

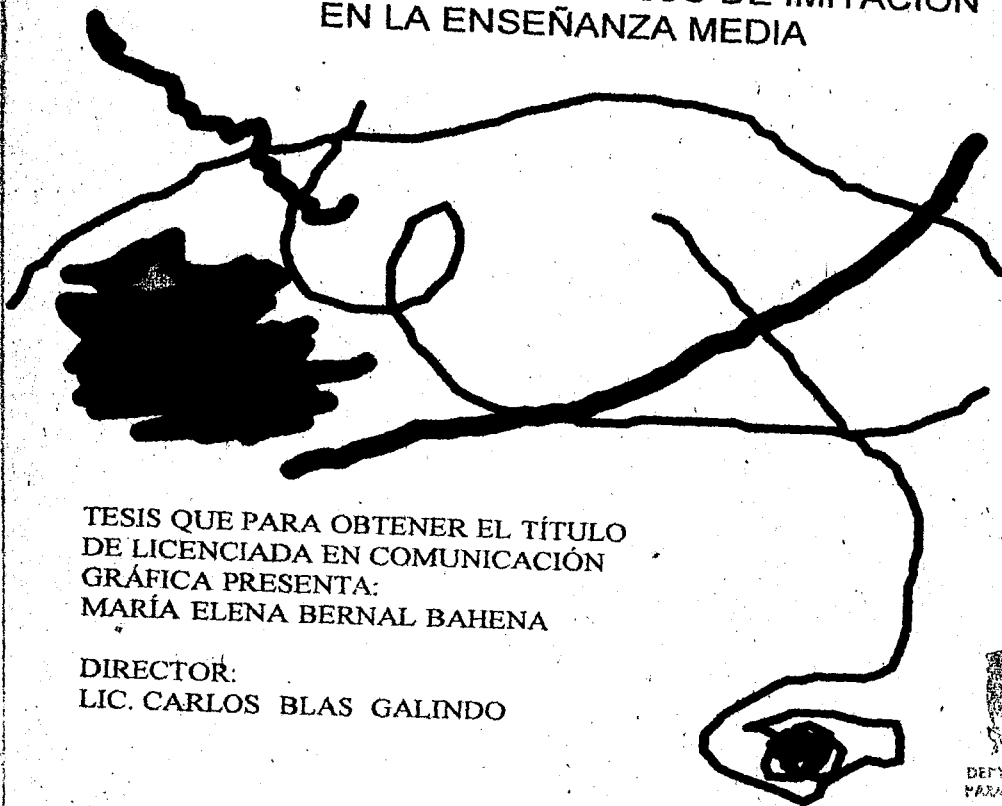


-9
201

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

LA IMPORTANCIA DEL DIBUJO DE IMITACIÓN
EN LA ENSEÑANZA MEDIA



TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO
DE LICENCIADA EN COMUNICACIÓN
GRÁFICA PRESENTA:
MARÍA ELENA BERNAL BAHENA

DIRECTOR:
LIC. CARLOS BLAS GALINDO

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

MÉXICO, D.F., JUNIO DE 1997



DEPTO. DE ASISTENCIA
PARA LA TITULACIÓN
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICAS
XOCHIMILCO D.F.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

El estudio del comportamiento creador, puede ser el estudio del significado de la vida misma.

S. J. Parnes

La educación no directiva del dibujo, la libertad de dibujar, es un medio para conocer lo que se es y para ejercitarse en dirigir la propia conducta.

P. Chauchard

Acelero la máquina de ver, de oír, de pensar, de recordar e imaginar. El Mago está aquí, el inventor extrae de la similitud una fuerza, una voluptuosidad que impulsa hacia delante. Ni - 36, 13 ó 7 años, ni toda una vida de agradecimientos bastan.

Marielena

LA IMPORTANCIA DEL DIBUJO DE IMITACIÓN EN LA ENSEÑANZA MEDIA

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1

GENERALIDADES DEL DIBUJO

1.1. Antecedentes	1
1.2. Conceptualización del dibujo	6
1.3. Clasificación del dibujo	8
1.4. Técnicas del dibujo	11
1.5. Importancia del dibujo	16

CAPÍTULO 2

ASPECTOS FUNDAMENTALES DEL DIBUJO DE IMITACIÓN PARA FOMENTAR LA CREATIVIDAD, CONCENTRACIÓN Y LA OBSERVACIÓN

2.1. Aspectos generales	19
2.2. Procedimientos en el dibujo de imitación	24
2.3. Técnicas para el dibujo de imitación	30
2.4. Condiciones necesarias para realizar el dibujo de imitación	41

CAPÍTULO 3

EL DIBUJO DE IMITACIÓN EN LA ENSEÑANZA MEDIA

3.1. Generalidades	49
3.2. El dibujo de imitación y su sistema educativo	52
3.3. El estudiante frente al dibujo de imitación	61
3.4. Importancia del dibujo de imitación para el fomento de la creatividad en el estudiante de enseñanza media	66

CAPÍTULO 4

CASO PRÁCTICO

4.1. Generalidades	71
4.2. Primera medición	77
4.3. Entrenamiento	78
4.4. Segunda medición	78
4.5. Evaluación	79
4.6. Interpretación	80
4.7. Conclusiones	82

ANEXOS

BIBLIOGRAFÍA

LA IMPORTANCIA DEL DIBUJO DE IMITACIÓN EN LA ENSEÑANZA MEDIA

CAPÍTULO 1

GENERALIDADES DEL DIBUJO

1.1. Antecedentes

Las primeras manifestaciones de dibujo las encontramos en la prehistoria, recordemos los huesos grabados con figuras de hipopótamo en la caverna de la Magdalena, el mamut esgrafiado sobre la pared en la de Cambarells y el bisonte de la cueva de Fornd de Gaurne.¹ El dibujo prosiguió su desarrollo en Egipto, Asiria, Persia y Etruria. En Grecia, se afirma que tuvo el dibujo contacto íntimo con la gramática, con la música y con otras artes. Por otra parte, en la Edad Media se dió un gran impulso a este arte con grandes recursos para su divulgación.

Antes del Renacimiento, el dibujo era una disciplina auxiliar, raramente juzgada digna de un artista de renombre. Sólo era un instrumento que permitía resolver las dificultades técnicas o estructurales.

¹ Jackson, John. *Una introducción al dibujo*, Ed. Diana, México, 1991, p. 6.

Se utilizaba en estudios preliminares en los campos de la pintura, de la escultura, de la arquitectura y de las artes aplicadas. El artista recurría a él para estudiar detalladamente determinados aspectos de su futura obra. En realidad, la pintura era inseparable del dibujo ya que éste representa su punto de partida, como así lo demuestran un gran número de obras inacabadas. Pronto se comprendió que los esbozos previos, destinados a ser cubiertos de color, poseían un valor expresivo propio. Y así, gradualmente, el dibujo fue reconocido como una disciplina independiente y, finalmente, como una verdadera forma de arte.

Excelentísimo fue el papel del dibujo en el periodo del Renacimiento que tuvo tanta demanda como las obras mismas de los pintores: Leonardo Da Vinci, Rafael y Alberto Durero, sin dejar atrás al gran Miguel Ángel.²

El testimonio gráfico más representativo del estudio de la naturaleza lo encontramos en el Renacimiento. Es posible rastrear, a través de la obra de sus grandes artistas, el origen de sus inquietudes, el desarrollo del dominio técnico y el establecimiento de métodos que posteriormente habrían de repetirse hasta el cansancio con aportaciones más que medianas.

Después del confinamiento de la Edad Media, el libre acceso a la cultura deslumbra al hombre renacentista, que observa e interpreta todo lo que ve de manera nueva. A partir de ese panorama recreó su mundo e inventó para eso la perspectiva, el escorzo, el claroscuro y el color local de las cosas, los cuales llevó al máximo de refinamiento. En los talleres de

² Jackson, John. *op cit.* p. 9.

ayudantes se perfeccionaron los métodos manuales de representación, con el fin de cumplir la gran tarea que se propuso realizar.

No por casualidad corresponde a la misma época naturalista las taxonomías de las ciencias naturales, cuya base son las semejanzas morfológicas que prevalecieron hasta el siglo XIX, que más tarde la teoría de la evolución y los descubrimientos de la genética enmendarían y reordenarían.

En el siglo XIX, el objetivo final de la enseñanza del dibujo era la reproducción lo más fiel posible del modelo, la más objetiva. Las formas debían ser reproducidas con imparcialidad. Los rostros con su estricta verdad objetiva. Paradójicamente, en esta época el modelo inanimado se confirmó como el ideal para el dibujo del cuerpo humano. En aquel entonces se estimaba que la cima de la perfección era la reproducción fiel de los modelos antiguos. En las academias, en donde se reverenciaban más que nunca los principios pedagógicos de Leonardo, los estudiantes copiaban sin cesar los modelos de las obras de arte clásicas.

Gracias a la rigurosa formación que habían recibido en las academias, los pintores del siglo XIX también eran, indiscutiblemente, unos excelentes dibujantes.

Posteriormente, en arquitectura y diseño de muebles, "el funcionalismo da una nueva interpretación a los objetos, al considerarlos como extensión de los sentidos del hombre, teléfono-oído, rueda-pie, herramienta-mano, para reflexionar sobre su utilidad y encontrar

soluciones más directas a los problemas que anteriormente se supeditaban de la función que debían satisfacer".³

De igual manera, el estructuralismo, teoría aplicada a las ciencias humanas, lingüística, psicología, antropología social, define el objeto de estudio en cada área como un todo compartido, cuyas disciplinas se determinan entre sí, tanto en su naturaleza como en sus funciones, en virtud de leyes generales. Así nos asombran las coincidencias que encontramos, al comparar y relacionar sucesos que parecían del todo separados por origen y distancia, y que de pronto cobran significado en razón de un orden estructural sincrónico y diacrónico.

