

KANSAI GAIDAI UNIVERSITY

Lengua, Arte y Cultura : La enseñanza del arte en el marco de los cursos de idiomas para extranjeros

メタデータ	言語: spa 出版者: 関西外国語大学・関西外国語大学短期大学部 公開日: 2016-09-05 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: Mateo, Armando メールアドレス: 所属: 関西外国語大学
URL	https://kansai.gaidai.repo.nii.ac.jp/records/5694

Lengua, Arte y Cultura

— La enseñanza del arte en el marco de los cursos de idiomas para extranjeros —

Armando Mateo

Introducción

Hoy en día el arte está de moda, en todas sus manifestaciones, la pintura es el aspecto que más interés está despertando entre un público cada vez más numeroso y no siempre entendido en materias artísticas. Se trata de un hecho incuestionable que no necesita comprobación, basta con acercarse a cualquier museo o exposición para cerciorarse del interés que despiertan las obras de los grandes maestros, actuales o del pasado, entre la multitud que, ensimismada, acude a su pública contemplación. Del mismo modo, las grandes obras han abandonado sus tradicionales reductos y saltan a las casas de los particulares en la forma de asequibles reproducciones que se pueden conseguir a un módico precio en las tiendas de recuerdos. Tanto la especulación del arte, como la fiebre del consumismo desmesurado que considera al arte un producto más de consumo cotidiano y ese esnobismo de quienes pretenden entender el arte para formar parte de una minoría selecta e ilustrada son, tal vez, algunos de los aspectos que ha contribuido a generalizar esa antigua reivindicación popular de la democratización del arte. Sin embargo, y pese al hecho de que la mayor parte de las grandes obras sigan permaneciendo inalcanzables para la mayor parte de los bolsillos, no es este el verdadero camino de acceso al arte.

En líneas generales, el arte sigue siendo el gran desconocido para la mayoría del público que acude a los museos como parte de un ritual de reconocimiento de un nuevo mito contemporáneo: el mito del arte¹. Sin embargo, el verdadero acceso del arte no se consigue con la simple contemplación de la obra. René Berguer nos dice que *“el valor de una obra de arte no depende del gusto por ella, del respeto que este testimonia al mundo exterior o a la tradición, de su calidad de decoración o diversión, sino de lo que le es propio o expresa por medios propios”*². A pesar de la

popularidad alcanzada por el arte, la obra de arte sigue siendo la gran desconocida para el público en general. Así, en la mayor parte de los casos, la imagen que obtiene el espectador no va más allá de la de una visión epidérmica meramente informal incapaz de desvelar los entresijos por la falta de unas pautas mínimas, estéticas e históricas, y de unos instrumentos básicos necesarios para la comprensión de la obra artística.

Por otro lado, el protagonismo alcanzado por la pintura dentro del conjunto de las artes visuales ha provocado la proliferación de trabajos destinados a un gran público con títulos como “las claves de la pintura”, “cómo ver la pintura” o “cómo se mira un cuadro” dedicados todos ellos al análisis de la percepción, comprensión y apreciación de la pintura³. La acumulación de este tipo de ensayos parece responder a un deseo general por democratizar el acceso a la contemplación y el goce del arte aunque, como dice Gilson, el mundo del arte siga siendo propio de una “aristocracia”, ya que para la completa percepción de la belleza se requiere una serie de condiciones subjetivas que es necesario educar y de cultivar. De hecho, a diferencia de la inteligencia, que se desarrolla desde la enseñanza preescolar y primaria, la sensibilidad o dimensión estética del hombre ha sido menos impulsada y educada, pese a que la nueva pedagogía está tratando de corregir estas carencias formativas⁴. Toda obra de arte es susceptible de admitir una lectura y la capacidad de leer hay que adquirirla, más aún si hacemos un recoreido a lo largo de la Historia del Arte, donde los procedimientos técnicos y formales, como sucede en la escultura, no pueden reducirse a reglas fijas, ni universales.

Del mismo modo, la obra de arte, como testimonio material y espiritual del pasado del hombre, puede ser objeto de lecturas e interpretaciones múltiples. La historia del arte, entendida como ciencia humanística que tiene unos criterios estrictos y unos métodos adecuados de análisis, ha ido sugiriendo diferentes metodologías que han pretendido ser exclusivas y excluyentes del fenómeno artístico. Unos autores, siguiendo las directrices marcadas por Vasari⁵, en el siglo XVI, han centrado su atención en estudios biográficos de los artistas a quienes les han otorgado todo el protagonismo hasta el punto en el que, tal y como señala Gombrich en la introducción a su Historia del Arte “*no existe, realmente el arte. Tan sólo hay artistas*”⁶. Otros autores como Berger⁷, Wölfflin⁸ y Croce⁹, o los españoles Menéndez Pelayo¹⁰ o Eugenio d’Ors, se han decantado por una historia formal del arte entendida como la historia de los estilos y de las formas, haciendo depender la obra de arte de concepciones canónicas sobre la belleza¹¹. Sin embargo, a caballo entre la biografía y el formalismo, la historia del arte se ha ido abriendo un camino como ciencia propia que pugna por buscar su propia definición.

Así, la historiografía tiende a diversificar la mirada del especialista sobre el objeto artístico.

De hecho la obra de arte, entendida como testimonio material y espiritual del pasado del hombre, puede ser objeto de lecturas e interpretaciones múltiples¹². Esta nueva concepción del arte ha venido a diversificar la mirada del especialista sobre el objeto artístico. En la mente de todos está la abrumadora aportación que para una más ajustada comprensión del arte han realizado metodologías actuales como la iconografía¹³, que tiende a enfocar sus trabajos al estudio de los temas fijando su origen y evolución a la vez que trata de aproximarse al significado de los mismos, la sociología del arte que ve en la producción artística un reflejo de una sociedad determinada, de una ideología o fruto de la necesidad o la exigencia de una de una clase social determinada¹⁴, la iconología¹⁵, la psicología que valora especialmente el poder de la imagen y en su trascendencia histórica así como en la personalidad creadora del artista¹⁶, o la semiótica, por citar algunas de las más importantes.

