

El dibujo en la base de la enseñanza artística universitaria

Pilar Viviente Sole
Universidad Miguel Hernández de Elche

Resumen

Formar profesionales significa mirar hacia salidas politécnicas, atendiendo a la polivalencia de los estudiantes y al aprendizaje de técnicas socialmente valorizadas. El dibujo ocupa un lugar prioritario en nuestra sociedad. El dibujo debiera ofrecer un amplio campo de estudio y de ejercicios. No se trata de transmitir un saber especializado en el primer ciclo, sino de entrenar al alumno a afrontar opciones diversas. Conviene limitarse a lo indispensable. En general, podemos pensar en el dibujo «a partir del modelo» o Dibujo del natural como una formación de base indispensable en el marco de una pedagogía moderna.

El dibujo debe aportar conocimientos teóricos, técnicos y estéticos. De este modo se realiza un «aprendizaje integral», que se efectúa gradualmente. Conviene que el aprendizaje estético se realice sobre una base teórica y técnica bien sólida. Así se fomenta el espíritu de investigación e invención.

Palabras clave: Aprendizaje integral, Aprendizaje progresivo, Conocimiento estético, Conocimiento técnico, Conocimiento teórico, Naturaleza politécnica del dibujo, Pluralidad técnica.

Abstract

To train students as professionals means to look for a polytechnical career, taking into account the flexibility of the students and the learning of socially valuable techniques. Design occupies a primary place in our society. Design should offer a wide field study and exercises. It is not a question of transmitting specialized knowledge at the first level, but to train the students to affront diverse options. It is convenient to limit oneself to the indispensable. In general, we can think about design with model or natural Design like a necessary basic formation into the frame of a modern pedagogy.

Design should carry with it theoretical, technical and aesthetic knowledge. In this way we have «integral learning», which gradually advances. It is convenient that the aesthetic learning is done with a very solid technical and theoretical base. This way, the spirit of research and inventions is encouraged.

Key words: Creative learning, Integral learning, Progressive learning, Aesthetic knowledge, Technical knowledge, Theoretical knowledge, Polytechnic nature of design, Technical plurality.

1. EL DIBUJANTE EN LAS SOCIEDADES POST-INDUSTRIALES E INFORMATIZADAS

La era industrial produjo una profunda escisión en el seno de las artes, polarizando las actividades artísticas en artes puras y artes aplicadas, o en bellas artes y artes industriales, como se las suele llamar. En la fase histórica post-industrial, invadida por fenómenos como el vídeo, el diseño y la informática gráfica, estas divisiones han perdido del todo la razón que las sustentaba. Lo «técnico» y lo «artístico» están, hoy día, integrados por los nuevos medios y las nuevas tecnologías.

Por otra parte, no hay creación sin técnica. Sería una ignorancia no reconocer la parte que tiene en las artes el conocimiento, la lucidez y el trabajo, es decir, lo que tradicionalmente se ha llamado «oficio». Toda disciplina tiene su técnica. En realidad, el hombre es un «animal técnico» (Berger, 1962), sometido a la dura ley del tiempo. «Ahí donde su operación es consciente, razonada, voluntaria, hay técnica. Ahí donde la lucidez flaquea y donde el rigor desfallece, no conviene hablar de cultura, sino de negligencia»¹. Es, pues, absolutamente vano oponer el universo de la técnica al de la cultura, como también lo es oponer la técnica a la naturaleza. «La herramienta prolonga el brazo de manera tan natural como la garra prolonga la pata», como dice G. Berger.

Otro fenómeno de nuestra época ha modificado la concepción tradicional de los géneros. Las clásicas disciplinas que formaban lo que se designaba por artes puras (pintura, escultura y arquitectura) se han visto profundamente modificadas. El «arte-en-general»² ha quebrado la delimitación disciplinar de las tradicionales clasificaciones como, por ejemplo, pintura y escultura, y las fronteras entre las artes se han vuelto ambiguas y flexibles. Desde la perspectiva de la concepción tradicional de los géneros, atendiendo al medio expresivo como condicionante de cada género artístico, las

¹ BERGER, C., *L'homme moderne et son éducation*, P.U.F., París, 1962, pág. 150.

