface ser un individuo separado; parte del carácter fragmentario de su vida individual para elevarse hacia la «plenitud» que siente y exige, hacia una plenitud de vida que no puede conocer por las limitaciones de su individualidad, hacia un mundo más comprensible y más justo, hacia un mundo con sentido. (...) El deseo del hombre de expansionarse, de complementar su ser indica que es algo más que un individuo. Sabe que sólo puede alcanzar la plenitud, la totalidad si toma posesión de aquellas experiencias de los demás que puedan ser potencialmente suyas. Ahora bien, lo que el hombre aprende como potencial suyo abarca cuanto la humanidad en general es capaz de hacer. El arte es el medio indispensable para esta fusión del individuo con el todo. Refleja su infinita capacidad de asociarse a los demás, de compartir las experiencias y las ideas.»

La vida social —se repite con insistencia— sería imposible sin la comunicación entre los individuos que integran una comunidad. De ahí, la importancia de los lenguajes, máxime cuando existe una correlación entre lenguaje y pensamiento: a mayor desarrollo de los lenguajes, mayor desarrollo del pensamiento. Y viceversa. Y, por ello, en nuestro tiempo —lo recuerdo de nuevo—, cada día más tecnificado y automatizado, y donde la imagen ha adquirido especial preponderancia, se hace más necesario saber leer e interpretar las artes visuales para mejor poder sintonizar uno con el mundo que le rodea.

A nivel de la educación del Bachillerato, la disciplina que mejor puede conseguir estos fines es la del dibujo, en las tres vertientes que se imparten: la general del estudio del lenguaje plástico (1.º de BUP), la del programa de diseño, en sus aspectos artístico y técnico (2.º y 3.º de BUP), y la específica de dibujo técnico en COU. Ninguna de las tres pueden sustraerse a la utilización continuada de la imagen gráfica como medio y materia primordial. Y en ningún caso, además, pueden considerarse cumplidos sus objetivos con sólo proporcionar a los alumnos «destrezas constructivas y técnicas», sino

en función de una operatividad creativa, de una percepción y conocimiento activos de la imagen dentro de un contexto riguroso de la «cultura visual».

### 3.2. Por una nueva enseñanza del lenguaje plástico

«El arte, y el significado del arte, la forma y la función del componente visual de la expresión y la comunicación han cambiado radicalmente en la era tecnológica, sin que se haya producido una modificación correspondiente en la estética del arte. Mientras el carácter de las artes visuales y sus relaciones con la sociedad y la educación se han alterado espectacularmente, la estética del arte ha permanecido fija, anclándose anacrónicamente en la idea de que la influencia fundamental para la comprensión y la conformación de cualquier nivel del mensaje visual debe basarse en inspiraciones no cerebrales. Aunque es cierto que toda información, tanto de entrada (input) como de salida (output), pasa en ambos extremos por una red de interpretaciones subjetivas, esta consideración por sí sola haría de la inteligencia visual algo así como un árbol que cayera sin ruido en un bosque vacío. La expresión visual son muchas cosas, en muchas circunstancias y para muchas personas. Es el producto de una inteligencia humana altamente compleja que desgraciadamente conocemos muy mal.» (7)

Estas palabras de D. A. Dondis adquieren una dimensión de absoluta actualidad en nuestro medio, si consideramos la precariedad y el anacronismo con que se han venido explicando en nuestras aulas la Historia del Arte y las artes visuales en general. Porque, además de la falta de recursos técnicos y pedagógicos más de acuerdo con la era tecnológica en que vivimos, la enseñanza de estas materias ha venido ignorando frecuentemente tanto una visión interna del «hecho artístico» en sí y de los elementos integrantes del mensaje visual, como que lo importante para el alumno en este caso es devolverle su capacidad perceptiva, la posibilidad de que sepa mirar, ver e interpretar desde dentro la obra de arte y su mensaje.