A partir del último cuarto del siglo XIX, las artes plásticas inician a su vez, el camino que va del figurativismo a la abstracción. Los elementos que tenían como meta crear la ilusión de realidad, (como ventana abierta a una escena en donde todo debe ser perfectamente reconocible), se independizan y empieza a especularse sobre otras posibilidades expresivas. "El impresionismo y el puntillismo, sobre la luz como fenómeno fugaz y sus derivaciones en el color. El cubismo enfrenta el problema del objeto como unidad de múltiples aspectos y la representación en dos dimensiones. El expresionismo y el arte fauve, a través de la forma y el color, buscan el impacto expresivo, sin tener que recurrir a las escenas narrativas del naturalismo del siglo XVIII, etc".⁴ Todos estos movimientos desembocan, de alguna manera, en el arte abstracto, cuyo auge se da en los años cincuentas de nuestro siglo.

³ Teissing, Karel. *Técnicas del dibujo*, Ed. Libsa, Madrid, 1981, p. 9.

⁴ *Ibidem*. p. 11.

A pesar de todo, el dibujo sigue siendo hoy la base de los primeros años de estudio y aún se considera como una etapa esencial de la formación del artista. Actualmente, se dibujan modelos vivos u objetos inanimados dispuestos arbitrariamente delante del alumno. Aunque se hayan introducido numerosas innovaciones, la pedagogía del dibujo sigue estando basada en los principios definidos por las primeras academias. La adquisición de una técnica irreprochable, el estudio de la perspectiva, de las proporciones y de la composición de la imagen son todavía fundamentales. Hoy, aprender a dibujar bien le parece tan arduo al principiante como hace cuatro siglos al futuro artista que empezaba su largo aprendizaje.

Es innegable que el dibujo adquirió el derecho a una existencia aparte. Actualmente, representa además lo esencial de la ilustración de libros y periódicos, de la caricatura, del dibujo animado, de la historieta, de la publicidad, el diseño por computadora y el cartel, los cuales exigen una destreza consumada; sin olvidar que el dibujo es parte fundamental de ciencias, como la psicología, pedagogía, arquitectura, astronomía, ingeniería, arqueología, física, etc.

El dibujo, disimulado durante mucho tiempo bajo la pintura, se revela, en numerosos artistas, a través de su propio estilo, e incluso, en algunos cuadros, a través del esbozo a pincel de las formas. De algunas formas pictóricas se dice que son de dominante gráfica. Para convencerse, no hay más que mirar las obras de grandes artistas como Velázquez, Goya, Daumier, Van Gogh o Picasso.

La interpretación que el dibujo ha hecho de la realidad, ha variado en función de la época. Es apasionante estudiar el estilo de los artistas de las diferentes épocas, desde las pinturas rupestres, pasando por los dibujos de la Edad Media, considerados como simples estudios, hasta las obras más trabajadas, reconocidas, ya en su época, como auténticas obras de arte.

1.2. Conceptualización del dibujo

Existen muchas definiciones de dibujo, por ejemplo el diccionario Larrousse lo define como: "el dibujo es delineación, figura, trazo o imagen que se ejecuta en claro y oscuro, tomando el nombre del material con que se hace, v.gr: dibujo al carbón, dibujo a pluma, dibujo de lápiz. Según el objeto que se representa toma otras denominaciones...".⁵

Otras conceptualizaciones acerca del dibujo son: "el dibujo es la base fundamental de las Bellas Artes, es imitar con líneas todo lo visible: Leonardo Da Vinci"⁶; "dibujar es el arte de reproducir por medio del lápiz, la pluma, etc., la forma de los objetos."⁷.

Sin embargo, la definición mas aceptada por los académicos y la que goza de mayor reconocimiento general es: "al dibujo se le conoce como la impresión gráfica que se realiza manualmente sobre una

⁵ Larrousse. **Diccionario Ilustrado**, Ed. Salvat, México, 1994.

⁶ Puente, Rosa. **Dibujo y educación visual**, Ed. G. Gili, México, 1986, p. 5.

⁷ Méndez, A. L., **Técnicas del dibujo y la pintura**, Ed. Oasis, México, 1979, p. 10.

superficie. Se utiliza como un medio para conocer, expresar y comunicar las experiencias que se tienen con el mundo circundante⁸.

El dibujo nos ofrece la manera más simple de verter en el plano la tridimensionalidad de las cosas que vemos (las obras de arte incluidas) o bien de las que imaginamos, dando una ilusión de ellas. En realidad, los rasgos específicos de la actividad de dibujar deben conducirnos a la estructura artística del dibujo y a las actividades que ésta puede y debe generar. De tal suerte, habremos de recurrir a un concepto de dibujo que se proyecta más allá de la simple actividad que presupone y más allá del producto, a saber: "el de tomar el dibujo por uno de los lenguajes artísticos visuales"⁹

El dibujo es, pues, el resultado de un reflexión visual a partir de un objeto, fenómeno o estímulo cualquiera, para interpretar y reconstruir la imagen gráfica.

Sin embargo, es mucho más enriquecedor preguntarse su razón de ser, lo que nos lleva a proponer otras definiciones. El dibujo es un medio de representar o de sugerir objetos, paisajes, seres vivos, sentimientos, pensamientos y conceptos por medio de procedimientos gráficos, o una manera de interpretar la realidad en un espacio bidimensional, o incluso un medio de comunicación.

Dibujar no sólo es transmitir un mensaje. De alguna manera, también es proclamar abiertamente una filosofía. Se trata de un fenómeno

⁸ Reyes, Victor. **Pedagogía del dibujo**, Ed. Limusa, México, 1980, p. 11.

⁹ Acha, J. **Arte y sociedad latinoamericana**, Ed. Diana, 1990, p.192.

caracterizado por una contradicción intrínseca a medio camino entre el concepto y su representación material. Nadie es más consciente de ello que el propio artista. Está satisfecho cuando el resultado de sus esfuerzos traduce bien su visión creadora o sufre cuando se da cuenta de la imperfección de su trabajo.

En pintura, el artista se esfuerza generalmente por dar una imagen lo más completa posible de su tema; por el contrario en el dibujo, posee una naturaleza más delicada y sólo sugiere; esboza; en un instante, materializa la visión del artista y, al mismo tiempo, le sirve como medio de exploración del mundo. Por supuesto, también puede sacar provecho de las técnicas de las que dispone para ofrecer una representación gráfica más detallada y más pormenorizada.

Finalmente se puede concluir que el dibujo es un medio de expresión, una manera de proyectar fuera de nosotros ideas, creaciones o estados afectivos que provocan en los demás expresiones, conceptos o emociones.

1.3. Clasificación del dibujo

El dibujo como tal se divide en dos grandes áreas: dibujo artístico y dibujo técnico.

Cuando para dibujar necesitamos identificar el objeto y representar gráficamente algunos aspectos de éste con algún fin práctico, el dibujo es

en principio una actividad utilitaria, en la que se requiere de imágenes impresas con información que sea fácilmente comunicable.

A estas condiciones responde el dibujo constructivo o técnico, el de diseño gráfico, el de gráficas estadísticas o cualquier otro que pretenda contener datos precisos. Independientemente de la imagen visual objetiva, cada uno de estos dibujos necesita de un código o acuerdo convencional propio para transmitir su significado.

Veamos ahora el caso del dibujo como actividad libre que surge de la confrontación afectiva individual con el medio circundante.

El dibujo artístico está comprendido en este apartado. Éste puede considerarse como un medio de comunicación, aunque ni siquiera el propio dibujante conozca el significado exacto de su expresión.

Para efecto de nuestra investigación nos circunscribiremos al dibujo de imitación, mismo que pertenece al dibujo artístico. Por tanto debemos ahondar más en él.

Las producciones que pertenecen al *Dibujo artístico*, poseen características muy distintas por su técnica y por los medios empleados en su realización. Y no sólo esto, sino que el concepto genérico de dibujo excede con mucho en extensión a las producciones calificadas como tales, pues abarca expresiones artísticas nacidas de la adecuación de un medio material. Así, ante un edificio arquitectónico o una escultura puede decirse que están bien o mal de dibujo, refiriéndose a la disposición lineal de sus elementos y a la proporción y armonía de sus partes.

No atendiendo a la calidad ni al procedimiento de ejecución, sino al propósito del dibujante en el orden práctico, se pueden reunir las manifestaciones del dibujo en uno de estos dos grupos: o el artista aspira a plasmar una idea subjetiva, íntima y personal o pretende representar realidades externas, vistas, no creadas.

Claro es que las creaciones subjetivas tienen una innegable base de realidad, pero su influjo es anterior a la concepción de la obra. Lo subjetivo implica creación, como lo objetivo reproducción, más o menos fiel o sujeta a la realidad, según el tipo de dibujo.

Este tipo de expresión se relaciona íntimamente con la pintura, pues también se plantea representar sobre un plano cosas que en la realidad pueden tener más de dos dimensiones y estar situadas a distancias distintas. De aquí se deduce que el dibujo es una creación convencional lograda en el curso de los siglos y después de numerosos tanteos.

Por último es necesario señalar que en el dibujo, como en la pintura, se plantean y resuelven una serie de problemas de muy variada dificultad; problemas nacidos de la necesidad de materializar nociones abstractas que han sido resueltas convencionalmente.

Estas nociones son las siguientes¹⁰: Color, Forma, Movimiento. Direcciones lineales y Angulares. Iluminación, Espacio, Composición, Representación visual, Claroscuro, Esquemmatización (esquema rápido).

Si se analizan las cualidades de las nociones apuntadas, podrá apreciarse que la mayor parte de ellas tienen por fundamento a la línea, lo que ratifica su valor primordial. Color y luz crean las diferencias de tonalidad y gradación, y contribuyen a realizar la expresión que por sí misma puede indicar la línea con bastante exactitud.

Sin duda, el dibujo requiere de técnicas para su realización. Estas técnicas de dibujo serán mencionadas en el siguiente apartado.

1.4. Técnicas del dibujo

La elección de la técnica no puede ser arbitraria. Debe depender de la capacidad creativa y del objetivo estético, del tema y del significado que uno se proponga darle.