Cada una de estas metodologías ha ido aportando aspectos de interés fundamental para el estudio del fenómeno artístico. Sin embargo todas ellas estudiadas de forma aislada o individualizada no hacen sino ofrecer visiones aisladas o sesgadas medias verdades que han ido lastrando la historia del arte entendida como visión globalizadora del fenómeno artístico. Por esta razón a través de este estudio pretendemos ofrecer unas pautas para el estudio global e integral de la obra de arte tratando de integrar cada una de estas visiones parciales. Nosotros consideramos que para una adecuada formación artística es precioso realizar una reflexión crítica de un proceso creativo que, a todas luces, evidencia los problemas culturales, visuales, estéticos políticos, sociales y religiosos de un momento y un lugar concretos. Por este motivo, una lectura formal o la iconográfica no son sino puntos de partida para el estudio de las múltiples lecturas de la obra de arte y profundizar así en la problemática del contenido de la pintura.

Nosotros optamos por una visión interdisciplinaria y globalizadora del fenómeno artístico que de cómo resultado una visión del arte madura, que abandone los viejos esquemas esteticista, sociológicos o biocéntricos y que sepa asumir los aportes de otras ciencias auxiliares y los nuevos aportes iconográficos, iconológicos, de la teoría del arte y de otras ciencias como la literatura, la historia en general, la sociología o la psicología. Para nosotros la respuesta que mejor se adapta a estos planteamientos es el que se conoce como el Método Histórico Artístico desarrollado por historiadores en la línea de Martín González¹⁷ y que ha tenido una fuerte continuidad en grupos de investigadores como el encabezado por los profesores Pedro Echeverría Goñi¹⁸ y Javier Vélez Chaurri¹⁹ del Departamento de Historia del Arte del País Vasco. Consideramos que esta metodología aplicada a la enseñanza del arte en el aula puede ser una respuesta a algunas de las críticas hechas a la educación japonesa, tanto por especialistas japoneses como por

profesores extranjeros²⁰.

El método Histórico Artístico²¹ y su aplicación a la enseñanza de la lengua.

Antes de profundizar en el análisis del método histórico artísticos hemos de señalar la importancia que tiene la adquisición de unos valores culturales de cara al conocimiento de un idioma, máxime si este no es el propio. Desarrollar la competencia comunicativa requiere no sólo el aprendizaje o adquisición de estructuras gramaticales y de un caudal léxico considerable, sino también la capacidad de discernir todas aquellas situaciones discursivas en las que los elementos utilizados, independientemente del lenguaje utilizado, se dirigen a la comprensión del mensaje emitido por el emisor. Para la perfecta comprensión del discurso hablado es necesario compartir el mundo de la comunidad cuya lengua se está aprendiendo. De esta forma podemos comprobar como la mayor parte de los programas de enseñanza de lenguas para extranjeros incluyen en su programación capítulos dedicados a la historia, el arte y la cultura local²².

La utilización de la obra de arte como elemento para la enseñanza idiomática nos ofrece la posibilidad de su uso como elemento de conversación de expresión escrita y de trabajo en grupo. Se trata de que la clase de arte o de cultura no sea unidireccional sino que su objetivo es una enseñanza interdisciplinar en la que se integran los elementos culturales, sociales y lingüísticos. De hecho, el estudiante a la vez que aprende datos o rasgos acerca del lenguaje artístico y su constatación material en la obra de arte se pueda ejercitar a su vez en actividades lingüísticas más o menos sencillas. La utilización del arte en la enseñanza del idioma se entiende en el marco de una enseñanza integrada de múltiples objetivos, siendo el de alcanzar una mayor fluidez comunicativa uno de los más importantes²³.

El método parte de un presupuesto inicial incuestionable para cualquier historiador del arte el hecho de que la obra de arte es *“el objeto de estudio indiscutible de la historia del arte y de su análisis individualizado se desprende su valor artístico en su historicidad específica”*²⁴. Este doble valor de la obra, el histórico y el artístico, es uno de los ejes fundamentales a partir de los cuales debe realizarse la labor del historiador del arte. Se trata de superar las visiones parciales sin rechazar ninguna aportación en aras a la total comprensión de la realidad artística.

Como hemos señalado, el punto de partida es la obra de arte pero, como tal, todo arte se nos presenta como un lenguaje formal que le es propio y cuyo conocimiento permite el primer contacto entre el espectador y la obra de arte²⁵. Así antes de pasar a profundizar en el método hemos de hacer tres precisiones importantes acerca de la obra de arte.

En primer lugar toda obra de arte, en nuestro caso la pintura, debe entenderse como una

totalidad, como un conjunto coherente en el que materia, forma y contenido se integran en una realidad indisoluble y no como una yuxtaposición de partes. Por esta razón, aunque el método de análisis incide en cada una de estas partes, no es sino una delimitación de sucesivas fases que permiten una lectura pormenorizada, pero partiendo siempre de su concepción pictórica.

En segundo lugar, toda obra posee un carácter histórico que determina su propio origen. Toda obra es un producto de su época y el contexto viene a determinar muchas de las características de la obra. El conocimiento de la Historia es una condición indispensable para no caer errores a la hora de juzgar una obra de arte. Debemos hacer un esfuerzo para la perfecta localización espacial y temporal y así, desde dentro, poder entenderla aunque no compartamos una determinada estética y o ideología. En este sentido el artista se nos presenta como un personaje fruto de una realidad histórica a la que pertenece y en la que se integra como un elemento más de esa realidad. La propia obra artística es una “hija de su tiempo” así, dentro de este contexto, en el proceso comunicativo de una obra de arte es importantísimo el receptor por lo que tiene de influencia en el artista y consecuentemente en la obra. Patronos²⁶, clientes y público son elementos que se han de tener, igualmente, en cuenta a la hora de análisis del fenómeno artístico. Son especialmente destacables las relaciones que se generan entre el artista y los receptores. Estas relaciones cambian a lo largo de la historia y así el artista no puede ser definido como un ente fijo, sino como un personaje continuamente cambiante e inserto de modos muy distintos en la sociedad de su tiempo. Esto se traduce no sólo en la calidad de su obra sino también en su status social y en el grado de su libertad creadora.