No creo sea necesario insistir, una vez más, que las asignaturas del Dibujo y de la Historia del Arte son complementarias, que no pueden justificarse plenamente la enseñanza y los objetivos de una sin la otra. Que es uno de los más claros ejemplos de interdisciplinariedad que deben tenerse en cuenta en el Bachillerato. Pero para que esta relación que se exige cumpla con fortuna su cometido, será necesario modificar los planteamientos tácticos y pedagógicos en ambas enseñanzas.

Hubo un tiempo —¿existe todavía?— en que la Historia del Arte se limitaba cruelmente a una explicación y aprendizaje memorístico, por muy «erudita» y «magistral» que fuera. En otros casos, el profesor, haciendo gala de virtualidades y poderes iluminados, convertía su enseñanza en una sarta pseudoliteraria de epítetos superficiales ante la «belleza» sin par de la materia que pretendía explicar. Y aquí acababa todo, en una visión «esteticista», falseando realmente la estética del arte.

Más tarde, viéndose la necesidad de relacionar obra de arte con el medio histórico en que había sido creada, la explicación de la Historia del Arte se convirtió en una enmarañada dicotomía —puesto que el «hecho artístico» aparecía externamente vinculado al «hecho histórico-social»— de la realidad histórico-cultural de la obra de arte. Las tendencias del sociologismo cometieron el error

(6) FISCHER, Ernst, La necesidad del arte, Barcelona, Península, 1973.

(7) DONDIS, A. Donis, La sintaxis de la imagen, Barcelona. Comunicación Visual, Gustavo Gili, 1976.

de no adentrarse en la obra creada. Por su parte, los profesores que rigurosamente seguían estas tendencias limitaban la capacidad del alumno a la hora de enfrentarse directamente con la realidad artística, con la entraña de la obra de arte.

Por lo que se refiere a la asignatura de Dibujo, todos los que hemos sido alumnos en épocas no muy lejanas conocemos el descrédito que alcanzó a conseguir su enseñanza, a base fundamentalmente de una estéril y repetitiva copia de láminas, que poco o nada tenía que ver con el despertar la creatividad del alumno, con el descubrimiento de los valores intrínsecos del lenguaje gráfico, con la expresión, el conocimiento y la cultura visuales.

Una enseñanza puramente formalista y endémica —puesto que se reducía al paciente esfuerzo de reproducir lo más exacto posible la imagen realista o academicista de la lámina—, aunque teóricamente se atendieran ciertos valores estereotipados (exactitud de la forma y el encaje respecto del modelo, valor del claroscuro, o de la composición..., en todo caso) contribuía a hacer de la asignatura una carga insostenible para los alumnos no «dotados», y un reducto «elitista» de aquellos otros que la naturaleza les había regalado con el don de las destrezas para aquellos menesteres.

Hablo, naturalmente, de las clases de dibujo que se impartían hasta hace poco en nuestro país. Aunque hubiera alguna excepción. Porque en otras latitudes, como ocurrió en algunas naciones de Europa y en los EE. UU. a partir del XIX, la enseñanza del dibujo comenzó a atenderse con especial preocupación. Así surgió el movimiento llamado «Nueva Educación», que pretendía una síntesis de la teoría y la práctica, impulsando la educación estética para todos, y en la que el dibujo jugaba un papel primordial. O la «Escuela de Viena», con el profesor Cizek como primer animador, que preconizaba la enseñanza del dibujo basada en la «libre expresión del niño». Coincidió en muchos puntos con los presupuestos de la «Nueva Educación».

En nuestro siglo, no hay que olvidar, entre tantos, los esfuerzos de la italiana María Montessori, del belga Decroly, del francés Binet y su colaborador Simon en pro de una educación integral que atendiera, ante todo, la capacidad creativa de cada educando. Ni la importante personalidad de Víctor Masriera, que, con sus textos sobre «Pedagogía del Dibujo» (de valor inestimable), demostró que el ideal en la educación por el dibujo consistía, no en dar métodos concretos, sino los elementos y medios efectivos para hacerlos. Y estudió cuidadosamente la evolución del dibujo en los niños.