² Nos referimos a la nueva situación del «arte-en-general», con la que TH. DE DUVE (1992) designa la condición post-moderna, o dicho de otro modo, tal y como sugiere el autor, «se puede hacer arte hoy día con cualquier cosa». (v. DE DUVE, TH., *Faire école*, Paffs: Les presses du réel, 1992).

obras son, ahora, con frecuencia, híbridas, impuras. Para algunos, los géneros tradicionales parecen regocijarse en una especie de promiscuidad (Th. Adorno).

Podemos pensar lo que queramos, pero los dos fenómenos, entre sí relacionados, son realmente decisivos en nuestro siglo: a) la superación de los límites categoriales entre los géneros y b) la integración de técnicas procedentes, no ya de los oficios artísticos, sino de la industria y de las nuevas tecnologías. En el contexto de los medios mezclados y de la asimilación de procesos industriales e informáticos, el dibujo vuelve a ser, aunque de otro modo, tan importante como lo fue en la época en que se promovieron los oficios artísticos, cuando el líder del movimiento Arts and Crafts, William Morris, decía que «Debería enseñarse a dibujar a todo el mundo, de la misma forma que debería enseñarse a leer y escribir a todo el mundo»³.

Desde que, con el constructivismo y el arte dadaísta, se inicia la crisis sintáctica del arte tradicional que afecta a la propia materialidad y a los soportes físicos de las obras de arte, hasta hoy, hasta el «arte-en-general», el dibujo se manifiesta como un medio de expresión común que unifica la diversidad. Es cierto que el dibujo artístico contemporáneo no tiene para el artista de hoy el mismo significado que tuvo para el artista independiente de finales del siglo XIX, o el que tuvo para las vanguardias clásicas, pero no es menos cierto que el dibujo no ha dejado de ampliar sus horizontes a lo largo del siglo XX.

Así, en los años 60 y 70, resurge como un medio experimental preeminente y mucho de lo que solemos llamar escultura o instalación es, en gran medida, la extensión de un proceso de dibujo. Por ejemplo, pensemos en el dibujo de Robert Smithson titulado «*Entropic Landscape*» (1970) como una propuesta escultórica de este tipo, que puede leerse como una conceptualización fría y como algo autográfico a la vez. En efecto, el dibujo ocupa desde los años 70 un lugar fundamental en la nueva situación del «arte-en-general». Es el medio de expresión común a todas las formas imaginables del «arte-en-general» y a todas las profesiones para-artísticas.

Algo no ha cambiado desde las cuevas de Lascaux a nuestros días: dibujar es algo físico, y en el dibujo «hay menos entre la mano y la imagen que en cualquier otro medio (Brice Marden). Todo el mundo ha dibujado alguna vez, de pequeño y de mayor, aunque sólo sean esos rayajos mientras hablamos por teléfono que tanto gustaban a Beuys. Es también el medio más asequible, porque aunque

³ CABEZAS, L. (1994), «La Historia de la enseñanza del dibujo y la formación del gusto estético», en *Jornadas sobre Historia de l'educació artística*, Barcelona, 19 y 20 de mayo de 1994, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona, pág. 82).

hoy se pueda hacer arte con cualquier cosa, el arte es muy caro, no sólo hacerlo sino también conservarlo. El dibujo es la más democrática de las formas de expresión artística.

El dibujo es el medio de expresión más politécnico, abraza muchas ciencias y muchas artes. No conviene limitarse a la definición clásica del dibujo como un trabajo artístico sobre papel, sino considerar el amplio campo de estudio de esta disciplina en la enseñanza universitaria de las Bellas Artes. También hay que considerar la realidad económica que los alumnos tendrán que afrontar al terminar sus estudios. Vivan de su producción artística, de una profesión «para- artística», o de ambas a la vez; o bien de la enseñanza, lo cierto es que cuanto mejor conozcan este medio de expresión politécnico, que está en la base de todas las especialidades, y mejor lo dominen más posibilidades tendrán de rentabilizar su formación.

Si no podemos garantizar la suerte que correrán los alumnos al salir de la facultad, y que depende en gran medida de condiciones que escapan a la competencia docente, en cambio sí que podemos mejorar las condiciones que propicien la formación y el desarrollo de su talento personal. En este sentido, formar «profesionales» significa mirar hacia salidas politécnicas, tener en cuenta la polivalencia del estudiante y el aprendizaje de técnicas socialmente valorizadas. Es ésta una de las razones que hacen del dibujo una disciplina de base fundamental en la formación artística.