Finalmente, cada creación artística se caracteriza por tener su lenguaje específico que le individualiza frente a otros elementos culturales del hombre. Además del tipo específico de materiales y de las técnicas propias que utiliza, el objetivo de las artes radica en el carácter de objeto que comunica algo visualmente. Las artes en general presentan un carácter de lenguaje sensorial cuyos contenidos se perciben a través los sentidos. La obra de arte se nos presenta así como un elemento importante para disciplinar la imaginación y canalizar la acción de los sentidos a favor de un mejor aprendizaje. En su contemplación se produce la fusión inseparable de la realidad cotidiana con una profunda significación y proyección a favor de la mejor comprensión de sus contenidos. El arte confiere a la “realidad” o la “imitación” un lugar fundamental de cara fomentar el desarrollo de una cultura simbólica y alegórica. Por esta razón el artista al crear su tema utiliza los modelos que le proporciona la experiencia sensible, pero a dicha realidad sensible reflejada en sus composiciones se le añaden elementos figurativos que muchas veces escapan a nuestros sentidos por más que nos rodee. Por lo tanto, las artes se convierten en un len-

guaje, en un vehículo o signo de comunicación entre un hombre, el artista, y los demás hombres, los espectadores.

La propia naturaleza de la obra de arte hace que la percepción de la obra de arte pictórico deba tener en cuenta el papel de la forma como significación. Diversos autores han incidido en este punto. Se habla de la vida de las formas, el espíritu de las formas, contenido de las formas y otras muchas afirmaciones que hacen girar sobre la base formal de la obra de arte²⁷. Sin caer en un excesivo formalismo podremos comprobar como las formas en sí tienen su propio significado haciendo variar el significado del cuadro. El pintor a través de la composición nos introduce en el tema de diversas maneras, llegando a hacer ver al espectador lo que no hay en la realidad. Por tal motivo, la correcta percepción de la obra exige un conocimiento previo de la naturaleza de lo figurado, o cuando menos de lo metafórico, en la medida en que a veces la obra artística nos ofrece una impresión más directa y menos literal que la representación real.

Partiendo de estos presupuestos de totalidad, historicidad y vínculo de comunicación de la obra de arte nos decantamos por un método de interpretación de la obra de arte que trata de integrar las diferentes propuestas metodológicas reseñadas, que lejos de excluirse se integran en una interpretación global de la obra de arte. De esta forma, el análisis formal de los elementos propios del lenguaje artístico se nos ofrece como el paso previo para lecturas posteriores que permitan esa visión integradora que reivindicamos para una historia del arte como ciencia humanística. Le sucede un análisis contextual en el que se incluyen todos los elementos precisos de referencia, el patrono o mecenas, el propio artista y el público o el espectador, que suponen la concepción de la obra de arte como producto o expresión de una época. Culmina el proceso con la interpretación del sentido último del valor estético de la obra y de significado profundo. En este sentido, resultan interesantes los aportes de ciencias como la iconografía y la iconología que a través de la evolución de las formas y mediante el uso de fuentes literarias nos permiten conocer el significado profundo de la obra en consonancia con la mentalidad y las claves culturales sociales e ideológicas del momento en el que la obra fue creada.

Los pasos dar en el proceso interpretativo son:

1. El análisis formal de la obra. Lo que vemos.

Se trata de una primera aproximación a la obra de arte anterior a la lectura en de sus contenidos. Una fase meramente descriptiva que comprende la identificación de la obra de arte, la naturaleza, la materia, el soporte, la técnica y las dimensiones. Del mismo modo, incluye la descripción preiconográfica de las imágenes, es decir la simple identificación de tipo descriptiva

de los elementos representados en la obra de arte. Comprende igualmente el análisis de los elementos plásticos, es decir, la identificación de los elementos que definen el lenguaje de la obra de arte. En el caso de la pintura nuestra atención se centrará en aquellos aspectos que le son propios resaltando la importancia de la técnica y sus posibilidades expresivas. En este caso aspectos como la forma, la línea, el color, la representación del volumen o el modelado, el plano y la profundidad, la representación del espacio (la perspectiva), el color, la luz y la composición son elementos susceptibles de una especial atención a la hora de analizar la obra pictórica²⁸. Estos elementos vendrán condicionados por la naturaleza de la obra objeto de estudio y definidos por los códigos visuales y de representación propia de cada actividad artística²⁹.

2. El análisis Histórico.

Esta fase requiere un proceso de indagación por parte del alumno que, bajo la dirección del profesor, debe de reconstruir el contexto en el que se desarrolla la obra de arte. La localización espacial y temporal son dos aspectos importantes que permiten realizar conexiones horizontales con materias afines como la literatura y la historia de cara a la mejor definición del marco para el desarrollo de la obra y su ubicación en dentro del ámbito general de la historia del arte.

