

«Enseñanza y aprendizaje en Bellas Artes: una revisión de los cuatro modelos históricos desde una perspectiva contemporánea»

Ricardo MARÍN VIADEL
Universidad de Granada

RESUMEN

Los principales criterios para distinguir un modelo general o paradigma en la enseñanza de las artes visuales son: a) ser un sistema completo de formación artística; b) dar una definición clara de cuáles son los fines y propósitos de la creación artística, explicar cuáles son los fundamentos del conocimiento artístico, determinar los elementos básicos de una obra de arte y las reglas o normas para organizarlos, y consecuentemente deducir el proceso didáctico correspondiente; c) ser el resultado de las contribuciones realizadas por diferentes artistas o escuelas, que configuran un conjunto de obras de arte, ideas artísticas y pedagógicas y prácticas artísticas educativas; d) estar vigentes en diferentes escuelas o academias, porque no se trata de utopías teóricas sino de hechos reales. De acuerdo con estos requisitos, hay cuatro y solo cuatro modelos o paradigmas de enseñanza de las artes visuales. Propongo una denominación histórico descriptiva de estos modelos: 1) modelo del Taller del Artista, 2) el sistema de la Academia de Bellas Artes, 3) la experimentación Bauhausiana con los elementos básicos del lenguaje plástico y 4) el desarrollo del genio y de la capacidad creadora personal.

ABSTRACT

The main criteria to distinguish a general model or paradigm in teaching the visual arts are: a) to be a complete artistic training system, b) give a clear definition about what are the objectives of the artistic activity, explain what are the foundations of the artistic knowledge, determine the basic elements of an art work and the rules to organize them, and deduce the suitable learning process, c) to be the result of the contributions made by different authors or schools, is a frame of artworks, aesthetic and educational ideas and teaching practices, e) to be in use in different fine arts schools or academies, is nor a theoretical utopia, but a real fact. According with these requirements, there are only four visual art training paradigms. I propose a descriptive and historical naming: 1) the artist's workshop model, 2) the Fine Arts Academy System, 3) the Bauhasian experimentation with the basic elements of the visual language, and 4) the genius and personal creativity development.

PALABRAS CLAVE

Modelo educativo, Taller, Academia, Educación artística.

KEY WORDS

Educational Model, Workshop, Academy, Art education.

1. INTRODUCCIÓN:

En educación artística conviven actualmente una gran variedad de estrategias de enseñanza. Cada profesora o profesor, ya sea en primaria, secundaria o en la universidad, plantea su propio programa y sus ejercicios particulares para que sus alumnos aprendan dibujo, pintura, diseño, escultura o fotografía. Probablemente no hay dos clases iguales, ni dos programas idénticos. En un aula o centro se enfatiza la libertad, espontaneidad y creatividad en el uso de técnicas y materiales; en otro el alumnado se concentra en las formas y proporciones trabajando del natural; en otro más descubrimos que se está explorando la creación de armonías cromáticas a partir de estímulos musicales, y así sucesivamente. En la medida que profundicemos en nuestra descripción y análisis de lo que realmente está sucediendo en un aula o taller, y a medida que ampliemos nuestro marco geográfico o cultural hallaremos un abanico de conceptos y ejercicios de aprendizaje realmente variopinto y multiforme.

Sin embargo, sostengo, que todo ese complejo y diversificado panorama puede ser comprendido y explicado, principalmente desde un punto de vista histórico; es decir, lo que actualmente se está enseñando en educación artística y cómo se está enseñando viene determinado por los contenidos y métodos de enseñanza que se han mostrado más fructíferos y eficaces en el pasado.

Considero que hay exactamente cuatro, y solo cuatro, modelos generales o paradigmas en la enseñanza, —y probablemente, en la investigación— de las artes visuales. No todos los programas o prácticas educativas que podemos encontrar si analizamos el trabajo de diferentes profesores, centros o academias, pueden considerarse como nuevos modelos o modelos diferenciados. Muchas aulas y talleres introducen algunos aspectos o ideas interesantes e innovadoras, pero normalmente se trata de desarrollos correspondientes a uno de los modelos generales o paradigmas; o bien —y esto es lo más frecuente— se trata de una combinación ecléctica de los cuatro modelos.

2. CRITERIOS PARA DEFINIR UN MODELO O PARADIGMA DE ENSEÑANZA E INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES

Los principales criterios para distinguir o diferenciar un modelo o paradigma en la enseñanza e investigación en las artes visuales son tres:

2.1. Completo: En primer lugar, debe ser un sistema completo de enseñanza e investigación en artes visuales. Esto significa que no se trata de un ejercicio, concepto o experiencia aislada o independiente, sino que debe dar cuenta del conjunto del proceso desde los más elementales y sencillos rudimentos hasta lograr un conjunto de obras de arte definitivas.

Por ejemplo, ha habido varias experiencias y modelos didácticos para desarrollar la memoria visual en el dibujo, desde la clásica del francés Horace Lecoq de Boisbaudran, hasta la más reciente de Manuel García Montero; pero convendremos en que el desarrollo de la memoria visual no es el conjunto del aprendizaje artístico sino una parte (García Montero, 1988).

Como consecuencia del carácter completo y sistemático que debe tener todo modelo o paradigma, éste está obligado a dar una definición clara de cuáles son los objetivos finales que se pretenden, es decir, tiene que proporcionar una definición clara de qué es dibujar, pintar, o qué es arte; qué rasgos, características o elementos distinguen una obra de arte; explicar cuáles son los fundamentos del conocimiento y del aprendizaje artístico; determinar los elementos básicos que constituyen o configuran la obra artística y las reglas y normas para organizar o conjugar esos elementos; y, finalmente, deducir la correspondiente secuencia didáctica congruente y homogénea con esta concepción.

2.2. Real: El segundo criterio es que el modelo o paradigma debe ser real. Es decir, no se trata de una utopía educativa, o de un proyecto, sino que, de hecho, el modelo ha debido estar y continuar estando vigente de forma generalizada en la formación de artistas.

2.3. Un modelo o paradigma en la formación artística no es producto de la aportación individual de un artista o educador, sino consecuencia de las obras e ideas de varios grupos y generaciones, que trabajan dentro de un mismo ideal artístico.

3. DESCRIPCIÓN DE LOS CUATRO MODELOS:

3.1. Taller del Artista: Este primero es un modelo muy simple y universalmente reconocido como una excelente y eficaz metodología de aprendizaje en

Bellas Artes y, en general, en cualquier ámbito profesional. Si se desea aprender una profesión, una buena idea es comenzar a trabajar como aprendiz o ayudante de un destacado profesional de ese campo; observando cómo trabaja el maestro experimentado, y luego repitiendo y practicando uno mismo.

Al principio se abordan las tareas más simples, preparando y limpiando los instrumentos y materiales, aprendiendo cómo se llama cada cosa, cuándo se utiliza esto o aquello, para qué sirve cada elemento. Paulatinamente se van encarando tareas u operaciones más complejas y de mayor responsabilidad. Finalmente, después de cuatro o seis años de experiencia, probablemente el ayudante se habrá enfrentado con la mayoría de los problemas y situaciones que presenta esa profesión, y habrá aprendido cómo resolverlos. Entonces, podrá decidir comenzar como profesional independiente.