En efecto, la industria cultural solicita cada vez más un número creciente de mediadores y muchos alumnos se acaban orientando hacia profesiones para- artísticas o «creativas»: diseño, moda, grafismo, publicidad, decoración, dibujos animados, televisión, escenografía, interiorismo, arte de los jardines y del paisaje, etc. La enseñanza del dibujo ha de tenerlo en cuenta, antes de que las bifurcaciones económicas separen los que habitualmente llamamos «creadores» de los «creativos». Desde esta perspectiva, lo que en un primer ciclo es bueno para los futuros creadores y artistas, también lo es para los futuros «creativos» y mediadores.

Cuando Walter Gropius fundó la Bauhaus, en 1919, ya pensó en las exigencias de la nueva sociedad y concibió unos talleres confiados a un «maestro de la forma» y a un *Werkstattmeister* a la espera de producir con ello «artistas-artesanos» que integraran los dos componentes de su formación. Con ello parece que Gropius aspiraba, ya entonces, a dar un contenido técnico al «arte en general». Lo que no pensó es que los arquitectos, los escultores y los pintores ya no podrían volver al trabajo manual, como pensaba que debían hacer. No está de más recordar esto ahora. Hoy que sabemos que el concepto es indispensable, conviene estar atentos para no caer en una enseñanza exclusivamente orientada a la teoría, en detrimento de los aspectos técnicos inherentes a toda

actividad artística: el conocimiento de los instrumentos técnicos y el dominio de las técnicas gráficas.

Para los que serán absorbidos por la industria cultural floreciente, para los que se dedicarán a la profesión de artista, o a ambas a la vez, o también a la enseñanza, carece de importancia, se imponen dos realidades. A saber:

— La necesidad, cada vez mayor, de que las especialidades se lleven a cabo sobre la base de una formación general que tenga en cuenta la polivalencia de los estudiantes y el aprendizaje de técnicas socialmente valorizadas, donde el dibujo ocupa un lugar prioritario en razón a su naturaleza politécnica.

— La nueva condición del «arte-en-general» en las sociedades post-industriales e informatizadas, donde el dibujo ocupa un lugar importante: como sustituto común que unifica la diversidad que caracteriza la condición postmoderna, como aglutinante de técnicas procedentes de la industria y de las nuevas tecnologías, así como protagonista en el mantenimiento de un espíritu de investigación e invención, lo que es una de las funciones principales de la universidad. Descuidar la investigación universitaria es matar la gallina de los huevos de oro. Sobre todo en un periodo de aceleración histórica, donde la investigación es el factor más indispensable del desarrollo.

2. PLURALIDAD TÉCNICA Y AMPLITUD DE CAMPO DEL DIBUJO COMO DISCIPLINA

El dibujo aporta una base necesaria para el alumno que se dirija, en el segundo ciclo, a cualquiera de las especialidades de pintura, escultura, restauración y grabado; a las especialidades de diseño e imagen, si decide trabajar con los nuevos medios, como el vídeo y la imagen de síntesis; y a cualquiera de las prácticas híbridas o a nombre incierto que se imparten en algunos centros, como el arte conceptual o la performance. Incluso en los centros más contemporáneos el dibujo debiera ser la disciplina de base.

En el comienzo, ciertos elementos tradicionales de la formación artística como el dibujo de estatua y el desnudo del natural siguen siendo del todo indispensables hoy en día. Tal como ha señalado Y. Michaud, «cuando todo o casi todo es diferente, incluso las recuperaciones se convierten en novedades. Que las técnicas, desde las más viejas hasta las más nuevas, puedan aprenderse ya no tiene significado tradicionalista»⁴. ¿Qué nos impide hoy observar y representar el cuerpo humano desde una pluralidad técnica? Como dice Michaud, el dibujo

⁴ MICHAUD, Y., *Enseigner l'art?*, Editions Jacqueline Chambon, Paris, 1993, pág. 102.

de la figura humana a partir de la estatua y del desnudo debiera ser un «paso» obligado, como lo era en el siglo pasado, cuando el cuerpo todavía era algo que merecía ser observado y representado.