Este apartado comprende tres puntos clave.

a. La función del arte: que supone, por un lado, la relación de la obra con el contexto histórico y cultural. El análisis de las fuerzas ideológicas que de alguna manera pudieron determinar el hacer del artista y del devenir de la obra de arte tales como la religión, las costumbres, las actitudes políticas, las clases sociales, etc. En este mismo marco se incluyen las figuras de clientes, patronos, comitentes, o de cualquier otra persona ajena al artista que, con su intervención, pudo incidir en la ejecución de la obra de arte.

b. El pintor y su mundo: En este apartado se trata de analizar el papel del pintor como artífice directo de la obra de arte. Con la ayuda de fuentes gráficas y documentales, se trata de reconstruir la biografía del artista con especial incidencia en aquellos aspectos que pudieron condicionar la ejecución de la obra de arte: su formación cultural y artística, etc. Identificado el autor hemos de tratar de localizar el lugar de la obra en concreto en el contexto general de la obra del autor. En este sentido, la obra se puede utilizar para comentar una de las cuestiones que mayor interés suscitó tanto entre los historiadores, como entre los propios artistas: el del papel de la obra de arte como elemento de prestigio y de consideración social del artista.

c. En este mismo apartado se incluye el estudio iconográfico de la obra³⁰ que tiene como objeto la comprensión de la imagen artística. Un estudio en la línea del formalismo que pretende

realizar el análisis descriptivo de la obra de arte profundizando en los elementos que la integran. Se trata de un estudio descriptivo que tiene como objeto identificar y describir cada uno de los motivos representados en la obra de arte, la búsqueda sistemática de los símbolos y alegorías. Se trata de localizar cada uno de los motivos presentes, identificar y precisar sus atributos de clara a una posterior lectura. Se trata de identificar el motivo, localizar sus más remotos precedentes, sus fuentes gráficas o visuales así como la valoración de su repercusión en posteriores obras del artista y de sus seguidores. Hoy en día se está dando cada vez más importancia a este tipo de estudios profundizando, sobre todo, en la indagación de las posibles fuentes gráficas utilizadas por el artista en su proceso creativo³¹.

3. Análisis estético e iconológico.

Las fases previas nos permiten recopilar una información suficiente como para realizar el estudio con detenimiento de la obra. Para su valoración, además de la intuición del investigador y de sus conocimientos del arte, contamos con una serie de elementos de gran ayuda para la perfecta comprensión de la obra de arte. En este sentido resultan útiles las lecturas de los textos que recogen la teoría artística de cada época. Hoy en día queda fuera de toda duda la importancia que los tratados, como los de Pacheco³² o Palomino³³, tuvieron en el hacer artístico de numerosos artistas del barroco y del XVIII hispano. Estos elementos junto a otros tratados de iconografía como los de Agreda³⁴, Ripa³⁵, Interian de Ayala³⁶, nos pueden servir de puntos de partida para la total comprensión de la obra objeto de nuestro estudio.

Hechos los estudios previos hemos de tratar de incluir la obra en su contexto artístico. Identificado el autor hemos de localizar la obra dentro de su trayectoria vital y profesional, identificar sus fuentes gráficas y literarias, sus préstamos y la repercusión que la obra pudo tener en su trayectoria personal o la de autores posteriores. Finalmente hemos de identificar su estilo, su escuela y el movimiento en el que la obra y el autor se integra.

Completa el análisis de la obra el estudio iconológico que relaciona a la obra en el contexto de la historia de las ideas³⁷. La obra de arte como lenguaje que es utilizada para transmitir unos mensajes que en cada época presentan un tipo de código diferente que el historiador del arte debe descifrar con la ayuda de ciencias auxiliares como la Iconología, la filosofía, la sociología y la propia historia del pensamiento y de las mentalidades. En este sentido hemos de tener en cuenta como a través de la técnica y de la composición el artista expresa contenidos ideológicos, religiosos o civiles, culturales o meramente plásticos. Así hay que incidir nuevamente en el hecho de que la obra de arte no es un ente abstracto y cerrado en sí mismo sino que relaciona

una serie de aspectos que van de lo formal y lo técnico a lo conceptual, y sólo puede ser entendida en el marco general de la cultura y del pensamiento.

Tal vez este proceso puede asustar a la persona que se inicie en el estudio de la obra artística por la gran variedad y la complejidad de los elementos que aquí se tratan. Sin embargo, se trata tan sólo de una propuesta orientativa, una ordenación, paso a paso, de lo que a nuestro parecer debe ser el proceso de aprendizaje de la obra de arte. Se trata de una exposición con una clara finalidad metodológica que recoge las últimas tendencias en el campo de la investigación de la historia del arte, una vez superadas las visiones parciales de los primeros momentos. Del mismo modo, no se trata de ser excluyente con otras tendencias metodológicas. De hecho, a lo largo de estas páginas, se ha hecho alusión a la iconografía, la iconología, además de otras ciencias, que se consideran como auxiliares para la historia del arte, tales como la sociología, la filosofía, la historia social y del pensamiento, la historia cotidiana, etc.

Por otro lado, la amplitud de contenidos que se incluyen a lo largo de esta propuesta metodológica y las limitaciones temporales que impuestas por el calendario escolar dificultan sobremanera el estudio exhaustivo, no ya de todas las obras de arte sino incluso de algunas de las más representativas de cada período. Por esta razón, la puesta en práctica requiere una cuidadosa selección de las obras por parte del profesor que, además, será el encargado de proporcionar a los estudiantes la mayor parte de los materiales para su interpretación. Así, necesariamente, el análisis por parte de los alumnos debe de ir necesariamente precedido de una cuidadosa explicación por parte del profesor. Así cada una unidad didáctica debe comprender dos apartados diferenciados. En el primero el profesor tratará de clarificar cada uno de los estilos o momentos artísticos en los que se desarrolla la obra artística que será objeto de análisis por parte de los alumnos. Tarea suya es aportar los datos cronológicos, sociales, de la teoría del arte, de los caracteres de los artistas elegidos de cada período junto a sus obras principales. Esta explicación deberá ir acompañada del estudio modélico y sistemático de alguna de las obras más representativas como una muestra de la necesidad de acercarse al estudio específico de la obra individualizada. De esta forma el profesor debe de conjugar ambas partes de modo que la primera aporte la necesaria información para la comprensión de la segunda.