El instrumento elegido condiciona la clase de papel que ha de utilizarse y marca una técnica especial. Los instrumentos utilizables en el dibujo corresponden a uno de estos grupos: lápiz o barra, pincel y pluma.¹¹

A) Lapiceros o barras.

a) Lápiz de mina de grafito. Este lapicero se fabrica en tres grados de dureza creciente, del uno al tres. Conviene el tono medio. Se amolda a

¹⁰ No son todas, únicamente las más representativas. Esto con el afán de no entrar en una discusión más profunda al respecto; que no es el interés de esta investigación.

¹¹ Lambert, Susan. *El dibujo: técnica y utilidad*, Ed. H.B., Madrid, 1985.

cualquier clase de papel no siendo muy satinado, pero deben preferirse los de grano fino. El papel áspero, usado para envolver, es barato y muy apropiado. Podrá usarse papel blanco o de color, siempre que sea de tonos claros. Como papeles especiales son recomendables el Canson y el Ingres, éste último es más barato.

Si se trabaja con lapicero en sombreados, pueden obtenerse las tintas por manchas continuas, en masas, apretando más o menos el instrumento contra el papel sin que unos rasgos pierdan el contacto con otros o, lo que es menos frecuente, valiéndose de rayados cuyas líneas son más o menos fuertes o se entrecruzan para formar los negros. Cuando se trabaja en papel de color, pueden realizarse las partes luminosas con el lápiz blanco.

Este lápiz es de aplicación en el dibujo espontáneo, en el matemático, en el decorativo y en el objetivo interpretativo. En este último, en dos etapas, en la iniciación, mientras no se llegue al sombreado y en las impresiones del natural y esquemas.

- b) Carboncillo. Es material muy sensible, utilizado en el dibujo artístico por la facilidad con que se borra con miga de pan o sacudiendo con un trapo, y por permitir la difuminación. Pueden lograrse con él obras acabadas que deberán fijarse en seguida por medio de un pulverizador, como el que se describe al tratar del estarcido y una materia fijadora, (cabe utilizar la leche de cabras, vacas u ovejas), o los aceites disueltos en productos no grasos (alcohol, aguarrás, trementina).

Requiere papel de grano medio o áspero como el de envolver. El más recomendado es el Ingres. Tiene su uso indicado en dibujo objetivo interpretativo a partir del momento en que se inicie el estudio de formas, y se pide al alumno el encajado previo de la figura.

- c) Lápiz compuesto. El lápiz compuesto, tiene la mina hecha de una sustancia más permanente que el carboncillo, lo cual permite, después de aplicado con suavidad, borrar su huella y obtener una media tinta uniforme o quitar su dureza a los trazos precisos por medio del difuminado. Hechas de la misma materia que las minas de los lapiceros, se venden barritas de negro, de adquisición recomendable por su economía. Para usarlas se ennegrece un papel, y de allí se va tomando con el difumino el negro necesario para aplicarlo en el sitio conveniente.

En esta clase de dibujos los blancos puros los proporciona el papel, (se sacan con la goma si se ha manchado el fondo), o se marcan con lapicero o barra blanca, si se ha trabajado sobre papel de fondo neutro, gris casi siempre. Son aplicables en este caso las indicaciones sobre papel fijado y utilización expuestas al igual que el carboncillo.

- d) Lapiceros o barras de colores. Los lapiceros o barras de colores no son recomendables por su elevado costo. Las barras de colores se fabrican de dos tipos principales: la clase llamada escolar bastante dura y de un número muy limitado de tonos, debe marcar sin dejar grumos de color adheridos. No admite el difuminado, de modo que las combinaciones han de lograrse por superposición de tonos. La clase especial para

artistas, recibe el nombre de colores al pastel, son blandos, permiten un ligero difuminado y se fabrican en una gran variedad de tonalidades.

Con barras de tipo escolar, únicas que deben utilizarse en la escuela, se pueden obtener resultados muy aceptables, incluso en combinaciones por superposición. En trabajos para ilustrar los cuadernos puede realizarse el color, pasando los trazos con tinta negra. Cualquier papel es bueno no siendo satinado, pero se trabaja mejor en los de grano fino (Canson). El papel corriente es aceptable para el caso.

- e) Gis. El gis blanco y de colores es un elemento del que no se puede prescindir, máxime desde el momento en que se fabrica para uso distinto sobre el encerado o sobre el papel de grano medio o áspero. Este instrumento permite una ligera difuminación.

B) Pincel

Los colores que se aplican con pincel pueden estar disueltos en aceite o en agua. En el primer caso se llama pintura al óleo y en el segundo varían las denominaciones según el grado de densidad del color, que va del punto espeso para empastar o de cubrir (aguada o gouache), al tono medio (acuarela) o diluido, muy fluido (lavado).

El óleo se puede aplicar sobre cualquier material, cristal inclusive, pero se utiliza preferentemente el lienzo preparado. Los colores al agua sobre papeles de grano medio y grueso.

Estas técnicas tienen aplicación especial en dibujos espontáneos decorativos e interpretativos, (acuarela), o sólo en los dos últimos (óleo). El lavado se aplica al dibujo técnico. Mención aparte merecen las aplicaciones de la tinta china para obtener efectos en blanco y negro mediante el pincel. Puede, incluso, sombreadarse a rayas como si fuese dibujo a pluma.

C) La pluma, el tiralíneas y el compás.

El tiralíneas y el compás son los símbolos del dibujo matemático. Su uso requiere esmero, minuciosidad y papel de grano muy fino y satinado (Serra, Guarro o Barba corriente de buena clase).

La pluma, gracias al uso de la tinta de negro intenso, llamada china y por una técnica semejante al sombreado a rayas, descrito al estudiar las posibilidades del lápiz de mina de grafito, puede producir obras muy bellas.

Este dibujo es base del grabado a buril y al aguafuerte y su uso está indicado en el de tipo interpretativo, principalmente en el decorativo (orlas, cenefas, etc.). La experiencia me indica que del dibujo espontáneo puede pasarse gradualmente al dibujo a pluma, aunque es dudoso que los alumnos lleguen a servirse con soltura de su técnica.

Finalmente hay que mencionar las técnicas no tradicionales y que no son comúnmente usuales; en tal sentido simplemente las mencionaremos: el frotado, el monotipo, el raspado sobre cartulina y la goma arábica lavada entre otros.

1.5. Importancia del dibujo

En nuestros días el dibujo presenta una compleja estructura y un potencial ilimitado, su relevancia es única por su capacidad, permanencia y posibilidad de difusión universal. En tal sentido, tiene un papel trascendental en nuestra vida cotidiana.

Sociológicamente, el dibujo surge para comunicar o ayudar a la memoria.¹² Registra, almacena y difunde informaciones icónicas, sea mediante imágenes o por medio de signos idiomáticos. Sus causas y fines son práctico-utilitarios, sin que éstos impidan que la estructura informativa o documental del dibujo objetive de alguna manera la subjetividad estética, o revele los hábitos visuales dominantes en la sociedad.

El dibujo incentiva a las personas o sociedades a desarrollarse por sí mismas, impulsa su propia creatividad; es una de las expresiones artísticas menos costosa, la más fecunda, porque logra que las personas alcancen su mayor y mejor proyección con la menor inversión posible.

Asimismo, refuerza la identidad de la gente y ayuda a que estas se reencuentren consigo mismas, con su cultura y con los demás.

De allí que al abordar este tema no sólo estamos tocando un resorte fundamental del progreso artístico, sino que con el dibujo nos situamos en

¹² Acha, J. Arte y sociedad latinoamérica, Ed. FCE, 1990. P. 194.

uno de los temas esenciales de la cultura de todos los pueblos y de todos los tiempos.

Por otra parte, el dibujo ejerce una atracción irresistible y revela de manera incomparable la personalidad de su autor, como también refleja el desarrollo intelectual particular del dibujante; esto sin duda nos enseña la gran importancia del dibujo en nuestros días.

No olvidar que el dibujo, como menciona Rosa Puente: "es rico por su espontaneidad, estimula la expresión gráfica y abre al que se entrega a él las puertas del reino de las artes visuales"¹³. Deducimos que el dibujo como medio para conocer, expresar y comunicar, abarca una amplia gama de especialidades y finalidades.

Bastan los comentarios arriba mencionados, para corroborar la urgente necesidad de revalorar el dibujo, desde perspectivas diversas como: contenido de aprendizaje, técnicas y métodos para su enseñanza, formación de artistas, etc.

¹³ Puente, Rosa. *Ibidem*, p. 16.

CAPÍTULO 2

ASPECTOS FUNDAMENTALES DEL DIBUJO DE IMITACIÓN PARA FOMENTAR LA CREATIVIDAD, CONCENTRACIÓN Y OBSERVACIÓN

2.1. Aspectos generales

Para representar gráficamente el mundo corpóreo que se presenta a nuestra vista, es decir, como se ve, valiéndose de la observación de las formas y de sus deformaciones ópticas, nos servimos del dibujo del natural o de imitación. Esta rama del dibujo fue la base de los fundamentos antiguos, inspirados en aquel proceso del aprendizaje del arte que desde remotos tiempos se siguió, y cuyo principio era la copia fiel de la naturaleza.

La forma está encerrada en un contorno y la configuración de éste se compone de dos elementos: las direcciones y las dimensiones de las líneas. Las relaciones de esos dos elementos entre sí, constituyen las

identidades, los contrastes y las analogías de movimiento y proporción que determinan el carácter del contorno. La apreciación a vista de esos elementos, es lo que constituye el principio inicial del dibujo de imitación. Además, para llegar a una mejor imitación, será necesario apreciar su color, su situación en el espacio, la luz que recibe y que origina el claroscuro, e interpretarlos por medio del lápiz, colores u otra técnica que sugeriremos más adelante. De esta representación se desprende la característica del dibujo de imitación, no en su apariencia gráfica, a la que se puede llegar también de memoria o imaginación, sino en cuanto al procedimiento que debe seguirse para lograr una impresión de algo objetivo que se desea copiar, como se presenta a nuestra vista.