Además del dibujo de estatua y del desnudo del natural, estamos ante todo lo que constituye el dominio del Dibujo del natural. El estudio de las formas vivas se extiende a las formas animales y las formas vegetales. De manera más general, podemos pensar en el dibujo «a partir del modelo» o Dibujo del natural como una formación de base indispensable en el marco de una pedagogía moderna. La propia Bauhaus no abandonó del todo el dibujo del natural. No se trataría de que el dibujo sea asimilable a una sola técnica, volviendo al dominio técnico del siglo XIX, sino de la integración de distintas técnicas que faciliten el diálogo entre todas las dimensiones de la racionalidad⁵. Si el dibujo, así entendido, pretendiera ser la conservación de una técnica en vías de desaparición, no tendría sentido situarlo en la formación de base general, necesaria para que los estudiantes puedan tomar conciencia de las condiciones propias de la profesión hacia la que decidan orientarse en el futuro.

El dibujo debiera ofrecer, por tanto, un amplio campo de estudio y de ejercicios, que contemplara, además del dibujo del natural con formas vegetales, animales y humanas, el dibujo de estatuas y objetos, el dibujo de máquinas y de articulación de cosas, el dibujo de espacio ambiental, el dibujo de documentación gráfica, la predicción gráfica, la morfología, la anatomía, el croquis de arquitecto y de instalación, el diagrama, etc. Desde esta perspectiva, la definición clásica del dibujo como un trabajo artístico sobre papel es necesariamente limitada. Por ejemplo, la práctica conjunta del dibujo y de la fotografía a partir del modelo propuesto puede ser un recurso excelente para el aprendizaje del dibujo.

⁵No habríamos llegado a la barbarie, denunciada por Horkheimer y Adorno, en nombre de la razón, si la razón no se hubiera fragmentado y hubiéramos asistido a un doble desarrollo en la racionalidad moderna occidental, como ha puesto de manifiesto DANIEL BELL. (Véase BELL, D., *The Cultural Contradictions of Capitalism*, Nueva York: Basic Books, 1976. Trad. esp. *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Alianza Universidad, Madrid). Por una parte tenemos una racionalidad que impulsa la producción científico-técnica. Los valores vinculados al desarrollo de esta racionalidad productiva son, principalmente, la disciplina, la jerarquía y la dilación del goce en pro de la consecución de un objetivo. Por otra parte tenemos una racionalidad estético-expresiva que tiene al Yo del individuo por centro. Aspiraciones de autorrealización, de autoexpresividad y de autenticidad llevan al hombre, en este caso, a un experimentalismo sin límites ni barreras, donde nada se antepone al disfrute del goce. Esta tendencia ha dado origen a los diversos movimientos que se manifiestan bajo las categorías de modernismo y postmodernismo. Estas dos dimensiones de la racionalidad explican, a juicio de Bell, la situación actual y la crisis de la civilización burguesa. (véase también MARDONES, J.M., «La razón moderna: entre la fragmentación y la comunicación», en *Razón y fé*, julio/agosto, 1991, págs. 78-88).

Tampoco se trata de transmitir un saber especializado en un campo de estudio tan amplio, cayendo en la tentación de querer que el alumno aprenda a la perfección todos los dominios del dibujo. Queriéndolo armar en exceso, podemos aplastarle bajo el peso de un equipamiento inútil que le dejaría sin agilidad y sin gusto por el combate y la investigación. No hay nada peor que el enciclopedismo superficial. Por el contrario, conviene entrenar al alumno a afrontar abanicos de opciones diversas y hay que evitar pretender hacerlo todo a fondo, como si nos dirigiéramos a futuros especialistas en cada uno de los dominios tratados. Lo importante es que el dibujo sirva, en el primer ciclo, para cultivar una serie de aptitudes y habilidades a través de opciones libremente escogidas por el alumno. La motivación es lo que le hará sacar de ellas el mayor provecho. Preservar la cultura significa no perder el tiempo en aprendizajes ineficaces en una época en que todo cambia tan deprisa.