A grandes rasgos, este proceso fue el sistema fundamental de formación de pintores y escultores en los gremios y talleres medievales, y se mantuvo hasta la generalización de las Academias de Bellas Artes en Europa a mediados del siglo XVII.

Éste no es un modelo escolar en sentido estricto. En él los aspectos formativos están íntimamente enmarañados con los laborales. No son necesarios los centros educativos, como institución independiente, porque no hay una clara diferenciación, especialización o desarrollo autónomo de las disciplinas o conocimientos teóricos y científicos que fundamentan ese ejercicio profesional. Mientras la pintura y la escultura tuvieron una consideración social como oficios manuales, la práctica y la experiencia bastaron para formar a las futuras generaciones.

Ciertamente este método de aprendizaje es enormemente eficiente para conocer el manejo de materiales e instrumentos. El mejor sistema para aprender a entelar un bastidor y prepararlo para pintar, o a fundir una pieza en bronce, es observar cómo lo hace un experto, y repetirlo uno mismo una y otra vez. Siempre que el aprendiz tenga que resolver los mismos e idénticos problemas que el maestro, resulta enormemente eficaz aprovechar la dilatada experiencia de los años. Mientras los gustos de los clientes y del público permanezca constantes sobre el tipo de objetos artísticos, temas, estilos y materiales, generación tras generación, la mejor manera de aprender a resolver el encargo de una Virgen o de un Santo, es seguir una fórmula aceptada, aprendida del maestro. Él sabe cómo preparar el soporte, obtener los colores, mezclarlos, cómo dibujar las figuras, la forma de los ojos o de los labios, donde se comienza a poner el verde base, cómo se trabajan las carnaciones, cómo se concluye delimitando los contornos con un trazo negro y donde se colocan los densos brillos blancos (Theophilus, 1979).

Siempre que tenemos que enseñarle a alguien cómo se maneja una cámara fotográfica o de video, una fotocopidora o un nuevo programa de ordenador,

estamos siguiendo este sistema. En general, siempre que el profesorado opera o actúa en la clase a partir de su experiencia como artista, está recurriendo a este sistema.

La bibliografía y documentación correspondiente a este modelo, sigue dos líneas básicas fuertemente interrelacionadas. Una corresponde a los libros dedicados al conocimiento de técnicas y materiales. La segunda corresponde a los tratados y libros, principalmente de láminas con dibujos y esquemas gráficos, que enseñan cómo dibujar o pintar imágenes concretas: una decoración de hojas de acanto, un Pantocrator, un águila, etc. (Ilustración 1).



Ilustración 1. Dibujo del siglo XII en el que vemos al joven aprendiz Everwinus y al maestro Hildebertus. El aprendiz está ejercitándose en el dibujo de una decoración vegetal, mientras su maestro ahuyenta a un ratón que merodea la comida. En Christopher de Hamel (1992) *Scribes and Illuminators*. [Escribas e iluminadores] London: Britihs Museum, p. 61.

En el pasado los autores más influyentes sobre técnicas y materiales fueron: el latino Vitruvio, el monje germano Teófilo y el italiano Cennino Cennini. (Vitruvio, 1970; Theophilus, 1979; Cennini, 1988). En la actualidad esta línea de publicaciones se mantiene plenamente vigente a través de multitud de obras sobre los materiales y técnicas en pintura, diseño gráfico, fotografía, o escultura, como por ejemplo la «Guía completa de escultura, modelado y cerámica» de Barry Midgley en la que se expone de forma clara y sencilla, con abundantísimas ilustraciones y fotografías las diferentes fases del proceso de trabajo con los materiales escultóricos: arcilla, cera, metales, madera, piedra, yeso, etc. (Midgley, 1985). En los últimos años esta vertiente se ha visto fuertemente acrecentada con la copiosa producción bibliográfica correspondiente a los nuevos procedimientos videográficos e informáticos de creación de imágenes. Aunque en este caso los contenidos de estos textos versen sobre fotografía, televisión, vídeo, ordenador, etc, su estructura conceptual es muy similar a la del tratado de Cennini: descripción particular de cada uno de los materiales e instrumentos, cómo obtenerlos, como tratarlos, como interaccionan entre sí, etc. (Lewell, 1985). Por ejemplo, el índice del capítulo correspondiente al vídeo de un manual sobre tecnología audiovisual se desglosa en los siguientes epígrafes: televisión y vídeo, principios de la grabación magnética de vídeo, grabación transversal, grabación helicoidal, grabación en azimut, la cinta magnética, sistemas de vídeo doméstico, sistemas de vídeo industrial, sistemas de video profesional, videodisco, cámaras de vídeo, televisor y monitor, videoproyectores, etc. (Martínez Abadía, 1991).

Debido al intenso desarrollo científico y tecnológico de los últimos siglos, junto a esta línea tradicional descriptiva de materiales y procedimientos, encontramos un panorama bibliográfico muy diversificado, con una orientación básicamente investigadora. Al menos pueden señalarse tres áreas claramente diferenciadas. Una, los estudios científicos de los materiales artísticos tradicionales (Doerner, 1973; Mayer 1985). Dos, los estudios sobre tecnología de nuevos materiales tales como textiles sintéticos, cemento, fundición de metales, cemento, plásticos, etc. muy frecuentemente utilizados por los artistas. Y, en tercer lugar, las investigaciones en ciencias infográficas y realidad virtual.

De la línea bibliográfica correspondiente a modelos gráficos que muestran cómo dibujar o pintar imágenes concretas, se conservan libros como el de Villar de Honnecourt del siglo XIII; o el «Libro de modelos de Gotinga» que describe con gran exactitud y minuciosidad todas las fases y estadios que hay que seguir para pintar correctamente los principales motivos decorativos que aparecen en los manuscritos iluminados de finales de la edad media. (Villard de Honnecourt, 1858; Lehmann-Haupt, 1972). En la actualidad se mantiene una constante actividad editorial que saca a luz un gran número de libros, revis-

tas y pequeñas enciclopedias multimedia, enormemente populares, con títulos como los siguientes: «Cómo pintar caballos», «Cómo pintar flores», «Cómo pintar retratos al óleo», y así sucesivamente. Estos materiales, que no se usan en los ámbitos profesionales, sino que mayoritariamente van dirigidos a aficionados y artistas domingueros, ofrecen un interesantísimo material de estudio desde un punto de vista educativo.

3.2. El sistema de la Academia de Bellas Artes fue creado y elaborado a través de los tratados escritos por L.B. Alberti (1435), Piero della Francesca (1490 aproximadamente), Leonardo da Vinci (en torno a 1492), Alberto Durero (1528) y otros artistas y teóricos del Renacimiento, principalmente italianos (Alberti, 1993; Piero, 1984, Leonardo, 1980; Dürer, 1980). En 1563, el gran artista e historiador Giorgio Vasari fundó la primera academia de dibujo en Florencia, que con su doble vertiente educativa e investigadora, como centro de formación de las futuras generaciones de artistas y como centro de reunión y debate de los mejores profesionales, sigue plenamente vigente. La consideración de la pintura y la escultura propiamente como Arte, esto es, actividades creativas basadas en conocimientos y reglas racionales, hacía necesaria esta nueva institución académica.