Desde un punto de vista psicológico, el dibujo de imitación sigue un proceso que obedece a la sensibilidad y a la inteligencia, por lo que el individuo que no haya alcanzado un desarrollo mental para pensar lo que ve o se le hace ver y un entrenamiento gráfico para interpretarlo, no puede dibujar del natural. Pero, considerando este proceso en su aspecto educativo, tiene que ser coordinado con el desarrollo de la sensibilidad artística del individuo, para que los resultados que se obtengan, no

carezcan de ese sello inconfundible que pertenece al dominio del arte expresivo.¹⁸

Existen diversos métodos para realizar el dibujo de imitación, sin embargo, con tres de ellos se han obtenido magníficos resultados. En tal sentido y como vía de información, nos referiremos a éstos, a saber: el método de encuadre, el de apreciación visual y el psicológico.¹⁹

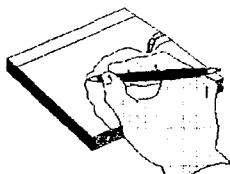
El más conocido de estos métodos es el llamado de "encuadre," que consiste en comenzar a copiar un modelo por medio de líneas rectas que delimitan su perímetro, obteniéndose así un polígono irregular de varios lados, tantos como sugieran las principales direcciones del contorno. Una vez establecido esto, se procede a detallar la configuración lineal del mismo, haciendo precisión de las líneas que en realidad son curvas. Conforme al método anterior, la estructuración de la forma no es prioritaria, es decir, casi se pasa de largo la atención en ella.



¹⁸ Reyes, Víctor, *Pedagogía del dibujo*, Editorial Limusa, México, pág. 282.

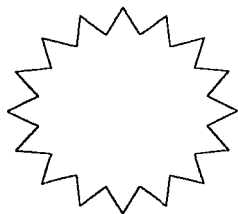
¹⁹ Reyes, Víctor, *Ibidem*, pág. 292.

Otro método es el de "apreciación visual" según el cual debe uno de ir dibujando todo lo que ve de un modelo, consultándolo repetidas veces y trazando en el papel lo que se logra retener en cada una de esas consultas. Según este método, el acto de dibujar por imitación se descompone en tres fases: en la primera debe observarse el modelo con todo detenimiento, procurando aislar sus principales características; en la segunda fase, debe retenerse por medio de la memoria visual el resultado de la observación o sea las direcciones y proporciones de las líneas del modelo y, finalmente la tercera fase, debe llevarse al papel el trazo que reproducirá la imagen que aún se conserva por el recuerdo visual. Este método, que ha sido llamado "fisiológico", tiene sus ventajas, pero en éste no se toma en cuenta de manera importante a la sensibilidad del dibujante.²⁰



²⁰ Jackson, John, *Una introducción al dibujo*, Ed. Diana, México, pág. 96.

Finalmente, conforme al método llamado "psicológico", que busca educar la sensibilidad del dibujante, el camino es otro, pues debe sólo verse el modelo y sin llevar la vista al papel, se deberá trazar el contorno que no sólo se observa, sino que se sigue "mentalmente" con el tacto.²¹ Como si se apoyase el lápiz en un punto dado del contorno, se llevará muy suavemente sobre el papel, con la convicción de que se está tocando el modelo, coordinando mentalmente el trazo del lápiz con el esfuerzo de la vista al seguir el perímetro. De este esfuerzo resultará que quedará un trazo, que será la síntesis de la apreciación táctil hecha mentalmente del contorno. Conforme a este método, al principio no se obtendrán "bonitos dibujos," puesto que la finalidad principal es educar la sensibilidad en la apreciación de las líneas que circunscriben los contornos, pero a la larga podrá apreciarse que el dibujante llega a plasmar su modelo con más soltura y precisión que el método visual.



²¹ Davis, Carolyn. *Colored pencil funs*, Ed. Walter-Foster, USA., pág. 142.

Una vez vistos los elementos de que se compone el dibujo de imitación y los métodos que existen para su realización, pasemos a analizar cómo se relacionan y cómo se procede para lograr un dibujo de imitación exitoso.

2.2. Procedimientos en el dibujo de imitación

Dentro del dibujo de imitación, existen diversos procedimientos a seguir, de todos ellos hay cinco que por sus características se consideran los más apropiados para el pleno éxito de un dibujo de imitación, estos son: lectura de contornos, proporción, composición (ubicación), luz y color.²²

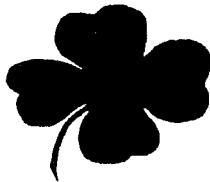
- **Lectura de contornos**

El individuo al dibujar procede más captando los contornos de las formas que sus proporciones reales, por lo cual la primera preocupación será que aprenda a leer correctamente los contornos del modelo. En este sentido, se debe, inicialmente, explicar al dibujante en qué consiste el contorno sujeto a las direcciones lineales que lo

²² Lambert, Susan. *El dibujo: técnica y utilidad*, Ed. Hermann, Madrid, pág. 76.

encierran. Como el dibujo tiene una base psicológica, debe aprovecharse ésta para que la mente analice previamente lo que se va a dibujar, y que además se establezca un contacto entre el sentimiento y las formas a dibujarse, lo que se logrará procurando una coordinación entre los sentidos que toman parte en el arte de dibujar.

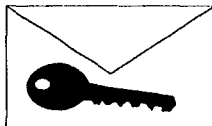
Para la lectura de contornos se deberán de escoger preferentemente modelos planos, es decir, aquellos en que domina la superficie sobre la profundidad, como por ejemplo: hojas vegetales y algunas herramientas (cubetas, cepillos, pinzas, etc.). Finalmente, en el procedimiento de lectura de contornos se recomienda utilizar el lápiz plomo o negro, pero no el carboncillo.



Proporción

Habiéndose logrado el dibujo de los contornos de una forma, se interpretan sus proporciones, lo que puede ser simultáneo, por lo que se procede a combinar los modelos cuyos tamaños sean contrastables, uno

grande y otro pequeño, para que así, al mismo tiempo que se dibujan los contornos, se den las relaciones de proporción que guarda entre sí. Como en el estudio de los contornos, se comenzará por hacer el análisis de lo que se percibe de la observación de lo más grande y lo más pequeño, es decir, el diferente tamaño que tiene una línea con relación a otra.



Si en los ejercicios para la lectura de las formas, la mayor preocupación es que se lleguen a dominar las direcciones lineales de los contornos, en los ejercicios de proporción, debe procurarse captar con exactitud las proporciones de esas direcciones lineales, de acuerdo con las deformaciones ópticas que sufren las formas en el espacio. En este procedimiento se recomienda realizar los dibujos de imitación preferentemente con sólidos geométricos, por ejemplo: cubo, cilindro, cono, etc. y la técnica recomendable nuevamente es la de lápiz.



- **Composición (ubicación)**

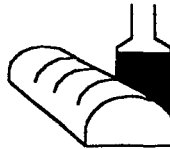
De la situación que ocupen los objetos en el espacio con respecto al observador, resulta que se les dibuje bajo su forma real o aparente.

Este es el paso más difícil en el dibujo de imitación, pues si en los procedimientos anteriores se puede limitar la observación del espacio, en el estudio de la situación, esto es lo más importante.

Cuando ya se ha aprendido a dibujar las cosas como se ven, se pasa al estudio de los problemas referentes a su ubicación en el espacio.

Como esta situación es muy relativa, puesto que varía según desde donde se vea el objeto, es necesario hacer comprender las variantes que sufren los contornos de las formas según dónde estén situadas, y cómo se deforman ópticamente, según sea desde el punto de vista que se les observe. Sin embargo, hay que huir de estas explicaciones en términos científicos de la perspectiva, pues tenemos que considerar que no todos los dibujantes cuentan con el pleno conocimiento de la perspectiva geométrica. En tal sentido, hay otro procedimiento alternativo que debe seguirse, si no se tienen los conocimientos geométricos adecuados, el de la observación racional, es decir, observar razonando el por qué las líneas siguen ciertas direcciones cuando se las observa desde diferente punto de vista, y cómo aumentan o disminuyen de proporción, según se las mira.

Conforme a los principios de la perspectiva de observación, la representación de las formas en general se consigue estableciendo, en primer término, las direcciones principales de las líneas de su contorno, de lo cual también resulta su proporcionalidad. En este procedimiento se puede dibujar cualquier objeto, sin preferencia alguna.



- **Luz**

Cuando se ha logrado interpretar el volumen de los cuerpos, se pasa a explicar cómo la luz ilumina esos volúmenes en algunas de sus caras, por lo que unas aparecen claras y otras oscuras. Siguiendo el mismo principio práctico de los anteriores procedimientos, se debe procurar explicar el comportamiento del fenómeno del claroscuro, y que esto sea lo más objetivo posible, con lo cual se tendrá un panorama más completo de la luz y su interpretación gráfica. En este procedimiento es importante observar el modelo entornando un poco los ojos, para poder percibir el efecto de la luz y la sombra sobre el volumen, lo cual deberá interpretarse a través del dibujo por medio de los varios tonos,

que se pueden obtener con el lápiz, lo cual se denomina ejercicio de degradación de tonos que requiere amplia preparación para su óptimo manejo.



- **Color**

El color como procedimiento es básicamente mostrar cómo la coloración de un objeto se altera, según esté expuesta a la luz o a la sombra, aclarándose u oscureciéndose en su caso. En un principio, no debe darse una explicación muy profunda de la teoría cromática, puesto que el dibujante, principiante o no, procederá según su intuición y su sensibilidad, en cuanto a la coloración se refiere. Por supuesto que se debe tener un amplio conocimiento de la armonía y los contrastes del color, para obtener un mejor dibujo de imitación.

Una vez establecidos los procedimientos, elementos y métodos en el dibujo de imitación, debemos de conocer las técnicas del mismo. Éstas serán analizadas en el siguiente apartado.