La mayor parte de los sistemas pedagógicos actuales que se ocupan de la «expresión plástica» y de la «educación estética» basan la metodología del dibujo en la libre expresión, recomendando al profesor como imprescindible la utilización de la Psicología a la hora de elegir temas, aplicar métodos y emplear las técnicas audiovisuales, de acuerdo con los avances tecnológicos de nuestro tiempo.

El punto de partida en que coinciden todos los pedagogos del dibujo es la «observación del natural», además de una convicción generalizada de que hay que coordinar enseñanza y expresión objetiva y subjetiva del dibujo y de que debe existir un equilibrio realista entre enseñanza y aprendizaje.

El dibujo como educación o actividad artística debe atender en primer lugar la libre expresión del niño, proporcionándole las destrezas constructivas y técnicas adecuadas para estimular su creatividad. Pero además, co-

mo conocimiento y cultura, la enseñanza del dibujo deberá proporcionar al alumno la suficiente información que le permita relacionar con claridad su educación por medio del lenguaje plástico con las demás áreas. Y, de modo especial, que la expresión plástica le introduzca con naturalidad en la comprensión de las obras artísticas de todos los tiempos.

¿Cómo conseguir, entonces, este último objetivo? Una respuesta elemental a este interrogante la daría una adecuada coordinación entre las asignaturas de Dibujo e Historia del Arte. Pero una coordinación que se preocupe —insisto una vez más— de enseñar al alumno a ver e interpretar la obra de arte.

El compromiso de la mirada con la obra de arte es, lógicamente, una contemplación diferente de la del filósofo. Pero también, como nos ha hecho ver Cirlot, «distinta de la que se dirige habitualmente —casi inconscientemente— a los animados espectáculos de la vida cotidiana» (8). Mirar, ver e interpretar la obra de arte debe significar para el alumno el desarrollo de su capacidad perceptible, pero también la oportunidad de alentar en él un espíritu crítico.

En el mundo de la pintura, ha sido Guichard Meili uno de los escritores sobre arte que más nos ha enseñado. Nos ayuda a deshacer prejuicios. Recuerda que, siempre, «la pintura fue sólo pintura —no los objetos representados— y que la mirada ha de educarse más en el sentido de apreciar los valores pictóricos (espacio, texturas, armonías y colores, sentido de los ritmos, etc.) que en el de la iconografía, cuando ésta exista por tratarse de obras figurativas» (9).

Esto, dicho sobre pintura, puede aplicarse en cierto modo a todas las obras de arte plástico. Lo importante es tener una idea clara y precisa de cómo conseguir del alumno que aprenda a mirar la obra de arte. A título personal, y basándome especialmente en la experiencia propia, señalo a continuación tres puntos que considero esenciales en este cometido:

1. Frente a la contemplación de la obra de arte, describir sucintamente su estructura y elementos lingüísticos (forma, concepto, técnica, estilo, etc.).
2. Relacionar esta estructura lingüística con otras de obras contemporáneas a su realización y con otras anteriores y posteriores, destacando en todo caso su conexión con el medio.
3. Relacionar, mediante un análisis riguroso, la significación y proyección de la obra con el contexto histórico propio, y con el actual, en el supuesto de que aquella no sea de nuestro tiempo.

Pueden, lógicamente, variar estos puntos. Pero en el proceso a seguir en la contemplación de la obra de arte deberán atenderse los conceptos que cada uno de aquellos contienen. Es decir, no podrán recibirse eficazmente su mensaje y entidad plásticas, si no se aciertan a ver en primer lugar las cualidades intrínsecas que la hacen ser «tal» obra de arte (elementos lingüístico-estructurales); segundo, si no se la sitúa en el contexto real e histórico en que fue creada; tercero, si no se descubren en ella los rasgos de identidad peculiares que la convierten, no sólo en un «hecho artístico», sino en un acontecimiento de «repercusión cultural».