El proceso de aprendizaje e investigación debía desarrollarse en torno a dos grandes ejes: Por un lado, el conocimiento científico que fundamentaba la creación artística: la geometría, la perspectiva, la anatomía, la teoría de las proporciones, etc. Por otro, la práctica del dibujo como fundamento de la pintura y la escultura, comenzando por la copia de los dibujos de los mejores maestros, pasando por el dibujo del natural como ejercicio formativo clave, para finalizar con la invención de nuevas composiciones. (Pacheco, 1990).

Panofsky, a propósito de los tratados escritos por Durero, describe este programa artístico de la siguiente manera:

«El Renacimiento, por el contrario, sentó y aceptó unánimemente lo que parece ser el dogma más obvio de la teoría estética, pero es en realidad el más problemático: el dogma de que la obra de arte es la representación directa y fiel de un objeto natural. “Y has de saber”, escribe Durero, “que cuanto mayor sea la exactitud con que te acerques a la naturaleza por la vía de la imitación, mejor y más artística será tu obra”. Por consiguiente, los tratados de escultura y pintura ya no podían limitarse a suministrar esquemas y recetas generalmente aceptados, sino que tenían que equiparar al artista para su lucha personal con la realidad.

Tal equipamiento tenía que ser doble. Ya que el artista estaba llamado a “reproducir” las cosas naturales “como son”, primero había que informarle sobre cómo son; y, a renglón seguido, sobre cómo se pueden reproducir. ...De

una parte, tenía que suministrar información científica sobre los propios fenómenos naturales: sobre la estructura y funcionamiento del cuerpo humano, la expresión de las emociones humanas, las características de plantas y animales, la acción de la luz y de la atmósfera sobre los cuerpos sólidos, etcétera. De otra parte, tenía que desarrollar un proceso científico en virtud del cual la suma total de esos fenómenos —esto es, el espacio tridimensional en general y cualquier objeto tridimensional en particular— pudiera ser correctamente representada, o mejor dicho reconstruida, sobre una superficie bidimensional. El primero de estos cometidos cae claramente dentro de la provincia de lo que ahora conocemos como ciencias naturales;... El segundo cometido era de carácter puramente matemático: dio como fruto esa disciplina que más que ninguna otra cosa merece el título de fenómeno específico del Renacimiento, la perspectiva». (Panofsky, 1989, pp. 254-255).

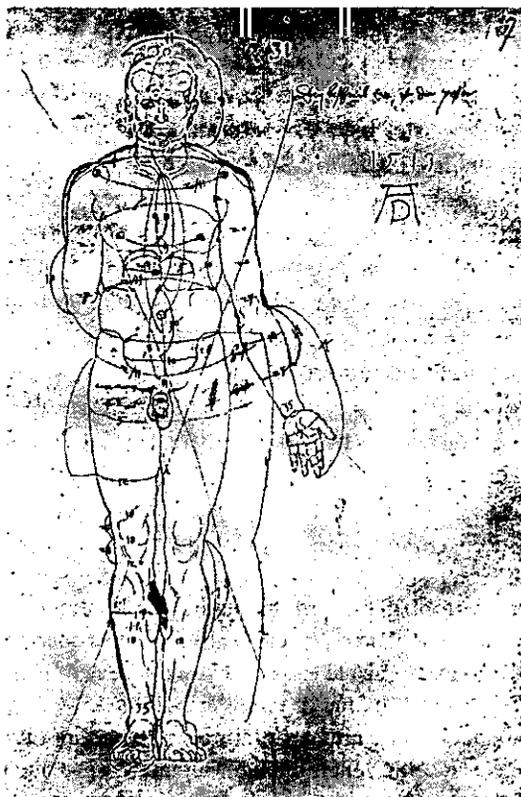


Ilustración 2. Alberto Duero «Hombre construido con altura de ocho cabezas». (1513). El dibujo está tachado con dos trazos cruzados de gran tamaño. El texto escrito junto a la figura dice: «Describe este, es el mejor». En Walter L. Strauss (ed.): (1972) *The human figure by Albrecht Dürer. The complete Dresden Sketchbook*. [La figura humana por Alberto Duero. El cuaderno de bocetos de Dresde completo] New York: Dover. pp. 104-105.

Las academias italianas del siglo XVI y la academia francesa del siglo XVII elaboraron un completo sistema formativo y profesional que fue el modelo para todas las Academias de Bellas Artes en Europa y América desde el siglo XVIII hasta comienzos del siglo XX (Pevsner, 1982). Las sucesivas generaciones de artistas, tratadistas y profesores acometieron el progresivo desarrollo del modelo abordando y profundizando en los problemas propios de la representación: Charles Le Lebrun, en consonancia con los más acuciantes problemas filosóficos del momento acometió el tema de cómo dibujar las pasiones y emociones del alma según se manifiestan en el rostro; Andrea Pozzo elaboró y depuró los problemas de la representación perspectiva del espacio hasta su más alata complejidad; Cozens encaró el problema del paisaje y propuso un conjunto de esquemas gráficos y técnicas creativas para ayudar al pintor a fijar las elusivas formas de las nubes; Paul Signac defendió un sistema cromático en pintura acorde con la física y percepción del color. (Le Brun, 1994; Pozzo, 1693-1702; Cozens, 1785; Signac, 1978).

La fotografía, la dinámica social, cultural, científica y tecnológica de la sociedad industrial, y su propio anquilosamiento y burocratización, propiciaron la crisis del modelo académico. (Boime, 1986).

En la actualidad, gran parte de los conceptos, conocimientos y habilidades propios del sistema académico clásico siguen arraigados en los centros de formación artística porque para la mayoría del público, y para buena parte del mundo profesional la representación figurativa de la realidad sigue siendo una meta artística loable y criterio básico de calidad en dibujo, pintura y escultura.

En el ámbito de educación primaria y secundaria, el gran esfuerzo didáctico en este paradigma se produjo durante la primera mitad del siglo XIX, al calor de la progresiva generalización de la escolaridad obligatoria y mientras se mantuvo vivo el ideal artístico del dibujo figurativo. Pestalozzi y Peter Schmid, fueron sus más destacadas figuras (Pestalozzi, 1803; Schmid, 1828-1832). La progresiva tecnificación de los procesos productivos favoreció la enseñanza del dibujo técnico, así como su mayor claridad y objetividad en los contenidos. Pero fue sobretudo el descubrimiento del dibujo infantil lo que cegó esta línea de trabajo. Pocas innovaciones se han producido en este modelo desde el descubrimiento del dibujo espontáneo infantil a principios del siglo XX. El popular manual de la norteamericana Betty Edwards «Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro» no es sino una nueva justificación de los ejercicios clásicos, a la luz de los recientes descubrimientos en neurociencias (Edwards, 1988).