2.3. Técnicas para el dibujo de imitación

La capacidad creativa y el objetivo estético del tema son elementos por los cuales se elige la técnica para realizar un dibujo de imitación. Sin embargo, dado que la gama de técnicas es muy amplia, propongo, con base en mi experiencia y en función del test que se aplicará, considerar las siguientes técnicas de dibujo de imitación, que se clasificarán en tres diferentes categorías: la primera, comprenderá aquellas que proporcionan un trazo grueso: carboncillo, gis y pasteles; la segunda, las de trazo fino: lápiz negro, bolígrafo; y la tercera, agrupará los procedimientos líquidos: tinta, sepia, aguada, plumas de caña y de ganso, acuarela y gouache.²⁰

- **El carboncillo**

El carboncillo es una disciplina tradicional, muy adecuada para los estudios de desnudos, los retratos y para los bocetos preliminares de composiciones más grandes, esta técnica presenta la ventaja de poderse borrar soplando, de tal manera que la superficie del papel permanece intacta.

²⁰ Telssing, Karel, *Técnicas del dibujo*, Ed.Libsa, Madrid, pág.83.

El carboncillo es el material más blando; se fabrica carbonizando ramas de sauce, que conservan su forma original. Se obtienen diversos grados de dureza, según la duración de la carbonización; la densidad del trazo gris-negro que deja en el papel, depende de la presión ejercida por el dibujante.

Para su utilización, se debe tener siempre a mano un paño de algodón suave o una goma de miga de pan para crear puntos, líneas o superficies claras en las partes oscuras. La goma ofrece, en esta técnica, la ventaja de poderse modelar en punta para el trabajo más fino, por otra parte, también se utilizan pedazos de papel secante para atenuar la dureza de los trazos y matizar el tono para expresar mejor la noción del volumen. Sin embargo, se arriesga, con este procedimiento, a obtener un dibujo menos detallado y a perder la calidad lineal.

En este tipo de técnica, los dibujantes más habilidosos recurren a los dedos para obscurecer o difuminar algunas partes de su dibujo. De esta forma, hacen que el sentido del tacto participe directamente en la creación artística. No hay nada que objetar a este método, sin embargo, hay que evitar recurrir a él antes de haber adquirido cierta

experiencia, pues el peligro es grande, ya que el dibujo puede perder calidades estructurales y plásticas, que son el principal objetivo.

- **Gises y pasteles**

Las obras de los grandes maestros del pasado muestran qué variedad de resultados se podía obtener con los gises. Estos materiales originales ya no están disponibles y los "gises de estudio" que se encuentran en el mercado no son más que sucedáneos mediocres. Sin embargo, este material permite al dibujante reflejar la luminosidad y sobre todo, se puede utilizar para dibujar sobre papel oscuro, incluso negro, las únicas partes iluminadas del dibujo, dejando que las sombras se pierdan en el fondo oscuro. El desnudo es un asunto excelente para este dibujo "al revés".

Los pasteles, por su parte, que son unas barras hechas con una materia bastante dura, no permiten la degradación y el combinado por difuminación. Con el pastel se puede llegar a matizaciones por superposición de colores, yendo siempre de tonos claros a oscuros, porque estos no pueden ser cubiertos por los primeros, ni esfumados.

- **El lápiz**

La mina de plomo es de origen natural. es una mezcla de grafito -una variedad de carbono cristalizado- y de arcilla fina, más o menos cocida según el grado de dureza deseado; se comercializa en barras, para ser introducidas en portaminas, o forradas de madera. Se encuentra en una amplia gama de durezas, las más blandas, (6B a B y HB), se utilizan para dibujo artístico, mientras que las más duras, (H a 6H), se reservan normalmente para el dibujo técnico. El tono del lápiz de alta calidad es gris oscuro y no negro, su trazo es rico y brillante si se ejerce una presión suficiente, es decir, cuando más dura sea la mina, más brillante será el trazo.

El lápiz es el material más utilizado por el dibujante. Es ideal para croquis, en especial para los modelos en movimiento. Para los desnudos se recomienda un lápiz blando, que produzca un trazo regular y un tono uniforme. Finalmente, el lápiz demasiado blando es sensible a las variaciones de presión de la mano y produce un trazo de anchura y tonalidad variables.

- **El bolígrafo**

El bolígrafo es de una anchura y tonalidad constantes, sin embargo, una mano hábil y sensible puede conseguir efectos no carentes de

interés jugando con la vibración, el lirismo o la ausencia de la línea.

Hay bolígrafos en negro, azul, rojo y verde, pero generalmente sólo se utiliza el negro para el dibujo de imitación. En realidad, no se trata exactamente de negro, sino más bien de un gris muy oscuro con reflejos violáceos. Esta técnica exige una interpretación reducida a los aspectos esenciales, una ornamentación de los volúmenes y sobre todo una mano firme, ya que la corrección es imposible. El principal defecto del bolígrafo es la inestabilidad del color que, como en el caso del rotulador, desaparece rápidamente cuando se expone a la luz del día; en contraparte, su principal virtud viene dada por la gran facilidad con que es posible dominarlo.

- **La tinta**

La tinta no es otra cosa que negro de humo disuelto en agua destilada. Los primeros en usarla fueron los chinos, quienes la utilizaron, aplicándola con pincel, para la caligrafía, el dibujo y la aguada. La técnica presenta las mismas características básicas del bolígrafo, es decir, requiere de experiencia pues es imborrable; además, presenta una agilidad en su trazo, consigue líneas muy espontáneas de grosor regular, cosa que es muy difícil lograr con otra técnica. Sus resultados

generalmente son ágiles, ligeros y dinámicos.

- **La sepia**

En ocasiones, se utiliza la palabra sepia para designar todos los productos que proporcionan un color pardo. Es la sepia una mezcla de bistre con tinta de jibia, su principal atributo es la tonalidad oscura muy especial que posee atributos esenciales para los dibujantes que pretendan representar una atmósfera sombría y misteriosa .

- **La pluma**

La técnica del dibujo a pluma es particularmente difícil, todavía hoy se considera que el empleo de la pluma es de las disciplinas más largas y difíciles de dominar, al ser las posibilidades de corrección prácticamente nulas.

La técnica de la pluma se escoge para dos empleos corrientes: el primero es el dibujo con modelo, puesto que la regularidad del flujo de la tinta permite un trazado rápido y la densidad constante del trazo, la pluma es particularmente útil para anotaciones breves; la pluma, al contrario del lápiz, no incita al dibujante a entretenerse en la calidad plástica del modelo, sino que lo invita, por el contrario, a concentrarse

en su valor lineal. El segundo es el dibujo de memoria o según bocetos previos, puesto que es una técnica que goza de la estima de los ilustradores y de los dibujantes de publicidad ya que su estereotipado se efectúa fácil y económicamente. Por otra parte, las posibilidades de efectuar retoques en el dibujo a pluma están severamente limitadas, se puede a veces utilizar una aguja o una cuchilla para realizar algún retoque. Se consiguen buenos resultados combinando el dibujo a pluma con la tinta transparente o con la aguada de color, se puede también sacar partido de la pluma para acentuar un dibujo a pincel y a tinta. Finalmente, la pluma es una excelente preparación para el arte del grabado, ya que agudiza la vista, aumenta la firmeza de la mano y ejercita la expresión gráfica autónoma.

- **La pluma de caña y la pluma de ganso**

La pluma de caña es muy agradable de manejar en razón de su ligereza; produce un trazo uniforme, pero permite, sin embargo, pequeñas variaciones. Se puede utilizar para todos los dibujos de imitación sobre casi todas las calidades de papel; por el contrario, no se recomienda su asociación con la aguada.

Una de las características de esta técnica es que puede producir dos

tonos distintos. Uno, negro, cuando está recién mojada en la tinta. Otro gris, de mayor o menor intensidad, a medida que la tinta se va perdiendo. Al trazar se pierde parte de la tinta, pero otra parte es absorbida por la madera de la caña. Este dato es muy importante en la técnica que estamos comentando, ya que con un mismo instrumento y sin necesidad de realizar operaciones esenciales, espontáneamente se van construyendo dibujos con trazos negros y trazos grises de distinto valor.

Como la caña, la pluma de ganso se talla con una cuchilla de afeitar; su punta es más blanda que la pluma de caña y permite obtener, haciéndola girar sobre sí misma, un trazo de anchura variable, tan pronto grueso y elocuente, como fino y seco. Se recomienda para el dibujo de práctica, las anotaciones rápidas del paisaje y el retrato; a diferencia de la pluma de caña, ésta combina bien con la aguada.

- **La aguada**

Se puede recurrir a la aguada para completar todas las técnicas de dibujo descritas anteriormente, sobre todo aquellas que poseen un carácter netamente lineal. Esta combinación constituye, hablando con propiedad, un dibujo a la aguada; esta técnica se utiliza generalmente combinada con dibujos a pluma. Los efectos que se consiguen son

variados; unas veces, se refuerzan simplemente las sombras, otras, el pincel añade detalles en las partes oscuras, es por esto, que la aguada puede aportar también al dibujo nuevas calidades luminosas y cromáticas. La clave de una buena técnica de la aguada reside en una buena estimación del reparto de la luz en el dibujo, que debe ser enseguida plasmada con una aguada más o menos diluida. Al poseer, con esta técnica, una amplia gama de tonos, el éxito dependerá de una evaluación y de una comparación meticulosa de sus matices, observados en el tema y en todo el dibujo. Las aguadas más logradas son generalmente las ejecutadas sobre la base de un boceto somero del tema, en las que el dibujo adquiere forma a medida que avanza el trabajo.

Finalmente, todos los matices de pardo, bistre, índigo, caolín, verde, tinta neutra, sanguina, negro de carbono, son apropiados para la aguada, así como la acuarela parda y los diferentes colores de gouache. Se puede aplicar sin problemas en los dibujos a lápiz y a carboncillo.

- **La acuarela**

La acuarela es fundamental en el dibujo por su aporte de color, que la

aleja de la expresión gráfica para aproximarla a la pictórica. Su técnica representa un estrecho parentesco con la aguada, aunque la acuarela posee una luminosidad y transparencia que aumentan y se estabilizan al secarse.