(8) En «Palabras preliminares» al libro de GUICHARD-MEILI, Jean, *Cómo mirar la pintura*, Barcelona, Nueva Colección Labor, 6.ª edición, 1980.

(9) *Ibidem*.

## BIBLIOGRAFIA BASICA

- BOZAL, Valeriano, *El lenguaje artístico*, Barcelona, Península, 1970.
- CHECA CREMADES y otros, *Guía para el estudio de la Historia del Arte*, Madrid, Cátedra, 1980.
- DONDIS, Donis, A., *La sintaxis de la imagen*, Barcelona, Comunicación Visual, Gustavo Gili, 1976.
- ELSEN, Albert E., *Los propósitos del arte*, Madrid, Aguilar, 1969.
- FISCHER, Ernst, *La necesidad del arte*, Barcelona, Península, 1973.
- FRANCASTEL, Pierre, *Sociología del Arte*, Buenos Aires, Emecé, 1972.
- GOMBRICH, E. H., *Historia del Arte*, Barcelona, Garriga, 1951.
- GHYKA, Matila C., *Estética de las proporciones en la Naturaleza y en las Artes*, Barcelona, Poseidón, 2.ª ed., 1977.
- GUICHARD-MEILI, Jean, *Cómo mirar la pintura*, Barcelona, Nueva Colección Labor, 6.ª ed., 1980.
- HAUSER, Arnold, *Sociología del Arte*, Madrid, Guadarrama, 1976.
- LOWENFELD, Viktor, *Desarrollo de la capacidad creadora* (2 vols.), Buenos Aires, Kapeluzs, 1961.
- MALLAS CASAS, S., *Técnicas y recursos audiovisuales*, Barcelona, Oikos-Tau, 1977.
- MARANGONI, Matteo, *Para saber ver*, Madrid, Espasa-Calpe, 1951.

- MENEGAZZO, Lilia F. de, *Didáctica de la imagen*, Buenos Aires, Editorial Latina, 1977.
- MUNARI, Bruno, *Diseño y comunicación visual*, Barcelona, Colección Comunicación Visual, Gustavo Gili, 1975.
- READ, Herbert, *Arte y sociedad*, Barcelona, Península, 1977.
- READ, H., *El significado del arte*, Madrid, N. y C., Magisterio Español, 1973.
- REZNIKOV, *Semiótica y teoría del conocimiento*, Madrid, Comunicación, Alberto Corazón, 1970.
- RODRIGUEZ DIEGUEZ, J. L., *Las funciones de la imagen en la enseñanza*, Comunicación Visual, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- THIBAUT-LAULAN, A. M., *El lenguaje de la imagen...*, Madrid, Marova, 1973.
- USPENSKY, Boris A., *Sobre semiótica del arte*, Barcelona, 1973.
- VENTURI, L., *Cómo se mira un cuadro*, Buenos Aires, Losada, 1954.
- WOJMAR, Irena, *Estética y pedagogía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1967.
- WÖLFFLIN, Enrique, *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 5.ª ed., 1970.
- WOLDHEIM, R., *El arte y sus objetos*, Barcelona, Seix Barral, 1972.
- WORRINGER, *Abstracción y naturaleza*, México, Fondo de Cultura Económica, 2.ª reimpresión, 1975.

# Artistas Españoles Contemporáneos

En esta colección se recoge la vida y obra de los más relevantes artistas españoles de nuestro tiempo, como un justo y reconocido homenaje a los músicos, pintores, ceramistas, arquitectos y escultores que ocupan un puesto de honor en el panorama artístico de la España actual.

Precio de cada ejemplar: 150 Ptas.

**Edita: Servicio de Publicaciones  
Ministerio de Educación y Ciencia**

Venta en:  
— Paseo del Prado, 28, Madrid-14.  
— Planta baja del Ministerio de Educación, Alcalá, 34.  
— Edificio del Servicio de Publicaciones.  
Ciudad Universitaria, s/n. Teléfono 449 67 22.