El análisis con profundidad de la obra de arte, adaptando sus contenidos a la capacidad cognoscitiva del alumno, puede ser el marco ideal para la elaboración de un trabajo proyecto como una alternativa para las clases de composición y de conversación en los cursos intermedios y avanzados de la enseñanza de idiomas entre los que incluimos el de la enseñanza del español como idioma extranjero³⁸. Lo mismo que en otros proyecto similares el estudio con detalle de la

obra de arte permite desarrollar varias destrezas lingüísticas como la comprensión y expresión oral, la comprensión y la expresión escrita en un contexto que, por lo general, suele ser muy atrayente para los estudiantes. Pese a todo este método presenta una seria dificultad para su aplicación en los niveles más elementales de aprendizaje de una lengua extranjera por lo que sólo es posible su aplicación en los niveles más avanzados. Aún así consideramos que puede ser un método apto para la enseñanza de la lengua. Será tarea del profesor el adaptar el esquema de interpretación a las necesidades o al nivel del grupo y, en cualquier caso, esperamos que sirva de sugerencia y que su exploración mejore lo que en el texto se propone.

Por otro lado, son cada vez más numerosas las publicaciones de especialistas del arte que, de forma rigurosa y con un lenguaje fácilmente accesible, tratan de acercar la obra de arte a un público no entendido cada vez más interesado en el conocimiento de la obra artística. En este capítulo hemos hecho referencia al trabajo de Victoria Romero y Emilio Quintanilla (*Para ver y para hablar. 50 obras de arte español*) en el que, a través de una cuidadosa selección de obras de arte se propone una serie de ejercicios para la práctica de la conversación, la comprensión y la expresión en español. Una propuesta que cada profesor puede adaptar a sus necesidades haciendo incluso su propia selección de obras. Del mismo modo la Editorial Serres ha editado una colección de monografías que abordan la realidad artística desde unos propuestos muy acordes con el método histórico artístico por el que nosotros abogamos. Encontramos los temas de la arquitectura, Chagal, Giotto y el Arte de la Edad Media, la Escultura desde la Antigüedad hasta hoy, La Europa del Renacimiento, Leonardo da Vinci, Los impresionistas, Miguel Ángel, Picasso, Rembrandt y Van Gogh, son objetos de estudios monográficos profusamente ilustrados en los que el profesor encuentra minuciosamente desgranadas cada uno de los elementos que se analizan en el método histórico artístico facilitando así el trabajo para el desarrollo de las clases.

Notas

- 1) COLORADO CASTELLANY, A. **Introducción a la historia de la Pintura. De Altamira al Guernica.** Síntesis, Madrid, 1991, págs. 13-17.
- 2) BERGER, R., **El Conocimiento de la Pintura,** Noguer, Barcelona-Madrid, 1976, pág. 123.
- 3) Al respecto podemos destacar una obra ya clásica como lo es la de MATEO MARANGONI, **Cómo se mira un cuadro.** Barcelona, Destino, 1962, donde, lo mismo que hiciera LENOELLO VENTURI (*Cómo se mira un cuadro. De Giotto a Chagal,* Losada, Buenos Aires, 1965) nos ofrece un comentario crítico con las pautas precisas para la interpretación de obras de los autores más célebres en las que se

- desgrana la metodología del comentario y la visión de la pintura. Otro claro ejemplo es el interesante estudio de WOODFORD, S, **Cómo mirar un Cuadro**, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1999, la octava edición en castellano, de un libro ya clásico publicado en 1983. A través de esta obra, el autor nos aporta algunas de las pautas generales para el estudio e interpretación de un cuadro con propuestas específicas para cada una de las variantes pictóricas. Destaca a su vez el análisis comparado entre los estilos Renacimiento y Barroco, así como su apartado dedicado a “los significados ocultos” que se esconden en numerosas obras de arte a través del comentario de la obra “El retrato del Matrimonio Arnolfini” de Jan Van Dick. Mas recientes son el estudio de SGARBI, V, **Il sogno della pittura. Como leggerre un’opera d’arte**. Venecia, 1985; la obra de MONLLAO, R.L. Y GUMI, J. **Identificación de las obras pictóricas. Estudio pinacológico de una obra**. Sabadell, 1996; y la de TRIADDO, J. R., **Las claves de la pintura. Como identificarla**. Barcelona, 1994.
- 4) Para tratar de solventar estas lagunas formativas se han ido publicando varias obras (Borras Gualas, G., Esteban Lorente, J y Álvaro Zamora, H., **Introducción general al arte**, Istmo, 1996 y **Saber ver el arte**, Zaragoza, 1974,) aunque se han centrado en aspectos excesivamente formales, olvidando otros componentes sociales, iconográficos... necesarios para la total comprensión de la obra artística. Para un público más especializado podemos destacar la obra de FREIXA, M., y otros, **Introducción a la Historia del Arte. Fundamentos teóricos y lenguajes artísticos**. Bar vánova Temas Universitarios, Barcelona 1991. La obra, organizada en dos bloques, nos presenta, en primer lugar, el estudio de las cuestiones teóricas y metodológicas de las Historia del Arte, así como los problemas instrumentales relativos al ejercicio del historiador del arte, como son las técnicas de investigación y las fuentes documentales. En su segunda parte nos ofrece un análisis de los distintos lenguajes artísticos en apartados diferenciados.
- 5) Con el texto de Vasari, la biografía artística sienta sus bases como procedimiento metodológico al considerar la naturaleza del arte como idéntica a la de la naturaleza humana. En este sentido, el método biográfico considera como esencial la unidad que abrigan las entidades artista-obra y el determinante papel que la acción individual desempeña en el logro de un renacimiento artístico. VASARI, G. **Le vite de piú eccellenti Pittorori, Sculttori e architettori**. Florencia, 1550 y 1558 (**Le Opere de Giorigio Vasari**, IX vols. Florencia: Sansón, 1973); Traducción castellana. **Vida de grandes artistas**. Madrid, 1957. Sobre la influencia de Vassari en la teoría del arte podemos ver, entre otros, BLUNT, A. **La teoría de las artes en Italia. 1460-1600**. Cátedra, 1980.
- 6) GOMBRICH, E. H. **La Historia del Arte**. Debate, Madrid, 1997, pág. 15.
- 7) RENÉ BERGER en su obra **El Conocimiento de la Pintura** (Noguer, Barcelona-Madrid, 1976) nos ofrece un método sistemático de visión, comprensión y apreciación de la pintura desde un enfoque analítico de la experiencia estética. En su texto se nos ofrece una aproximación a los principales agentes plásticos y la organización de estos elementos en la pintura mediante la construcción y la composición