La técnica de la acuarela consiste en depositar sobre la superficie blanca del soporte una capa fina como sea posible de pigmento diluido, en esto es en lo que recuerda a la aguada. El acuarelista, como el dibujante, debe esforzarse en preservar la tonalidad clara y luminosa del soporte, en tal sentido, la acuarela debe ser siempre simple, ligera y transparente. El buen acuarelista aprende a tener firmeza en su mano; la característica de la acuarela es la frescura y espontaneidad .

El papel es el mejor soporte para esta técnica; en la acuarela no se puede corregir, por tanto, depende la obra de la destreza en la pincelada para su realización.

- **Gouache**

El gouache es en realidad una pintura a la acuarela con mezcla de blanco de china, cuyo objeto es que el color tenga un poder más fuerte y se presente de manera más natural.

La característica de esta técnica, es que todos los colores contienen blanco o pigmento blanco, por lo tanto, en su aplicación se puede trabajar de lo más oscuro a lo más claro, y no sólo de lo claro a lo oscuro. Lo mismo que en la acuarela, el aglutinante del gouache es la goma arábica, con la diferencia del pigmento blanco.

El gouache es una técnica sumamente flexible, pues se puede corregir un error pintando nuevamente encima de la pintura inicial, otra forma de corregir es raspar la pintura con un cuchillo, ésto requiere, por supuesto, de práctica.

Para concluir este apartado de las técnicas para el dibujo de imitación no podemos dejar de mencionar a los fijadores. Todo dibujo, como bien se sabe, corre el riesgo de ser más o menos borrado por el frotamiento, a menos que esté realizado con tinta. Existen dos tipos de fijadores: el acuoso y el alcohólico.

El fijado es más fácil de ejecutar si se utiliza un fijador a base de alcohol, ya que este producto se pulveriza con mayor facilidad en gotitas muy finas. Por el contrario, oscurece el papel y forma, al cabo del tiempo, sobre todo si la pulverización ha sido excesiva, manchas más oscuras

rodeadas de marcas de gotitas; desgraciadamente, se tiende a pulverizar más sobre las partes más cargadas del dibujo, que, como consecuencia, se oscurecen más y adquieren un aspecto aceitoso, por esta razón, es recomendable aplicar el fijador por toda la superficie del dibujo, tan regularmente como sea posible. Los fijadores alcohólicos son los más utilizados y se recomienda su empleo para el carboncillo.

Por su parte, los fijadores acuosos, la leche pura de vaca, fijan los dibujos de manera óptima, pero la materia grasa que contienen les da una apariencia aceitosa, por consiguiente, hay que desgrasarla antes de aplicarla. Este tipo de fijador es útil para la mina de plomo, el lápiz y las tizas.

Una vez analizados los métodos, componentes y técnicas para el dibujo de imitación, debemos ahora pasar a comentar las condiciones que se deben dar para el pleno y mejor desarrollo de un dibujo de imitación.

2.4. Condiciones necesarias para realizar el dibujo de imitación

Existen, fundamentalmente, seis condiciones que se deben tener en cuenta para el pleno desarrollo del dibujo de imitación, a saber:

motivación, observación, concentración, subjetividad, objetividad y creatividad.²¹

- **Motivación**

En el dibujo de imitación, los procedimientos, técnicas y métodos juegan un papel importante en el desarrollo y éxito del dibujante, sin embargo, éste necesita también de una motivación y/o estímulo externo para que su actividad gráfica se manifieste con mayor o menor frecuencia, siempre de acuerdo con sus aptitudes naturales.

Cuando el dibujante de imitación queda atenido a sus propias experiencias, la motivación obra en él, pero como esas experiencias son cortas, fundamentalmente en los niños y jóvenes adolescentes (población de interés en esta investigación), no le permiten sugerencias más acertadas ni asociar sus ideas para lograr nuevas formas, lo que retarda la evolución de su lenguaje gráfico. Por esto, se requiere de una motivación extra, es decir, se recomienda a los adultos, ya sean los padres o maestros, que motiven al dibujante y lo ayuden con sugerencias de carácter imaginativo para el enriquecimiento de su vocabulario gráfico.

²¹ Kellogg, Rhoda, *Análisis de la expresión plástica*, Ed. Kapeluz, Madris, pág.214.

En cuanto al maestro, se recomienda también, motive la comprensión de las necesidades que posee el adolescente, es decir, debe motivar a su alumno a ampliar su campo de referencia. Por otra parte, el estímulo en general debe estar encaminado a ayudar a los jóvenes a sentirse identificados con su obra, es decir, que la sientan como parte de su propia experiencia. Finalmente, el profesor debe de ser un “maestro especial” con una formación distinta a la ordinaria, que comprenda una cultura general, capacidades artísticas, científicas y técnicas, lo cual le permitirá ser un motivador con conocimiento de causa y a la vez un ejemplo para su alumno.

- **Observación**

No sólo la motivación redituará un éxito para el dibujante de imitación. Es la observación una condición altamente necesaria para el desarrollo pleno del dibujo en cuestión. Ésta no solamente se refiere a la observación de un modelo a imitar, sino más bien está íntimamente relacionada con el entorno social que rodea al individuo, es decir, toda la gama de circunstancias y experiencias con las que vive y se rodea el joven adolescente son parámetros que sirven como modelos a imitar. En tal sentido, la observación de estos elementos con los cuales está

conviviendo el dibujante, son una fuente de inspiración que se reflejará a través de la observación en el dibujo de imitación o en cualquier tipo de dibujo artístico.

- **Concentración**

Por su parte, la concentración reviste gran importancia en el dibujo de imitación, se requiere de ella para la consecución de un buen trabajo artístico por parte del dibujante. Es en este sentido que es indispensable contar con una concentración adecuada, que permita fluir todos los conocimientos previos, sean estos teóricos, metodológicos, técnicos, etc., para que la creatividad del autor emane de manera idónea, justa y cabal en la realización del dibujo de imitación. La estricta realización de esta condición aumentará la probabilidad de éxito para realizar una obra llena de emotividad, creatividad y con elementos teóricos que enriquecerán su presentación.

- **Subjetividad**

El dibujo de imitación, como cualquier tipo de dibujo, tiene una fuerte dosis de subjetividad puesto que existe en él un margen amplio para el desarrollo del criterio personal. Con este criterio, el dibujante puede utilizar todas las herramientas a su alcance para modificar colores,

formas e inventar cosas nuevas.

En tal sentido, la subjetividad del individuo frente al dibujo es una fuente que le permite al autor expresar su personalidad e inventiva, ya que no tiene límites en su desarrollo ni trabas originadas en un criterio lógico. Buena prueba de ello, lo tenemos en las creaciones fantásticas de los pintores de época, por ejemplo: Goya con "Los Caprichos", o en las originalidades decorativas de nuestros días. Hay pues, dos tipos de subjetividad: la espontánea y la decorativa.

- **Objetividad**

La objetividad en el dibujo de imitación también, por su parte, reviste gran importancia, desde el mismo momento de que el dibujante tiene que plasmar o "imitar" un modelo en un papel. debe tratar de ser lo más objetivo posible, habituándose a ver las cosas en su cabal circunstancia en cuanto a forma y espacio; requiere medir exactamente el modelo y trasladarlo al papel.

Es por tanto, que la objetividad en este tipo de dibujo se manifiesta en dos formas de interpretación de la realidad: una que pudiéramos llamar literal o *matemática*, de base esencialmente geométrica y que, por su

carácter, es de tipo aplicado, de valor comercial o industrial y otra en que el dibujante se fija y observa, pero no aspira a reproducir con exactitud, sino a interpretar, a dar su visión personal, pero con una objetividad intrínseca en su desarrollo.

- **Creatividad**

Todas las condiciones necesarias, anteriormente citadas, para el pleno y mejor desarrollo del dibujo de imitación confluyen en una básica: la creatividad del dibujante.

Ésta representa la originalidad y espontaneidad del autor de una obra y es con la creatividad que desarrolla su sensibilidad, modifica las cosas hechas, se libera de los impedimentos formales para su plena expresión y cultiva sus intereses personales respecto al modelo a imitar. Es decir, la creatividad, abandona la excesiva obediencia a los cánones establecidos y manifiesta una independencia que se refleja en la originalidad del enfoque que da el dibujante a su obra.

Por todo lo mencionado, ésta es la fuente indispensable, que obviamente requiere de motivación, para lograr un dibujo de imitación exitoso. Dada la presencia de la fotografía (que reproduce exactamente

el modelo), lo interesante ahora en el dibujo de imitación no son las formas realizadas, sino las fuerzas creadoras que permiten al dibujo de imitación seguir vigente y con la misma importancia de antaño. No olvidar que el objetivo del dibujo en si mismo, es liberar al sujeto y permitirle expresar sus sentimientos, su realidad y su forma muy particular de ver al mundo que lo rodea.

CAPÍTULO 3

EL DIBUJO DE IMITACIÓN EN LA ENSEÑANZA MEDIA

3.1. Generalidades

En nuestros días, la importancia del dibujo de imitación es equiparable a la de la comunicación oral y escrita, por su capacidad de registro y permanencia.

El dibujo de imitación, el dibujo en sí mismo, posibilita a las personas o sociedades a desarrollarse, a impulsar su propio crecimiento, a avanzar sin mayores recursos, bienes o condiciones de infraestructura.

Asimismo, refuerza la identidad y ayuda a los estudiantes de nivel medio a conocer y comprender sus problemas, a reencontrarse consigo mismos, con su cultura y con los demás y a exteriorizar sus inquietudes.