Como panorama de fondo, conviene, pues, limitarse a lo indispensable. No es necesario obligar al profesor a cubrir un programa considerable, como si por ser más exhaustivos nos volviéramos más sensibles al arte. El hecho de informarnos de todos los estilos y artistas posibles no asegura la solidez de una formación. Es preferible, por así decirlo, hacer amistad con algunos de ellos. Lo importante es ayudar al alumno a comprender las estructuras generales (visuales, sintácticas, etc.) y a construir su familia de artistas, para que pueda decidir por sí mismo, a conciencia, la orientación profesional del segundo ciclo.

Dibujar a mano alzada no está reñido con la infografía. La imagen infográfica ha invadido el dominio del dibujo y existen muchas probabilidades de que los estudiantes estén familiarizados con un Macintosh o un PC antes de entrar en la facultad. Así que está bien que tengan la oportunidad de dibujar a mano alzada, y/o con la escuadra y el cartabón, en un momento dado de los estudios universitarios.

Parece razonable que el alumno aprenda a utilizar manualmente un lápiz y un pincel antes de utilizar la paleta gráfica del ordenador, así también conoce primero los sistemas de representación (diédrica, axonométrica, perspectiva) con escuadra y cartabón antes de adentrarse en la concepción tridimensional asistida por ordenador. Del mismo modo que aprendemos a escribir primero a mano, antes de iniciarnos en un tratamiento de texto cualquiera, la «escritura»⁶ gráfica precede lógicamente al ordenador. Pero la infografía podría simultanearse con el dibujo artístico, y por qué no también desde la base. La revolución informática es de naturaleza ontológica, afecta a todo. Desde el tratamiento de texto al tratamiento de la imagen, desde la publicación asistida por ordenador

* Lo que tradicionalmente se define como el conjunto de elementos característicos que contribuyen a definir la manera personal de un pintor (dibujo, manejo del pincel, trazo).

(PAO) a la concepción asistida por ordenador (CAO), existe todo un medio de expresión, de comunicación y de producción muy importante para el estudiante.

A lo largo de estas páginas hemos señalado que el dibujo es un componente esencial en la formación de base del estudiante de Bellas Artes. Con el tiempo, no todos serán artistas, pero les será igualmente útil, si quieren adquirir una sólida formación artística conforme a las exigencias de nuestra época y las perspectivas profesionales de la nueva industria cultura del siglo XXI. Si el estudiante quiere ser artista conceptual, los conúarios y los talleres a los que encargará hacer su obra seguro que le entenderán mejor; si se decide por la imagen infográfica, el dibujo a mano le servirá para que los nuevos medios no se conviertan en una «técnica-refugio». Es decir, para que su práctica no corra el riesgo, como todas las prácticas con una fuerte infraestructura técnica, de encerrarse en una normatividad técnica y que, por el contrario, esté regida por la polivalencia y la flexibilidad de espíritu.

Diversidad de aptitudes, intuición gráfica, agilidad, ejercicio de la agilidad, imaginación espacio-temporal es lo que solicita la técnica. Y esto es lo que, precisamente, proporciona la captación gráfica inmediata del apunte, o la concreción formal de una idea a través del boceto, donde entra en juego la composición. Pero también el dibujo de análisis hecho a mano tiene un ingrediente de expresividad gráfica que la paleta gráfica del ordenador no puede poner a nuestro alcance.

3. UN APRENDIZAJE INTEGRAL Y PROGRESIVO BASADO EN LA PRÁCTICA

Existen tres modos de aprendizaje entrecruzados -técnico, teórico, estético- en la formación de un artista con un peso institucional variable según las épocas⁷. Es cierto que la transmisión estética se ha convertido, hoy día, en el modo dominante sobre el que se constituye la tradición, pero también es cierto que el dibujo transmite, junto a este contenido estético, un contenido técnico y un contenido teórico. Estamos ante un dominio donde los tres modos de aprendizaje coexisten sin que uno de ellos eclipse necesariamente al otro, Y esto es así, precisamente, porque el dibujo es una disciplina de base fundamental, donde lo técnico se articula

⁷ El aprendizaje técnico, basado en un *aprendizaje* que se efectúa viendo hacer y haciendo uno mismo, dominó en la Edad Media; el aprendizaje teórico, basado en una enseñanza que comunica los principios y sus reglas de aplicación, es el de las academias desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII; el aprendizaje estético, basado en una formación del juicio y del gusto, es el de la modernidad, que comienza con los museos, en el momento en que éstos se han convertido en la verdadera escuela de arte. Véase DE DUVE, T. (1992), Op. cit., págs. 155-156.

con la idea desde los primeros tiempos. La definición de dibujo de Roger de Piles, aunque ajustada al conjunto de trazos y de contornos que determinan una forma pintada, contiene ya en su formulación a lo técnico y a lo eidético⁸.