Desde un punto de vista investigacional, los problemas de la figuración han tenido algunos brillantes aportaciones en los últimos años. Mencionaremos dos enormemente sugerentes.

Por un lado Salvador Dalí, que con su aguda, brillante y prolífica prosa publica en 1951 el tratado «50 secretos mágicos para pintar». A la manera renacentista o barroca, los 50 secretos mágicos mantienen la estructura clásica de un tratado de pintura dedicando sus correspondientes capítulos a los pinceles, compases, instrumentos y estudio del pintor, sus materiales y características, los diferentes pigmentos, los ejercicios para iniciarse en el dibujo y para abordar el natural, las poses del modelo, el cultivo de la memoria y de la imaginación pictórica, etc. Su enfoque es demoledor. Aprovecha todos los tópicos, tanto los tradicionales como los modernos, para, en una vertiginosa pirueta presentar la tesis más autocontradictoria: el futuro de la pintura está en el pasado (Dalí, 1951).

Por otro lado, David Hockney, considera que hay tres asuntos fundamentales a partir de los cuales replantearse la figuración. Uno, el problema del espacio considerando tanto las aportaciones del cubismo como de la fotografía. Dos, la copiosa producción de los últimos años de Picasso. Y tres, las innovaciones gráficas de las nuevas tecnologías (Hockney, 1994).

3.3. La Bauhaus: El siglo XX, el gran siglo del lenguaje, descubre que las artes visuales también lo son. El dibujo, la pintura y la escultura ya no tienen porqué estar pendientes de imitación de la realidad, sino más bien concentrarse en su propia realidad expresiva, como la música o como la arquitectura. La experimentación con los elementos básicos del lenguaje plástico descubrirá una nueva meta para las artes: la abstracción. A través de las obras artísticas y de las actividades y escritos pedagógicos de Kandinsky (1989), Itten (1987), Kupka (1989), Malévitch (1986), Mondrian (1987), etc. se definirá un nuevo sistema de formación del artista, cuyos conceptos básicos fundamentales son: punto, línea, plano, textura y color.

No todos los artistas y profesores son unánimes a la hora de establecer los elementos básicos del sistema, aunque en los esenciales hay amplio consenso. Veamos en el caso del gran artista checo Frantisek Kupka, el primero que expuso públicamente sus obras abstractas en el Salón de Otoño de París del año 1912, cómo expresaba se expresaban las nuevas ideas. Entre 1911 y 1913 Kupka escribió en francés el manuscrito de su libro «La creación en las artes plásticas». Las tentativas para publicarlo en París fueron infructuosas y finalmente el libro se publicó por primera vez en Praga en 1923.

«Una pintura, una escultura o una arquitectura son un conjunto de formas de expresión cuyas cualidades plásticas y valores luminosos se dirigen exclusivamente a la percepción visual y en las que la realidad objetiva depende menos de semejanzas sorprendentes o de cualquier propósito figurativo, que de su capacidad para suscitar emociones en el espectador. Si se transpone el principio mismo de la expresión plástica en una suerte de escri-

tura que se trataría de descifrar determinando la identidad y las relaciones recíprocas de las formas, nos encontraremos en presencia de hechos objetivos: una obra de pintada o esculpida es una realidad por sí, destinada a hacer visibles a otros los acontecimientos que se desarrollan sobre la pantalla de proyección totalmente interior que es la visión del artista.

La legibilidad o, si se quiere, el potencial discursivo, expresivo, está, por lo tanto, ligado a la técnica y a los medios de ejecución. Todo depende de los trazos, de las líneas, de las relaciones de los planos y de los valores luminosos entre ellos, del acuerdo de las proporciones y de los volúmenes. Estos son los agentes de la expresión, dotados cada uno de su identidad específica, con la misma importancia que los elementos de no importa cual complejo articulado - detalles inseparables del conjunto, como lo son los timbres, las terceras o las quintas en música, o también, los fonemas, las sílabas, las palabras y las frases en la expresión verbal.

En cuanto a los elementos de que dispone el artista y que el dirige a voluntad —altura, anchura, profundidad, luz, sombra, plano, volumen—, son factores existentes «a priori», cuya realidad objetiva es necesario respetar. Sin relevar de esta misma categoría a los materiales como tales (los colorantes para el pintor, la piedra y los metales para el escultor o el arquitecto) que son también, cada uno, un factor definido por sus cualidades sustanciales. (Kupka, 1989. p. 146).

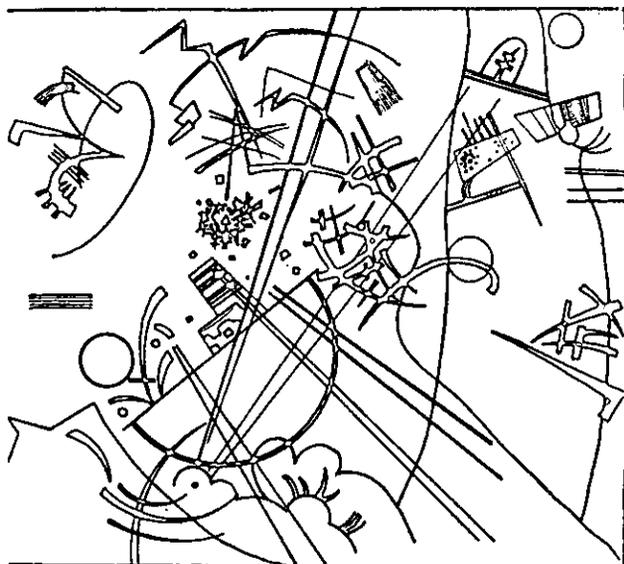


Ilustración 3. Vasili V. Kandinsky «Pequeño sueño en rojo» (1925). En V. Kandinsky: (1988) *Punto y línea sobre el plano*. Barcelona: Labor. p. 211.

Kupka considera que los agentes y factores plásticos fundamentales, a los que dedica el capítulo central de su libro, son: el color, el espacio, el punto, la línea, el trazo, la mancha, el plano, el volumen, los efectos lumínicos, la atmósfera, la organización, el formato, la proporción, lo precioso, el ritmo, la cadencia y el movimiento.

La escuela de arte alemana de la Bauhaus (1919-1933) será la institución más relevante para este modelo (Whitford, 1984; Wick, 1986; Wingler, 1980). El sistema bauhausiano de formación del artista establece que las artes visuales son esencialmente un lenguaje, cuyo vocabulario está compuesto por los elementos gráficos abstractos básicos (punto, línea, color, etc.), cuyas reglas sintácticas determinan cómo reunir o relacionar dos o más de estos elementos entre sí (por ejemplo, el color amarillo corresponde a una forma triangular) configurando un sistema completo de leyes compositivas. Las analogías con el lenguaje musical serán constantes, especialmente en las obras de Kandinsky. Consecuentemente este modelo considerará que hay un cuerpo de conocimientos básicos y fundamentales obligatorios para todos los artistas visuales. En primer lugar hay que conocer, comprender y llegar a sentir cada uno de los elementos gráficos básicos; en segundo lugar hay que investigar sus leyes compositivas. El sistema puede ser desarrollado a través de materiales y procesos muy diferentes por lo que constituye el fundamento para cualquier obra profesional ya sea en el terreno del dibujo, la pintura, la escultura, la arquitectura, el diseño gráfico, o el diseño industrial.