En el mundo actual el poco énfasis que tiene el dibujo de imitación, está relacionado a la indolencia, la escasa participación de las autoridades

educativas, la inclinación a la pérdida de tiempo libre y al deterioro social. No olvidar que el dibujo de imitación es conocimiento, recreación e información y no hay recurso más valioso que el conocimiento y su aplicación.²²

De allí que al abordar este tema no sólo estamos tocando un resorte fundamental del progreso y una clave de eficiencia del estudiante de secundaria, que repercutirá en su desarrollo con respecto a la sociedad, sino que con el dibujo de imitación nos situamos en uno de los puntos trascendentales para lograr un mejor y mayor impulso de la creatividad, observación y concentración de la población mencionada.

Ahora bien, la materia de dibujo que se imparte a nivel de enseñanza media tiene una larga tradición de prestigio en México. Bajo distintos rubros se enseñó el dibujo al natural o de imitación, hasta la década de los sesentas, en que se presentó una gran crisis en nuestro país.²³ En parte ésta se debió a la gran difusión de textos sobre educación visual, diseño gráfico y otros, a manera de catálogos con instrucciones, para realizar dibujos entretenidos y novedosos.

²² Sikora, J. Manual de Métodos Creativos, Ed. Kapeluz, B.Aires, pág. 76.

²³ Reyes, Víctor, Pedagogía del dibujo, Ed Limusa, México, pág. 15.

Así se formaron, desde aquella ocasión, dos corrientes en pugna: los que defendían al dibujo de imitación y los que promovían el cambio a otro tipo de dibujo no totalmente definido, pero que ofrecía una nueva alternativa.

No obstante, los seguidores de estas dos corrientes representan aún en la actualidad, una amplia gama de matices que dificultan el tomar partido. Los militantes en defensa del dibujo de imitación van desde el ortodoxo que sigue los lineamientos renacentistas -volumen y perspectiva- al nacionalista mexicano que utiliza modelos de la cerámica precolombina y del arte popular, o el que, en un afán de actualización escoge como modelos piezas mecánicas. Los defensores del cambio también se acomodan en varios estratos, según el método que utilizan.

En este momento, después de mencionar la generalidad y las pugnas acerca del dibujo de imitación, se hace pertinente aclarar que la visión en este documento, es la de que éste es contemplado como una actividad y como una forma para alcanzar el pleno desarrollo de la creatividad, observación y concentración en el joven estudiante de enseñanza media; considerando que a partir de ésto se logrará una mayor

eficiencia en su desarrollo escolar, incluso en el resto de las materias que cursa.

Por tanto, conviene a continuación referirnos al sistema educativo en el cual está inmerso el dibujo de imitación y sugerencias del mismo con respecto a este tipo de dibujo.

3.2. El dibujo de imitación y su sistema educativo

En los actuales sistemas educativos de enseñanza media, en muchos países en vías de desarrollo, donde México está incluido, se da una excesiva importancia, no obstante, a la memorización de información, cuando las investigaciones más recientes en ciencias humanas están poniendo de manifiesto que no solamente no son beneficiosos, sino que ni siquiera resultarán útiles para la sociedad. Una educación unilateral, que centre la mayor parte de su quehacer en la memorización, está impidiendo que los jóvenes desarrollen su sensibilidad, sus valores espirituales y consigan una formación integral de su persona.

Las autoridades de los países en vías de desarrollo y aquellos que se califican como subdesarrollados debieran estar concientes, al

establecer los objetivos de su política de educación de enseñanza media, de que en un plazo medio necesitarán con urgencia personas creativas, oriundas del propio país, capaces de proveerlo de aquello que resulta ahora demasiado caro adquirir a potencias extranjeras.²⁴

La influencia que sobre la sociedad puede ejercer una política educativa de educación media que potencia o, por el contrario, desconoce los valores creativos en el joven estudiante, puede ser decisiva. Es preciso llevar a la conciencia de la sociedad y de los gobernantes, la trascendencia de la creatividad en la educación, de forma que la demanda social de educación media valore la creatividad en su justo término.

En los estudios e investigaciones de las últimas décadas, con dibujos de imitación a niños y jóvenes de educación media, los especialistas han llegado a la conclusión de que una educación, fundamentalmente básica y media, que se proponga como uno de sus objetivos el cultivo y desarrollo de los valores artísticos y estéticos, no sólo posibilita el nacimiento de las especialidades creativas, sino que además libera a los alumnos de los traumas inconscientes que dificultan su correcta relación con el medio ambiente y con sus semejantes.

²⁴ Reyes, Víctor, *Pedagogía del dibujo*, op.cit., pág. 37.

Es de todos conocido el valor importantísimo que tiene el dibujo de imitación en la escuela, fundamentalmente en el nivel de enseñanza media, puesto que es una fuente para que el alumno afirme los conocimientos de otras asignaturas, es decir, es una materia clave, si el sistema educativo lo permite, para que el joven estudiante interrelacione las materias de su programa escolar y con todo ésto logre resultados mejores durante su educación, no sólo en cuanto al conocimiento de otras asignaturas, sino al crecimiento, fundamentalmente, de su creatividad, concentración y observación, que a la larga le será útil para su persona y para la sociedad en general.

La escuela de enseñanza media, por consiguiente, no debe preocuparse sino en lo básico y general, todo cuanto en ella se haga debe estar inspirado en la idea, no de destacar individualidades, sino de proporcionar una educación básica común. Y, respecto al dibujo de imitación, resulta bien claro que no puede tomarse como un fin en sí mismo, sino como un medio.

Los jóvenes estudiantes no deben dibujar para hacerlo mejor o peor, sino para contribuir a su formación integral, en lo que respecta a la

interrelación disciplinaria, al mismo tiempo que aprenden a utilizar el dibujo como un auxiliar en la exteriorización de sus ideas y emociones. La base de esta actividad en la enseñanza media, debe ser el dibujo en cuanto medio de expresión e instrumento interdisciplinario.

Como no se trata de formar en la escuela de enseñanza media consumados dibujantes, sino de imbuir en los jóvenes estudiantes una visión del mundo realista y darles las posibilidades de aprovechar un recurso gráfico, debemos, al sistematizar los ejercicios del dibujo al natural o de imitación, perseguir más fines educativos que instructivos, pues de nada sirve que un alumno pueda copiar fielmente un objeto, si en ausencia de ese mismo objeto es incapaz de representarlo conforme a las características del realismo visual.

Es más importante educar la visión creativa que la imitativa, única forma en que podemos coordinar este aspecto del dibujo con las características psicológicas de la expresión gráfica de los jóvenes de educación media.

Ahora bien, refiriéndonos propiamente al dibujo de imitación, cuando se trata de enseñar esta rama del dibujo en la escuela de enseñanza

media, se presentan dos series de problemas, unos de carácter psicológico y otros de carácter artístico, que es necesario estudiar para buscar el método que más conviene seguir. Los problemas psicológicos se resuelven con el conocimiento de las etapas evolutivas de la expresión gráfica del joven estudiante, lo que permite saber a través de un dibujo espontáneo, si su autor está en la etapa de realismo intelectual o realismo visual, pues un joven que dibuja aún lo que sabe de las cosas no podrá dibujarlas como las ve, sin sometérselo previamente a una serie de ejercicios que hagan evolucionar su expresión de una etapa a otra.

Conforme a los métodos antiguos se ponía al alumno, cualquiera fuese su edad y preparación técnica, frente al modelo del natural para que hiciese en el papel una representación lo más fiel posible del mismo, lo que casi siempre terminaba en un fracaso. La nueva pedagogía al practicar este dibujo, procura ajustar su procedimiento a la mentalidad del joven y al desenvolvimiento de su aptitud gráfica.²⁵

Los ejercicios de observación tienen, como hemos dicho, la finalidad de preparar al alumno para los esfuerzos visuales que tendrá que desarrollar frente a la interpretación gráfica del natural. Algunos

²⁵ Baint, D. Dibujo creador, básico, espontáneo y libre, op.cit., pág 143.

pedagogos modernos se han declarado contrarios a la enseñanza del dibujo al natural, principalmente en la escuela básica, así como en la enseñanza media; estamos de acuerdo con ellos en que no se siga una enseñanza sistematizada intensiva, por falta de horarios, de locales apropiados, de profesores especializados, etc., pero somos partidarios de que se practique el dibujo al natural de manera interdisciplinaria, lo que es algo diferente. Debemos entender por esta práctica, hacer que los estudiantes se ejerciten en aquellos aspectos gráficos que les permitan expresar su creatividad y fundamentalmente les sirva el dibujo como una herramienta para el mejor entendimiento de las otras asignaturas, partiendo de una relación interdisciplinaria entre la clase de dibujo y las demás materias.

En lo que respecta a la enseñanza del dibujo de imitación en la enseñanza media, hay que vertir algunos comentarios que creemos son pertinentes.

Al incorporarse la enseñanza del dibujo de imitación a la educación primaria y media, se confió su dirección a los artistas pintores, escultores o grabadores, en algunos casos hasta a ingenieros. Se creía que los artistas eran los más aptos para enseñar el dibujo de imitación, y la asignatura de

dibujo en general, porque sabían dibujar. Dados los fines que tenía el aprendizaje del dibujo, se justifica lo anterior, pero no puede justificarse que tratasen de enseñar a niños y jóvenes con los mismos procedimientos de las Academias o Escuelas de Bellas Artes, donde ellos habían adquirido su preparación profesional, ya siendo adolescentes o adultos.

Con la reforma de la enseñanza del dibujo, tomando como base la psicología del niño y del adolescente, la preparación del artista es insuficiente, si no está acompañada de la preparación pedagógica indispensable.

Por otra parte, hay que considerar que la nueva pedagogía considera que hay dos formas de practicar el dibujo en la escuela básica y en la media, ya sea ocasionalmente, en el curso de la enseñanza general, o en lecciones especiales, con carácter sistematizado.

En la primera forma, el dibujo de imitación está al servicio de todo el trabajo escolar, (participación interdisciplinaria), con todas sus modalidades y recursos técnicos de expresión, de esta realidad pedagógica puede deducirse que quien está obligado a desarrollar esta parte del curso de dibujo es el maestro de enseñanza general. Por su

parte, las lecciones sistematizadas con fines más concretos de capacitación en los últimos grados de la enseñanza primaria y durante la enseñanza media, deben estar a cargo del profesor especial de dibujo, lo que aún no es posible sino en contadas escuelas, por la falta de profesores de esta especialidad y, fundamentalmente, de presupuestos para su sostenimiento.