El dibujo debe aportar, en la formación de base, conocimientos teóricos, técnicos y estéticos a través de los contenidos del programa, de los ejercicios relacionados con éstos y de la metodología utilizada. Las estrategias de enseñanza-aprendizaje han de velar por la articulación y la coherencia que se establece entre los ángulos del triángulo descrito por los tres términos (técnico, teórico y estético). De este modo se realiza un «aprendizaje integral», que se efectúa gradualmente, de forma escalonada. A la hora de estructurar los temas y los ejercicios del programa que han de proporcionar al alumno la base de dibujo necesaria, la información nueva debe enlazar con la anterior en alguno o varios de los contenidos considerados (técnico, teórico, estético).

En el momento de diseñar una progresión determinada entre un curso y el siguiente, es importante no olvidar que el dibujo tiene dos acepciones que hay que diferenciar: a) una más general por la que es un medio de expresión fundamental y una técnica a la vez; b) otra por la que su práctica tiene lugar sin finalidad profesional aparente y tiene un valor cultural más amplio. El dibujo no sólo es un medio o una técnica, sino que, de manera más significativa, constituye respuestas a diversos problemas de la cultura, relacionados sobre todo, en el arte contemporáneo, con la psicología, el mito y la política de los mass-media.

Conviene, no obstante, que el aprendizaje estético se realice sobre una base teórica y técnica bien sólida. Por lo general, las ideas que plantea el Dibujo y que inciden en otros discursos aportan una información que el alumno aprovecha mejor si las asimila después de haber adquirido ciertos conocimientos básicos de dibujo, que amueblen primero su memoria y le ayuden a organizar ciertos hábitos. Nos referimos principalmente a dos saberes: a) un conocimiento técnico gráfico claro y preciso, b) un conocimiento teórico general, visual-perceptivo y sintáctico-formal. Estos conocimientos aportan al alumno una reflexión sobre el «qué y cómo» mirar. Gracias a ellos dispone de los medios básicos para buscar una manera de «ver y explicar». Una vez que ha adquirido estos conocimientos básicos, el alumno está preparado para poder desarrollar un lenguaje gráfico-plástico personal, lo que constituye un objetivo general de la enseñanza artística universitaria.

⁸ «Primeramente, se llama dibujo a la idea de un cuadro que el pintor pone sobre el papel o sobre el lienzo para evaluar la obra que está meditando (...). Se llama (también) dibujo a las medidas exactas, a las proporciones y a los contornos que se pueden considerar como imaginarios de los objetos visibles». El término de origen griego «eidos» se traduce a menudo por «forma», «esencia» o «idea». Entre sus significados también está la noción de «aspecto» (*species*) que ofrece una realidad cuando se la ve en lo que la constituye como tal realidad.

El dibujo es un medio de expresión y una técnica a la vez. No sólo es una técnica como el fresco o el grabado, es un medio de expresión mucho más general. Hemos visto que abarca un dominio de una extensión considerable y que implica un aprendizaje técnico, teórico y estético que se adquiere gradualmente. Por esta razón, mejor que confiarlo a una sola persona, conviene que esté bajo la responsabilidad de un equipo de colaboración. Esto permite varios puntos de vista sobre los distintos ámbitos del dibujo. Es lógico que el alumno pueda familiarizarse con la riqueza de alternativas que le ofrece la disciplina.

El carácter politécnico del dibujo y el amplio campo de estudio que abarca son un estímulo constante para la creatividad y el aprendizaje (aprendizaje creativo). Tanto el proceso como la obra realizada son sólo un medio para aprender a dibujar. El dominio del dibujo exige muchas horas de ejercicios y de enseñanza (aprendizaje práctico). Desde la Edad Media, cuando no había escuelas y el joven entraba como «aprendiz» en el taller de un pintor, hasta el siglo XX, en que el joven se matricula en las Facultades de Bellas Artes, algo no ha cambiado: el joven espera que le transmitan un saber específico que no encontrará en otros ámbitos. Si quisiera dedicarse a la teoría pura se matricularía en la Facultad de Filosofía o en la de Historia del Arte.