El sistema de la Bauhaus continúa su desarrollo a través de las obras de artistas y autores como Josef Albers sobre el color, o Bruno Munari sobre la textura y la estructura. (Albers, 1982; Munari, 1985). El manual de la profesora norteamericana D. A. Dondis, tan socorrido en diferentes niveles educativos, es una completa, simplificada y degradada exposición de este modelo (Dondis, 1988).

3.4. El sistema del genio o del desarrollo creativo personal fue prefigurado por los artistas románticos. Fueron ellos los primeros en considerar la libertad y originalidad como el criterio artístico fundamental.

«El gobierno ha creado escuelas de arte que sostiene a alto precio y que admiten a todos los jóvenes. Estas escuelas mantienen a sus alumnos en un estado de emulación constante por medio de continuas competiciones, y, a primera vista, podrían parecer instituciones extremadamente útiles, el invento más positivo para el desarrollo de las artes. Ni en Roma ni en Atenas tuvieron los ciudadanos más facilidades para el estudio de las ciencias y las artes, que las que se ofrecen en Francia en nuestras numerosas y variadas escuelas. Pero siento tener que decir que, desde su fundación, el resultado de estas escuelas no ha sido el esperado: en lugar de brindar un servicio han hecho un

auténtico daño, porque aunque han producido un millar de talentos medianos, no pueden enorgullecerse de haber formado a nuestro mejores pintores. ...La finalidad de esta institución no debería consistir en crear una raza de pintores, sino simplemente proporcionar auténticos genios con la posibilidad de formarse a sí mismo. ... Pero aun suponiendo que todos los jóvenes admitidos en las escuelas estuviesen adornados con todas las cualidades que distinguen al pintor, ¿no es peligroso que estudien juntos durante años, sujetos a las mismas influencias, copiando los mismos modelos y siguiendo el mismo itinerario?. ¿Cómo puede esperarse que mantengan alguna clase de originalidad?.» (Calvo Serraller, 1982, pp. 251-253).

Uno de los artistas más escuetos y rotundos en sostener esta posición es Goya. En sus escritos educativos afirma que el artista solo necesita dos cosas: libertad y apoyo. En una carta fechada en Madrid el 14 de Octubre de 1792, en la que se le solicitaba su punto de vista sobre la organización de las enseñanzas artísticas, escribió:

«Cumpliendo por mi parte con la orden de V.E. para que cada uno de nosotros exponga lo que tenga por conveniente sobre el Estudio de las Artes, digo: Que las Academias no deben ser privativas, ni servir más que de auxilio a los que libremente quieran estudiar en ellas, desterrando toda sujeción servil de Escuela de Niños, preceptos mecánicos, premios mensuales, ayudas de costa y otras pequeñeces que envilecen, y afeminan un Arte tan liberal y noble como es la Pintura; tampoco se debe prefijar tiempo de que estudien Geometría, ni Perspectiva para vencer dificultades en el dibujo, que este mismo las pide necesariamente a su tiempo a los que descubren disposición, y talento,

Daré una prueba para demostrar con hechos, que no hay reglas en la Pintura, y que la opresión, u obligación servil a hacer estudiar o seguir a todos por un mismo camino, es un grande impedimento a los jóvenes que profesan este arte tan difícil, que toca más en lo divino que ningún otro, por significar cuanto Dios ha criado; el que más se haya acercado, podrá dar pocas reglas de las profundas funciones del entendimiento que para esto se necesitan, ni decir en qué consiste haber sido más feliz tal vez en la obra de menos cuidado, que en la de mayor esmero...

Por último, Señor, yo no encuentro otro medio más eficaz de adelantar las Artes, ni creo que lo haya, sino el de premiar y proteger al que despunte en ellas; el de dar mucha estimación al profesor que lo sea; y el de dejar en su plena libertad correr el genio de los discípulos que quieren aprenderlas, sin oprimirlo, ni poner medios para torcer la inclinación que manifiestan a este, o aquel estilo, en la Pintura.» (Goya, 1993, pp. 17 - 20).

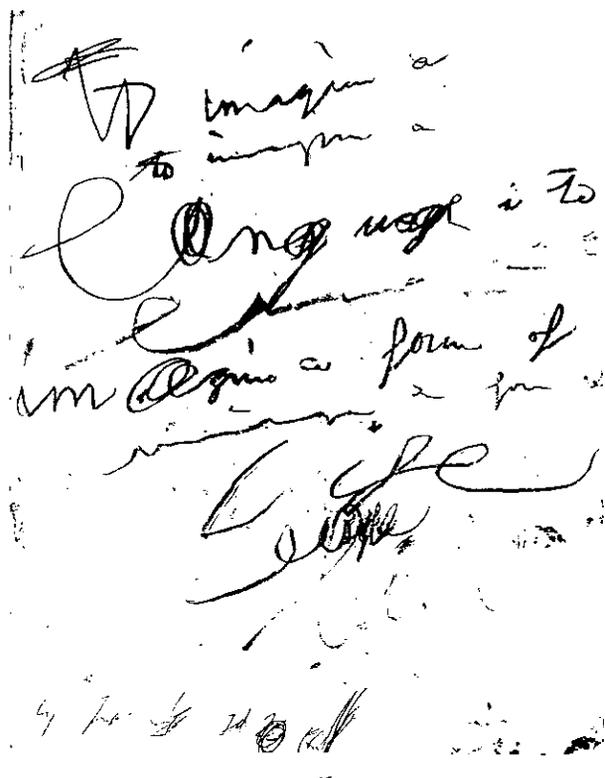


Ilustración 4. Cy Tombly «Imaginar un lenguaje es imaginar una forma de vida», (1983).

La tesis básica y distintiva que sostiene este modelo es que en arte no hay reglas, normas o conceptos básicos generales, ni, en consecuencia, ninguna secuencia estricta de aprendizaje. Cada uno debe desarrollar su propia y personal línea de trabajo. El énfasis por lo tanto está en la personalidad y emociones individuales. El objetivo central es la originalidad. Y como V. Lowenfeld sostuvo para desarrollar la capacidad creadora solo hay un camino: crear. Y para crear no es necesario ningún tipo de conocimiento previo. Hay que lanzarse a la creación desde el primer momento (Lowenfeld, 1972).

En sentido estricto este modelo es un anti-modelo, ya que postula que no es posible ni deseable la existencia de un modelo de formación o de investigación. Educativamente implica un radical y absoluto enfoque individualizado.

Algunos de los principales artistas del siglo XX, Beuys, Dubuffet, Duchamp, Kaprow, etc, han defendido con todas sus consecuencias esta posición, lo que ha llevado a producir un conjunto de obras, situaciones y con-

ceptos, que disuelven el territorio del artes y del artista, hasta hacerlos coincidir con el conjunto de la realidad y de todas sus posibilidades.