- que se completa con el análisis sistemático de cinco obras claves de Tiziano, Renoir, Van Gogh, Picasso y Kandisky. Del mismo autor destacar su trabajo **Modos de Ver**. Barcelona, Gustavo Gili, 1974.
- 8) Wölfflin es teórico más importante de la corriente historiográfica conocida como el formalismo, su obra recoge las reflexiones de los iniciadores de esta corriente, como Adolf Hildebrand o Konrad Fiedler, pero con sus planteamientos la teoría del arte alcanza un vuelco totalmente diferente. Su concepción de la arte superpone la existencia de dos niveles deferentes de interpretación. Por un lado el nivel formal en el cual se registra una evolución de la forma sujeta a leyes, universal y general, el ámbito del estilo. Y, por otro, el nivel del significado, dado que el cambio de las formas siempre se corresponde con un cambio de la mentalidad. Dos niveles que no se excluyen sino que conviven y se expresan en la forma, ya que para Wölfflin en las artes plásticas no hay expresión posible sino es a través de la forma. De esta forma, dedica su obra a determinar cuáles son los principios mediante los cuales la forma cambia o evoluciona, que se expresan en leyes. E. Panofsky, que polemiza con la teoría de Wölfflin en sus fundamentos, reconoce, sin embargo, el valor de que tiene su obra al plantear por primera vez “que cada obra de arte esta dominada por una normativa formal interna que no aparece a la mirada sino cuando es vista como ha de ser mirada” (PANOFSKY, E., “*Henrich Wölfflin*”, en **La perspectiva como “forma simbólica” i altres assaigs de teoria del art**. Barcelona, Edicions62/Diputació de Barcelona, 1987, págs. 84-88). Los planteamientos de Wölfflin se pueden apreciar a través de toda su obra destacando, sobre todo, sus trabajos **Reflexiones sobre la historia del arte**. Barcelona; Península, 1988; y **Conceptos fundamentales en la Historia del Arte**. Madrid, Espasa Calpe, 1985.
- 9) De CROCE, B, destacar su trabajo **La crítica e la storia delle arti figurative es sue condizioni presenti**, Bari, 1929
- 10) MENÉNDEZ PELAYO, M. **Historia de las ideas estéticas en España**. Madrid, 3ª, 1961.
- 11) En línea con estos estudios podemos añadir la **Historia de los Estilos Artísticos**, dirigida por Ursula Hatje, Istmo, Madrid 1991; la obra de LAZAOLA, Juan, **Introducción a la estética** Bilbao, 1991; la obra de MINGUET, Philippe, **Estética del Rococó**. Cátedra, Madrid, 1992. y el trabajo de TATARKIEWICZ, W.: **Historia de la estética**. Madrid, Cátedra, 3 vols. 1987-1991.
- 12) La integración de la “Teoría del Arte” como asignatura en los actuales estudios universitarios de la Licenciatura de Historia de Arte en España ha traído consigo la proliferación de trabajos que ofrecen una aproximación, más o menos detallada, a la teoría del arte con importantes reflexiones críticas acerca de sus contenidos. Una clara síntesis de los diferentes enfoques teóricos y de las diferentes metodologías que nos aproximan al conocimiento de la obra de arte la podemos encontrar en la obra de KULTERMANN, O. **Historia de la Historia del Arte. El camino de una Ciencia**. Akal, Arte y Estética. Madrid, 1996. Más sintética, pero no por ello menos interesante es la obra de OCAMPO, E. Y de PERAN, M., **Teorías del Arte**, Icaria, Barcelona 1998. La de PÄCHT, O., **Historia del arte y metodología**. Alianza Forma, Madrid, 1993. Finalmente, dedicados para un ámbito preuniversitario,

hemos de destacar los dos volúmenes dedicados a la Teoría del Arte por la editorial Historia 16 a cargo de los profesores Gonzalo Borrás y Fernando Marías, **Teoría del Arte I y II**, Historia 16, Madrid 1996.