En síntesis, el objetivo fundamental del primer ciclo consiste en descubrir al alumno la extensión y las posibilidades de este medio de expresión. Al comprender el interés de esta disciplina artística, se fomenta en el alumno el espíritu de investigación e invención. Por ejemplo, el dibujo se diferencia del lenguaje escrito, a pesar del origen común y de la estrecha relación entre la escritura y el dibujo. Muchos opinan que el dibujo es, de alguna manera, como el lenguaje. Philip Rawson sostiene en su libro *Seeing through drawing* que el arte del dibujo es, en un sentido, como el «lenguaje», con su gramática y su sintaxis, y que al igual que el lenguaje, que puede ser poético, político, informativo, etc., puede servir a diversas intenciones comunicativas. Otros, en cambio, están del lado que sugiere el dibujo de Cy Twombly titulado «Imaginar un lenguaje es imaginar una forma de vida» (1983). Para Tony Godfrey, el dibujo no tiene porque tener un significado intencional como el lenguaje, sin por ello dejar de revelar ciertas relaciones y patrones, en definitiva, una coherencias⁹.

⁹ Refiriéndose a uno de los primeros dibujos de Brice Marden, Tony Godfrey opina que «si el dibujo es en este ejemplo como un lenguaje, es mucho más un lenguaje del cuerpo, que un lenguaje escrito o hablado. Alternativamente, mejor que ver el dibujo como lenguaje, podemos verlo como el residuo de una actividad, quizás similar a las huellas que un bailarín dejaría en la arena, o quizás similar a las arrugas y el brillo dejadas en la playa por el retroceso del mar. Estas marcas pueden no tener un significado intencional, no ser utilizadas como «lenguaje», pero revelar patrones, relaciones, igualmente una coherencia satisfactoria.» (GODFREY, T., *Drawing today*, Phaidon Universe, New York, 1990, pág. 7).

Esto es lo que alumno tiene que aprender: que el dibujo puede tener o no tener un significado intencional, es y no es un lenguaje, es el lenguaje del cuerpo y el lenguaje del intelecto, es una huella y una construcción, es una autoexploración personal y una exploración del mundo exterior en el que vive. En definitiva, hay que hacerle comprender que el dibujo es una herramienta por descubrir que puede tener diversas funciones comunicativas, con las que deberá familiarizarse para dominar el medio.

Por tanto, podemos aspirar a una razón unitaria en la formación artística (la racionalidad estético-expresiva unida a la racionalidad científico-técnica), dando al alumno la oportunidad, a lo largo del primer ciclo, de liberar sus fuerzas expresivas y creativas, de adquirir con ello un conocimiento emocional y sensorial, al mismo tiempo que adquiere un conocimiento técnico y un conocimiento intelectual por medio del análisis visual y la reflexión. Nada nos impide que la expresión de sensaciones subjetivas vaya acompañada de la expresión de objetos y volúmenes. La noción autónoma de objeto y la conciencia de un mundo exterior significa que el individuo se constituye como punto de vista ante una colección de cuerpos más o menos asimilables al sujeto, en el plano de la homogeneidad o de la heterogeneidad. La representación objetiva del mundo exterior exige el desarrollo de los esquemas intelectuales¹⁰. Así entendido, el dibujo sirve para proporcionar al alumno una estructura que lo «articule» en la base de la formación artística.

¹⁰ Desde un punto de vista psicológico, el dibujo a partir del modelo implica la noción de «espacio proyectivo» (PIAGET, 1972), que aparece cuando el objeto o diseño ya no se considera aislado, sino en relación a un «punto de vista». Toda forma de proyectividad da lugar a un «arte objetiva» (FRANCASTEL, 1970), si bien la representación objetiva del mundo exterior puede ir desde el sistema ideográfico medieval hasta la perspectiva renacentista, pasando por distintas perspectivas (cartográfica, paralela, itinerante, de significado o de importancia, etc.).

ARTE Y SOCIEDAD