Allan Kaprow, quizás el más claro y didáctico en sus escritos, razonó del siguiente modo: en la medida que lo que no es arte es más arte que el propio arte (por ejemplo, el mejor espectáculo de danza contemporánea son los movimientos aleatorios de los clientes de un supermercado con sus carritos de la compra; la mejor pieza de escultura contemporánea son las bolitas de polvo, pelusa y suciedad que se forman bajo las camas), la actividad del artista y la creación artística debe ser vertiginosamente rápida y en constante cambio. Nada de lo que ha sido considerado arte con anterioridad, incluso las obras o ideas anteriores del propio artista, tiene interés para la creación futura. Una obra de arte tiene necesariamente una vigencia breve, como la fugaz existencia de algunas partículas subatómicas. En el momento en que cualquier cosa o acontecimiento, que hasta ese instante no haya tenido una consideración artística, capta la atención del artista se ha convertido en arte. Simultáneamente ha comenzado a pertenecer a lo ya reconocido como arte. Puede archivarse, guardarse o exhibirse, pero como ya pertenece a lo reconocido como arte, consecuentemente, ha dejado de tener interés para ampliar las fronteras y conceptos artísticos. Hay que pasar a otra cosa. La tarea del artista en un incansante y continuo proceso de cambio e innovación:

«Para convertirnos en in-artistas (contraseña cuatro) tenemos que existir tan efímeramente como el no-artista, cuando la profesión de arte quede descartada, la categoría de arte pierda su significado, o, al menos, quede anticuada. Un in-artista es aquel que está ocupado en trabajos cambiantes, en modernizar.

El nuevo trabajo no supone convertirse en un “naïf” batiéndose en retirada hacia atrás, hacia la infancia y el ayer. Por el contrario, requiere mucha más sofisticación de la que el in-artista pueda tener. En lugar del tono serio que ha acompañado usualmente la búsqueda de la inocencia y de la verdad, la creación in-artística emergerá probablemente como humor.» (Kaprow, 1993, pp. 103-104).

4. COMPARACIÓN ENTRE LOS CUATRO MODELOS: Una vez descritos, estableceremos la comparación entre los cuatro modelos seleccionando algunos rasgos o elementos definitorios. (Figuras, 1, 2 y 3).

Para el modelo del Taller del Artista una obra de arte es básicamente un objeto espléndido hábilmente construido. Para el sistema académico el principal propósito de las artes visuales es la imitación o representación de la realidad. Para la Bauhaus se trata de explorar las cualidades expresivas del lenguaje visual. Para el modelo genio-creatividad, la originalidad es el rasgo decisivo.

El primer ejercicio al que debe enfrentarse el estudiante según cada modelo de formación es congruente con el fin último u objetivo final que hay que alcanzar.

Conocer cómo se preparan y utilizan las herramientas, instrumentos y materiales artísticos es el primer paso para construir un objeto o imagen espléndida y admirable, ya sea un óleo obre tabla, una serigrafía, una vidriera, o una escena cinematográfica de animación por ordenador. La pregunta básica en este caso es ¿con qué y cómo esta hecha esa imagen?

Para conseguir exactitud y verosimilitud en la representación figurativa hay comenzar copiando una sencilla lámina con figuras geométricas, la más sencilla de todas consiste en copiar la posición exacta de un punto que divide en dos mitades iguales un línea horizontal.

Los rudimentos de la metodología bauhausiana son descubrir las posibilidades expresivas del primero y más simple de los elementos básicos del lenguaje plástico, esto es, de un punto.

Para el modelo creativo, la libre creación es la actividad más importante, el primer ejercicio y el fin último.

Ciertamente es posible encontrar diferencias según autores, tendencias o escuelas, sobre la secuencia concreta de actividades o ejercicios de aprendizaje que hay que seguir, o por cuál en concreto debe comenzarse, pero suele haber un acuerdo bastante unánime sobre el ejercicio esencial e irrenunciable: a) adquirir una amplia experiencia con un buen maestro o profesional experimentado, para el primer modelo; b) la práctica habitual del dibujo del natural, para el académico; c) la investigación personal sobre las posibilidades expresivas de la interacción de los elementos plásticos; y d) crear espontánea y libremente, como en el dibujo infantil, para el modelo creativo.

El ejercicio final, es tan interesante como el primero, a al hora de tipificar cada modelo. Para el taller del artista completar una pintura mural al fresco, o fundir una estatua monumental en bronce, son las tareas de máxima complejidad. Para el modelo académico, resolver satisfactoriamente una composición en la que aparezcan varios grupos de figuras humanas, de diferentes edades, sexos y actitudes, desnudas y vestidas, en un paisaje con animales, plantas y edificios de diferentes tipos, es el problema representacional más complejo que cabe imaginar. Para el modelo Bauhaus habrá que llegar a resolver una composición abstracta pletórica de líneas, planos, texturas, colores, etc. Y para el modelo creativo, dar con un estilo original personal es la meta final.

5. **CONCLUSIÓN:** Todos y cada uno de estos cuatro modelos o paradigmas de formación artística siguen vigentes en la actualidad, porque cada uno de ellos es el sistema más útil y experimentado a la hora de conseguir un objetivo

concreto: a) la maestría y habilidad en el manejo de materiales e instrumentos; b) la capacidad para hacer un retrato o representar la realidad visual; c) la expresividad de formas, líneas, texturas y colores; d) la originalidad e innovación creativa. Estos cuatro rasgos son reconocidos generalmente como los definitorios de cualquier obra de arte o de todo gran artista.

PRINCIPALES CARACTERÍSTICAS DEL PROCESO DE ESCOLARIZACIÓN

TALLER DEL ARTISTA	No existe un proceso de escolarización formal separado e independiente del ámbito laboral o profesional, porque no existen o son muy rudimentarios los conocimientos científicos o teóricos que podrían fundamentar la práctica. No hay escuela propiamente dicha, sino período de aprendizaje en la empresa o taller.
ACADEMIA DE BELLAS ARTES	Es necesario un período de escolarización formal, previo e independiente de la práctica profesional, para aprender los fundamentos teóricos y prácticos del arte: dibujo, perspectiva, anatomía, proporción, etc. Sin estos conocimientos fundamentales no es posible llegar a crear una obra de arte.
BAUHAUS	Es necesario un período de escolarización formal, previo e independiente de la práctica profesional, para conocer, experimentar y sensibilizarse a los elementos básicos del lenguaje plástico: punto, línea, plano, volumen, color, textura, etc. Estos elementos fundamentan cualquier ámbito profesional de las artes visuales: <i>pintura, escultura, arquitectura, diseño, fotografía, etc.</i>
GENIO / CREATIVIDAD	No es necesario un proceso de escolarización formal, porque no hay ningún conjunto de conocimientos básicos o fundamentales que todos los artistas necesariamente tengan que conocer. Lo único que necesita el artista es apoyo y libertad. La mejor preparación para la creación es la creación.