- 13) La iconografía se centra, como ha precisado Jan BIALOSTOCKI (Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes. Barcelona, 1973), en el estudio descriptivo y clasificatorio de las imágenes con la finalidad de entender el significado directo o indirecto del tema representado. Así la iconografía surge en contraste con la tradición de la pura crítica formal y se convertía en una ciencia que permitía objetivamente unas nuevas taxonomías y tipologías de las obras de arte, en las que se producía una continua variación temporal. El método, por lo tanto, requería como fundamento básico la identificación de unos textos a los que la imagen sirviera de ilustración. El mejor ejemplo sin duda, de esta metodología es el trabajo de RÉAU, L. **Iconografía del arte cristiano**, Barcelona, El Serbal, 1996, un clásico del tema junto a los ya conocidos estudios de MALE E. **El Gótico: la iconografía de la Edad Media y sus fuentes**. Madrid, Encuentro, 1986; y **El Barroco: arte religioso del siglo XVII**. Madrid, Encuentro, 1985.
- 14) Hacia 1950 aparecen dos libros que inauguran una nueva disciplina, reacción frente al formalismo imperante en la teoría del arte, que abren la reflexión en un sentido que tendrá amplia trascendencia: la historia social del arte. La obra de Frederick ANTAL, **La pintura florentina y su ambiente social en el Trecento y a principios del Quattrocento** (Florencia, 1948) y la de Arnold HAUSER, A., **Historia social de la literatura y el arte**. Madrid, 1978. Se trata de una tendencia que trata de relacionar el arte con la sociedad que lo produjo y, para ello, centra su interés en las condiciones materiales, sociales y políticas que lo hacen posible e influyen sobre la producción artística. En línea con este tipo de investigaciones podemos citar los trabajos de P. FRANCASTEL en **La sociología del arte**, Madrid, 1976 y **Pintura y sociedad**, Madrid 1990, centrándose en el marco de la pintura francesa del siglo XVIII en el ámbito parisino el texto de CROW, T. E. **Pintura y sociedad en el París del Siglo XVIII**. Madrid, 1982. Y, finalmente la más reciente publicación de FURIÓ, V., **Sociología del Arte**, Cátedra, Madrid, 2000, que aborda el arte desde la perspectiva de la sociología.
- 15) La Iconología como método de análisis y de interpretación de la obra de arte surge a comienzos del siglo XX a partir de un grupo de investigadores alemanes de tradición hegeliana que buscaban establecer los lazos entre el arte y la cultura de un período. Se esforzaron por separarse tanto de los estudiosos del estilo en términos diacrónicos como de la taxonomía de los iconografos, volcándose hacia la explicación e interpretación del fenómeno de los cambios iconográficos en el marco de las situaciones históricas en las que se habían producido. Para Aby Warburg (sobre Warburg ver el texto de su discípulo GOMBRICH, E. H., **Aby Warburg. Una biografía intelectual**, Madrid, Alianza 1991) su creador las imágenes se conciben como signos que pretendían no serlo, e incluso una representación miméticamente naturalista no era una mera transposición de la realidad sino un proceso a través del

- cual un mundo cultural y social construía la imagen de sí mismo. PANOFSKY, E. (**La filosofía de las formas simbólicas**. México, Fondo de Cultura Económica, 1971-1976) acuñará el término de “formas simbólicas” para referirse a aquellas que hacían que particulares contenidos espirituales se unieran a signos concretos y se identificaran íntimamente con estos. Para profundizar en el método se puede ver el interesante artículo de GINZBURG, C. “*De Warburg a E. H. Gombrich. Notas sobre el problema del método*” en **Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia**. Barcelona, Gedisa, 1989, págs. 38-93. También destacables son la obra del propio WARBURG, A. **La rinascita del paganismo antico. Contributi alla storia della cultura**. Florencia, La Nuova Italia, 1980; así como la obra de PANOFSKY, E. **Estudios sobre Iconología**, Madrid, Alianza, 1972.
- 16) Arte y sicología se conjugan perfectamente en la obra de GOMBRICH, H. G, **Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation**, Oxford, Claredon Press, 1974. El historiador y teórico austriaco-inglés se muestra como un ferviente defensor de la aplicación de la sicología a la representación en la Historia del Arte. Otro claro ejemplo de este método es la obra de René HUYGUE, **Dialogo del Arte**, Labor, 1965, un estudio centrado en la pintura con una exposición evolutiva en la que se conjuga lo histórico y lo temático.
 - 17) De este autor podemos destacar: **El artista en la sociedad española del siglo XVIII**. Ensayos de Arte Cátedra. Madrid 1984.
 - 18) De ECHEVERRÍ GOÑI, P. L. hemos de destacar su trabajo sobre la **Policromía del Renacimiento en Navarra**. (Gobierno de Navarra, Pamplona, 1990) una obra marco y pionera en el estudio de la policromía a partir de un enfoque integral del arte.
 - 19) De este autor ver VÉLEZ CHAURRI, J. J., **El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja (1600-1780)** Diputación Foral de Álava, Vitoria, 1990.
 - 20) Véase Clark, G. (1998) *University reform fails the test*. En The Japan Times, 30 de noviembre de 1998; y Osaka, N. (1999) *Schools must adapt to changing times*. En the Japan Times, 10 de enero de 1999.
 - 21) Para facilitar la aproximación al método tomaremos la pintura como elemento de referencia porque, además de existir una amplia bibliografía al respecto, es esta y, en concreto, la pintura barroca el centro de atención de nuestra labor investigadora
 - 22) Podemos citar a modo de ejemplo el programa ofrecido por la Universidad del País Vasco en sus cursos de verano. Así el programa de español para extranjeros incluye, además de los consabidos capítulos dedicados a la gramática, la conversación o la estilística y la expresión, varios capítulos dedicados a la enseñanza de la Cultura del País Vasco y de España, a la Historia del Arte y de la Cultura. Se trata de ofrecer un programa interdisciplinario que comprenda una visión global y auténtica de lo que es la realidad de España y del País Vasco. Cursos de Verano de la USAC, Cursos Verano del 2000.
 - 23) Un ejemplo práctico de esta realidad lo podemos encontrar en el libro de MARÍA VICTORIA ROMERO y DE EMILIO QUINTANILLA, **Para ver y para hablar. 50 obras de arte español**.