Figura 1. Proceso de escolarización según cada uno de los cuatro modelos de formación del artista.

Proceso de aprendizaje	TALLER DEL ARTISTA	ACADEMIA DE BELLAS ARTES	BAUHAUS	GENIO / CREATIVIDAD
OBJETIVO FUNDAMENTAL	Construir un objeto espléndido, aprovechando las cualidades de los materiales e instrumentos.	Conseguir la más fiel y bella imitación o representación de la realidad visual.	Conseguir la más intensa expresividad con los elementos básicos del lenguaje visual.	Crear imágenes originales e innovadoras.
PRINCIPAL CUALIDAD O HABILIDAD A DESARROLLAR	Prolongada experiencia	Imitación exacta y veraz.	Sensibilidad a los elementos del lenguaje visual.	Innovación y sinceridad.
PRIMER EJERCICIO	Preparación de los materiales e instrumentos.	Dibujar a mano alzada la copia de una lámina, en la que aparecen formas geométricas simples, con la mayor exactitud.	Descubrir las posibilidades expresivas del punto.	Crear libre y espontáneamente.
EJERCICIO ESENCIAL	Trabajar durante suficiente tiempo como aprendiz o ayudante de un gran maestro.	Dibujar del natural.	Investigar las posibilidades expresivas de los elementos básicos del lenguaje plásticos y sus interrelaciones.	Crear de forma libre y espontánea.
EJERCICIO FINAL	-Pintar un gran mural al fresco. - Fundir en bronce una estatua colosal.	Pintar o modelar un grupo de figuras humanas en un paisaje con animales, según invención propia.	Pintar o construir una composición abstracta de gran complejidad.	Crear un estilo personal original.

Figura 2. Rasgos distintivos del proceso de aprendizaje en cada las cuatro metodologías de formación del artista.

**PROCESO DE APRENDIZAJE:
SECUENCIA BÁSICA DE CONTENIDOS Y ACTIVIDADES**

TALLER DEL ARTISTA	<p>1. Obtención y manejo de los materiales artísticos: pergamino, papel, carboncillo, pigmentos (rojos, verdes, azules, amarillos, blancos, negros, oro, etc.), tablas y lienzos, gomas y aglutinantes, temples, óleo, barnices, vidrio, esmaltes, bronce, etc.</p> <p>2. ¿Cómo pintar o cómo construir?: hojas y guirnaldas en un manuscrito iluminado, las carnaciones de una figura humana o el rostro de Cristo en un mural, un cáliz, una campana, etc.</p>
ACADEMIA DE BELLAS ARTES	<p>1. Práctica: copia de láminas de elementos geométricos y de partes de la figura humana, copia de dibujos de los grandes maestros, dibujo de esculturas clásicas griegas y romanas, dibujo del natural, pintura y modelado del natural, composición pictórica y escultórica de escenas complejas con varias figuras a partir de elementos tomados de otros artistas, invención original de historias clásicas o religiosas.</p> <p>2. Teoría: Anatomía, Perspectiva, Proporción, Iconografía.</p>
BAUHAUS	<p>Gramática de los elementos abstractos del lenguaje visual:</p> <p>1. Vocabulario gráfico: Expresar emociones y sentimientos con cada uno de los elementos básicos del lenguaje gráfico: Punto, Línea, Plano, Textura, Color, Formas geométricas, Formas no geométricas, etc.</p> <p>2. Sintaxis visual o composición: Combinación e interacción entre dos o más elementos gráficos elementales.</p>
GENIO/CREATIVIDAD	<p>No hay una secuencia general de conocimientos o habilidades que tengan obligatoriamente que aprender todos. Cada persona debe seguir su propio proceso particular.</p>

Figura 3. Secuencia básica de contenidos y actividades de aprendizaje.

CARACTERÍSTICAS	TALLER DEL ARTISTA	ACADEMIA DE BELLAS ARTES	BAUHAUS	GENIO/CREATIVIDAD
CENTROS/ INSTITUCIONES FUNDAMENTALES.	Gremios italianos.	Academia de Dibujo de Vasari en Florencia. (1563) Academia de París. (1648)	Bauhaus (1919 - 1933).	Las instituciones no son necesarias.
ESTILOS ARTÍSTICOS CARACTERÍSTICOS	Románico y Gótico	Renacimiento, Barroco y Neoclásico	Abstracción	Romanticismo, Expresionismo Abstracto.
PRINCIPALES ARTISTAS Y AUTORES ANTERIORES A 1950. (En orden cronológico)	Vitruvio Teophylus Villar Honnecourt C. Cennini	L.B. Alberti Piero Francesca Leonardo Durero G. Vasari F. Pacheco Ch. Le Brun J. Reynolds A. Cozens P. Signac	V. Kandinsky F. Kupka J. Itten K. Malevitch	F. Goya V. Lowenfeld
FUNDAMENTACIÓN CIENTÍFICA	Física, Química, Tecnología de materiales.	Geometría, Óptica, Perspectiva, Anatomía, Teoría del color.	Lingüística	Psicoanálisis y Teoría de la creatividad.
DISCIPLINAS RELACIONADAS	Nuevas tecnologías.	Literatura	Música	Creación o innovación en cualquier ámbito: ciencia, política.
AUTORES/AS POSTERIORES A 1950. (alfabético)	R. Mayer B. Midgley	S. Dalí B. Edwards D. Hockney	J. Albers D. Dondis B. Munari	J. Beuys J. Dubuffet M. Duchamp A. Kaprow

Figura 4. Datos históricos y contextuales sobre las cuatro metodologías de formación e investigación artística.

6. BIBLIOGRAFÍA Y DOCUMENTACIÓN

- ALBERS, Josef. (1982): *La interacción del color*. Madrid: Alianza. (Publicación original de 1963).
- ALBERTI, León Battista. (1972): *De la Peinture. De Pictura (1435)*. [Sobre la pintura] París: Macula, Dédale. (Traducción de Jean Louis Schefer). (Manuscrito original de 1435).
- BEUYS, Joseph. (1988): *Par la presente, je n'appartiens plus à l'art* [Por la presente, yo, ya no pertenezco más al arte]. París: L'arche.
- BOIME, Albert. (1986): *The academy & french painting in the nineteenth century*. [La Academia y la pintura francesa en el siglo diecinueve] London: Yale University Press.
- CALVO SERRALLER, Francisco et al. (Ed.): (1982): *Fuentes y documentos para la historia del arte. Ilustración y Romanticismo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CENNINI, Cennino. (1988): *El libro del Arte* Madrid: Akal. (Manuscritos originales de finales siglo XIV).
- COZENS, A.(1785): *A new method of assisting the invention in drawing original composition of Landscape*. [Un nuevo método para ayudar a la invención en el dibujo de composiciones originales de paisajes] London.
- DALÍ, Salvador. (1951): *50 secretos mágicos para pintar* Barcelona: Luis de Caralt.(Edición original).
- DONDIS, D.A. (1988): *La sintaxis de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili. (Publicación original de 1973).
- DOERNER, Max. (1973): *Los materiales de la pintura y su empleo en el Arte*. Barcelona: Reverte.
- DÜRER, Albrecht. (1980): *Von Menschlicher proportion. Faksimile-neudruck der originalausgabe Nürnberg 1528*. [De la proporción del cuerpo humano. Nueva impresión facsimil de la edición original de Nuremberg de 1528] Nördlingen: Dr. Alfons Uhl.
- EDWARDS, Betty. (1988): *Aprender a dibujar*. Madrid : Herman Blume. (Publicación original de 1979).
- EFLAND, Arthur D. (1990): *A history of Art Education*. [Una historia de la Educación Artística] New York : Teachers College.
- GARCÍA MONTERO, Miguel Manuel: (1988): *Didáctica del dibujo. La representación gráfico-plástica en función del ejercicio de la memoria visual*. Madrid: Universidad Complutense.
- GOYA, Francisco de. (1993): *Goya desde Goya*. (Rafael Santos Torroella ed.) Barcelona: Universitat de Barcelona. (Manuscritos originales de 1791 a 1801).
- HOCKNEY, David: (1994): *Así lo veo yo*. Madrid : Siruela.
- INGRES, A.D. (1994): *Écrits sur l'art*. [Escritos sobre el Arte], París: La bibliothèquede arts. (Manuscritos originales de 1813 a 1866).