- Eunsa, Pamplona 1998. Un libro en el que, a través de una selección de 50 obras se pretende acercar al estudiante a la cultura española y propiciar la conversación y otras actividades comunicativas en torno a las obras seleccionadas.
- 24) COLORADO CASTELLANY, A. **Introducción a la historia de la Pintura. De Altamira al Guernica**. Síntesis, Madrid, 1991, pág. 18.
- 25) Este aspecto ya ha sido analizado por Nelson Goodman, (**Los lenguajes del arte**. Seix Barral, Barcelona 1976) en un libro de profundo contenido filosófico, donde se examina el papel del arte como lenguaje visual, y en el que se analizan y comparan los tipos más importantes de símbolos y sistemas simbólicos desde los que pertenecen al lenguaje natural hasta los de la representación y expresión pictóricas, por un lado, y, por otro, de la notación musical. Más estrictamente, se centra en la definición de los sistemas simbólicos, en una tarea semejante, para el arte, al que Wittgenstein y Russel cumplieron en los terrenos de la experiencia empírica y el pensamiento científico. Oros autores como CARRERE, A. y SABORT, J., (**Retórica de la pintura**, Madrid, 2000) han tratado el tema desde unos postulados estrictamente artísticos analizando el papel de la pintura como lenguaje visual dotado de unos recursos dialécticos propios. Un estudio más específico del tema nos lo ofrece ARONBERG LAVING, M., en su estudio sobre la pintura mural en la decoración de las iglesias italianas analizando sus programas narrativos de complejos contenidos conceptuales y formativos en el marco de la iglesia contrarreformista. (**The place of narrative. Mural Decoration in Italian Churches**. Chicago, 1996)
- 26) Este aspecto ha sido ya tratado con detenimiento por numerosos trabajos que tienen un preciso precedente en la obra de HASKELL, F., **Patrons and Painters. A study between Italian Art and Society in the Age of the Baroque**. Icon Editions AC, Nueva York, 1971. Edición española **Patronos y pintores. Arte y Sociedad en la Italia del Barroco**. Cátedra, Madrid, 1984,
- 27) Véase ARNHEIM, R., **Arte y percepción visual**. Alianza, Madrid, 1988.
- 28) Numerosos estudios introductorios a la Historia del Arte analizan de una forma detallada cada uno de estos elementos imprescindibles para la comprensión formal de la obra de arte. Para el caso de la pintura podemos destacar la **Introducción a la Historia de la Pintura** de Arturo Colorado Castellary, Editorial Síntesis, Madrid, 1991, págs. 17-43. Más general, por comprender la totalidad de las artes figurativas, es la ya referida obra de FREIXA, M., y otros, **Introducción a la Historia del Arte. Fundamentos teóricos y lenguajes artísticos**. Para el caso de la pintura podemos ver el capítulo a cargo de CARBONEL I ESTELLER, E, "**La pintura**", págs. 169-212.
- 29) El estudio formal de la obra se ha visto facilitado por la publicación de un importante número de obras que de una forma clara y precisa abordan los procedimientos artísticos. De todos es conocida la obra DE MALTESE, C. **Técnicas artísticas**, Cátedra, Madrid 1980, a la que hay que añadir nuevos títulos como la obra de BORRÁS GUALIS, G., ESTEBAN LORENTE, J y ÁLVARO ZAMORA, I, In-

Introducción general al arte, Istmo, 1996

- 30) Aunque son muchos los trabajos que de una forma u otra tratan el tema de la iconografía, para una primera aproximación siempre son recomendables la lectura de los trabajos de Mále un clásico del tema. Mále, Émile: **El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII**. México, Fondo de Cultura Económica. 1966 y **El arte religioso del siglo XVII**, Encuentro, Madrid, 1985. Más reciente es la síntesis metodológica publicada por González de Zárate, J. M., **Método Iconográfico**. Ephiale, Vitoria, 1991. Hoy en día existe un gran número de obras sincréticas que ofrecen al alumno la posibilidad de analizar la evolución de los motivos a lo largo de la historia del arte sin necesidad de realizar complejas investigaciones agilizando así las labores de prospección documental o bibliográficas. Son conocidas las obras de LOUIS RÉAU (**Iconografía del arte cristiano**) recientemente traducida al español por Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997-99, la de JAMES HALL (**Diccionario de los temas y símbolos artísticos**, Alianza, 1987) y la de RAGER, C, **Dictionnaire iconographique de peinture**. Turnhout, 1997.
- 31) A modo ilustrativo podemos destacar el estudio de Navarrete Prieto, A. **La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas**. Madrid 1998, que incluye una profusa relación bibliográfica acerca del tema. También muy interesante para comprender la importancia que modelos precedentes tuvieron en la creación de algunos de los más destacados artífices es la obra de PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. **De pintura y pintores**. Madrid, 1993, siendo especialmente interesante el estudio que realiza acerca de la influencia de obras antiguas en la producción artística de Pablo Picasso.
- 32) PACHECO, F., **EL Arte de la Pintura**. Edición de Bonaventura Bassegoda y Hugas. Cátedra, Madrid, 1990.
- 33) PALOMINIO, A., **El Museo pictórico y escala óptica**. Madrid, Aguilar, 1988, 3 t.
- 34) Sor MARÍA DE JESÚS DE ÁGREDA, **Mystica Ciudad de Dios**. Imprenta de la Causa de la V. Madre, Madrid 1744.
- 35) RIPA, Cesare, **Iconología, ovvero, Descrittione dimagini delle vitú, vitii, affetti, passioni humane corpi celesti, mondi e sui parti**. Tozzi, Padova, 1811. 8ª. Edición Española: **Iconología. I y II**, Akal, Madrid, 1996.
- 36) INTERIAN DE AYALA, Fray J. **El pintor cristiano y erudito**, Barcelona, Imprenta de la viuda e hijos de Subirana, 1883.
- 37) Sobre el método iconológico y su papel para la interpretación del lenguaje artístico ver la obra de PANOFISKY, D. E., **Estudios sobre Iconología**. Madrid, 1982; también la obra de BIALOSTOCKI, J., **Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes**. Barcelona, 1973.
- 38) Sobre la metodología del trabajo proyecto tenemos un claro ejemplo en el artículo Cardenas, A, "Nosotros y el Departamento de estudios hispánicos": Un proyecto de integración de destreza" En *Academia Literature and Language* (67) Offprint September 1999, págs. 259-274.