- ITTEN, Johannes. (1987): *Design and form*. [Diseño y forma] London: Thames and Hudson. (Publicado originalmente en 1963).
- KANDINSKY, V. (1989): *Tutti gli scritti*. [Todos sus escritos] Milano: Feltrinelli.
- KAPROW, Allan: (1993): *Essays on the blurring of the art and life*. [Ensayos sobre los borrosos límites entre el arte y la vida]. Berkeley: University of California Press.
- KUPKA, F. (1989): *La création dans les arts plastiques*. [La creación en las artes plásticas]. París: Cercle d'Art. (Manuscritos originales de 1910 a 1913).
- LE BRUN, Charles. (1994): *L'expression des passions & autres conférences. Correspondance* [La expresión de las pasiones y otras conferencias. Correspondencia] París: Dédale. (Manuscritos originales de 1668).
- LEHMANN-HAUPT, H. (1972): *The Göttingen Model Book, A facsimile edition and translations of a fifteenth-century illuminator's manual*. [El libro de modelos de Göttingen. Edición facsimil y traducción de un manual para iluminadores del siglo XV] Columbia. (Original del siglo XV).
- Leonardo. (1980): *Tratado de la pintura*. (Ángel González ed.) Madrid: Editora Nacional. (Manuscritos originales de 1480 a 1519).
- LEWELL, John: (1985): *Aplicaciones gráficas del ordenador*. Madrid: Hermann Blume.
- LOWENFELD, V.; LAMBERT BRITAIN, W. (1972): *Desarrollo de la capacidad creadora*. Buenos Aires : Kapelusz.
- MACDONALD, S. (1970): *History and philosophy of art education*. [Historia y filosofía de la educación artística] New York : American Elsevier.
- MALEVITCH, Kazimir. (1986): *Écrits*. [Escritos] (Andrei Nakov ed.). París: Gérard Lebovici. (Escritos originales de 1916 a 1918).
- MARÍN VIADEL, Ricardo. (1993): «Teoría y práctica en el aprendizaje artístico. Cinco modelos metodológicos para la enseñanza de las artes visuales», en Lourdes Montero Mesa y José Manuel Vez Jeremías (eds.) *Las didácticas específicas en la formación del profesorado (I)*. Santiago de Compostela: Tórculo. Pp. 441-457.
- MARTÍNEZ ABADÍA, José. (1991): *Introducción a la tecnología audiovisual*. Barcelona: Paidós.
- MAYER, Ralph. (1985): *Materiales y técnicas del Arte*. Madrid: Herman Blume.
- MIDGLEY, Barry (Coordinador). (1985): *Guía completa de escultura, modelado y cerámica*. Madrid: Herman Blume.
- MONDRIAN, Piet. (1987): *The new art, the new life. The collected writings of Piet Mondrian*. [El nuevo arte, la nueva vida. Escritos completos de Piet Mondrian] London: Thames and Hudson. (Escritos originales de 1917 a 1944).
- MUNARI, Bruno. (1985): *Diseño y comunicación visual*. Barcelona: Gustavo Gili.
- PACHECO, Francisco. (1990): *El arte de la pintura*. (Bassegoda i Hugas, Bonventura. Ed.) Madrid: Cátedra. (Manuscrito original concluido en 1638).
- PANOFSKY, Erwin. (1989): *Vida y arte de Alberto Durer*. Madrid: Alianza.

- PESTALOZZI, J.S. (1803): *ABC der Anschauung*. [ABC de la observación o modo de ver] Zürich & Bern: J.G. Cotta.
- PEVSNER, N. (1982): *Academias de Arte*. Madrid: Cátedra.
- PIERO DELLA FRANCESCA. (1984): *De prospectiva pingendi*. [De la perspectiva pictórica] Firenze: Le Lettere. (Manuscritos originales aproximadamente entre 1482 y 1492).
- POZZO, Andrea. (1693-1702): *Prespectiva Pictorum et Architectorum*. [Perspectiva para los pintores y los arquitectos] Roma.
- Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. (1989): *La formación del artista de Leonardo a Picasso*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- REYNOLDS, Joshua. (1988): *Discourses on art*. [Discursos sobre Arte] London: Yale University Press. (Originales de 1769 a 1790).
- SCHMID, Peter. (1828-1832): *Das Naturzeichnen für den Schul- und Selbstunterricht* [El dibujo del natural para la enseñanza en la escuela y el autoaprendizaje] Berlín: Nicolai'sche Buchhandlung. (4 vols.).
- SIGNAC, Paul. (1978): *D»Eugène Delacroix au neo-impressionnisme*. [De Eugenio Delacroix al neoimpresionismo] Hermann: París. (Publicado originalmente en 1889).
- THEOPHILUS. (1979): *On divers arts*. [Sobre las diversas artes] New York: Dover. (Los manuscritos más antiguos que se conservan son fechados en el siglo XII, pero la redacción original probablemente es un siglo anterior).
- VASARI, Giorgio. (1981): *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes / I*. [Las vidas de los mejores pintores, escultores y arquitectos. I.] (Andrés Chastel ed.). París : Berger-Levrault. (Publicado en italiano originalmente en 1550).
- VITRUVIO. (1970): *Los diez libros de Arquitectura*. Barcelona: Iberia. (Traducción y notas de Agustín Blánquez). (Redacción original aproximadamente entre el 741 y el 738 a.C.).
- WHITFORD, Frank. (1984): *Bauhaus*. London: Thames and Hudson.
- WICK, Rainer. (1986): *Pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza.
- VILLARD DE HONNECOURT. (1858): *Livre de Portraiture* [Libro de retratos]. París : Lassus et Darcel. (Manuscrito original del siglo XIII).
- WINGLER, Hans M. (1980): *La Bauhaus* Barcelona: Gustavo Gili.