De acuerdo con las consideraciones anteriores, podemos afirmar que tanto el profesor especial de dibujo de imitación, como el maestro de enseñanza general, deben poseer una preparación pedagógica especial para cumplir con la tarea didáctica del dibujo de imitación en particular y del dibujo en general. Creemos que esta preparación debe ser diferente para cada uno, puesto que el profesor de dibujo y el maestro de enseñanza general tienen preparación y aptitud profesional distintas, lo que se traduce en un dominio muy diferente de los problemas técnicos del dibujo y de la pedagogía. Si el profesor de dibujo de imitación domina las técnicas artísticas, el maestro posee, en cambio, una mayor preparación en el arte de enseñar, sin que ésto quiera decir que no se encuentren casos, muy pocos por cierto, de que una sola persona domine los dos aspectos señalados.

No se crea que esta preparación que se exige al profesor de dibujo de imitación tiene que ser muy amplia y profunda, pues descartando los estudios específicos del arte y los de cultura general, los pedagógicos consisten, principalmente, en psicología de la adolescencia, conocimiento de las características de la expresión gráfica infantil y juvenil y orientación sobre metodología y técnica de la enseñanza. El profesor de dibujo de imitación debe saber dibujar, pero, por más consumado artista que sea, no logrará ningún éxito frente a un grupo de alumnos si desconoce las capacidades físicas y psíquicas de éstos, si ignora las finalidades que persigue la educación y, sobre todo, si no sabe enseñar. Por esto, el profesor de dibujo de imitación debe buscar en la ciencia de la educación, todos los conocimientos que le permitan dar a su labor educativa e instructiva una orientación pedagógica. Solamente así cumplirá su doble papel de educar y enseñar. El profesor que se encuentra únicamente preparado en el arte, se limita a transmitir sus conocimientos y experiencias.

Una vez analizado el sistema educativo que rodea al dibujo de imitación y a él mismo dentro del sistema, aunado a las características que deben tener los maestros que imparten esta asignatura, debemos pasar

ahora a analizar la posición del joven estudiante de la enseñanza media frente al dibujo de imitación.

3.3. El estudiante frente al dibujo de imitación

Para entender mejor al problema del fomento de la creatividad, concentración y observación que el dibujo de imitación realiza, es necesario analizar la situación que prevalece en el estudiante de escuela de enseñanza media frente al dibujo de imitación. En tal sentido, pasemos a hacer un breve análisis.

Los estudiantes de secundaria (enseñanza media), traen consigo un desarrollo psicobiológico, ya manejan operaciones lógico matemáticas y, por lo tanto, su campo de trabajo se refiere a un tipo de información que se abstrae de la realidad y no precisamente de la semejanza morfológica.

Por lo tanto, el dibujo de imitación quizá tenga una tarea formativa en la secundaria, al satisfacer la necesidad del individuo de integrar el esquema corporal y sexual a su propia identidad. Esta función de ninguna manera implica tener que lograr el dominio técnico para la copia del natural, se cumple al proporcionar al alumno la oportunidad de una

práctica dirigida. En tal sentido, lo más adecuado será un tipo de dibujo que promueva su maduración perceptual, al proporcionarle experiencias que le permitan desarrollar habilidades, destrezas y hábitos visuales, para así conjuntar un repertorio básico que le conduzca a un mejor desempeño en el tipo de tareas que se le encomienden.

El estudiante, en esta etapa de su preparación escolar, se enfrenta a muchas barreras para su desarrollo personal y fundamentalmente para su avance en lo que respecta al dibujo de imitación. Uno de los principales problemas que el joven tiene es una falta de motivación; existe el concepto idealista de que todos ellos son artistas innatos, a los que sólo les basta tener a su alcance el material necesario para crear. Esta aseveración ha provocado desatención a la educación artística en la enseñanza media, así como el descuido al fomento de su impulso creador. Y es que el desarrollo de las capacidades creativas, como el desarrollo de la inteligencia o de la habilidad artística, es algo más serio y profundo que el facilitar unos simples materiales, ya que éstos, utilizados sin orientación, pueden convertirse en estereotipos que no harán sino dañar la personalidad de quienes los usan.

Otra dificultad es el temor a presentar sus dibujos, porque a pesar de que al alumno le gusta dibujar, el resultado de esta primera fase de creación, (los primeros dibujos), es interpretado y enjuiciado, como si se tratase de dibujos de adultos, lo cual merma el interés del joven y lo cohibe de manera alarmante, reduciendo de este modo su capacidad creadora y de concentración. Ante esta postura incorrecta por parte de los adultos, el estudiante se queda en los esbozos y con una inseguridad enorme, sin ampliar por ello sus relaciones con el mundo que lo rodea, convirtiendo su trabajo en copias de otras obras.

Otro punto es que, cuando el joven es puesto frente al natural por primera vez, manifiesta gran alegría, que proviene de la emotividad que despierta en él, por lo cual guiado solamente por la emoción, trata de resolver los problemas de la imitación, dando por resultado que la copia que obtiene es defectuosa. Y como su capacidad de análisis le permite hacer una comparación entre su dibujo y el modelo, se da cuenta de los defectos y sucede que a veces se descorazona, abandonando el dibujo de imitación. Por tanto, es aquí donde el maestro debe cumplir una misión altamente significativa, para que el joven no desista en su lucha por lograr permanecer frente a la tarea del dibujo de imitación, motivándolo para lograr resultados mejores.

Otro de los problemas a los cuales se enfrentan los alumnos de enseñanza media es que, desde el principio se les pone a resolver todos los problemas de representación de modelos complicados, sin ejercicios previos de observación y de entrenamiento visual para captar las direcciones y proporciones lineales de los contornos; éste sin duda es un problema pedagógico, es decir, falta de método educativo.

Cuando se inicia al joven en el dibujo de imitación, casi siempre quedan en él influencias del realismo intelectual, por lo que no trata de representar lo que ve, sino lo que sabe que es; poco caso hace de él, si llega a mirarlo es sólo una vez sin observarlo, para dedicarse después a dibujarlo, mejor dicho, a dar una idea del objeto o modelo que se le ha presentado. Si el alumno no recibe indicaciones, ni se sigue un método para que se vaya de esa tendencia y vaya iniciándose en la observación de las formas del modelo, no podrá llegar a dibujar del natural. De aquí la importancia de la selección de los modelos, para que sin gran esfuerzo por parte del alumno y con la ayuda de las orientaciones pedagógicas, comience a observar formas sencillas, no pierda el interés y no sienta ningún temor de realizar el dibujo de imitación.

Finalmente, existe un gran problema al cual el alumno de educación media se enfrenta, siendo éste la bibliografía para la materia de dibujo que se le encomienda; ésta resulta inadecuada porque corresponde al nivel profesional y no está al alcance intelectual ni económico del alumno. Asimismo, la información que requiere la materia se encuentra dispersa en libros de arte y diseño que aunque comparten los mismos principios, necesitan ser adaptados a los objetivos del curso y del estudiante de enseñanza media.

Resulta, pues, necesario contar con un texto apropiado para la enseñanza media, que plantee una visión general del dibujo de imitación y del dibujo en general, con definiciones, conductas, leyes perceptuales y procedimientos.

3.4. Importancia del dibujo de imitación para el fomento de la creatividad en el estudiante de enseñanza media

Notorio y preocupante en la actualidad, es la evidencia de la escasa preocupación para fomentar el dibujo, de imitación en particular, en México y en los países en vías de desarrollo, considerando que este tipo de dibujo representa la creación de jóvenes con un potencial de creatividad que reditará en beneficios para la sociedad, en todos los ámbitos.

Motivo de conformidad sería pensar que no es un problema de índole institucional, sino nacional y hasta mundial. Sin embargo, el problema de la poca divulgación del dibujo de imitación en los estudiantes de enseñanza media no es, de ninguna manera trivial y mucho menos carente de importancia, porque, si queremos un país con jóvenes capaces de resolver problemas, con espíritu creador e innovador, se hace urgente el fomento a esta actividad.

En tal sentido, la educación del dibujo de imitación debiera servir, además, para que el estudiante de enseñanza media pusiera, "en vivo", los muchos conocimientos que posee. También para enseñarle cómo proceder cuando aprenda algo que puede serle útil en la vida. Por este

motivo, dada la estrecha relación que con el progreso del joven tiene la pintura y, en general, toda expresión artística, es por lo que la educación no puede descuidar este aspecto.

No olvidar que la terapia infantil y juvenil concede mucha importancia a la pintura y es porque para la mayoría de los niños y jóvenes con traumas graves, la pintura y el dibujo es casi el único medio de expresión que tienen para comunicarnos su problema. Muchas cosas que el joven nunca podrá decir con palabras, es posible que las diga mediante el dibujo, es por esto que el dibujo tiene una gran relevancia para la formación del joven estudiante.

Por otra parte, considerando la diversidad y cantidad de nuevas tecnologías y el entrenamiento que algunas de ellas necesitan para poder manejarlas, deducimos que es inaplazable replantear las estrategias que la educación escolarizada, máxime que los jóvenes de educación media son los principales receptores de estos elementos, debe adoptar para tener acceso al conocimiento que se transmite por la imagen. Sobre todo, se tienen que definir los límites del dibujo y de la educación visual, para deslindarlos del campo del diseño y de las corrientes artísticas.

Consideramos también la importancia que tiene el dibujo de imitación, puesto que es un (arte) herramienta indispensable para plasmar ideas y sensaciones. La creatividad proyectada en el sistema educativo, se enlaza con todas las materias del currículum, no sólo en las bellas artes (literatura, plástica, etc.), sino también en las ciencias experimentales y las matemáticas, cuando se unen los procedimientos heurísticos y los didácticos. Se trata, pues, de redescubrir la verdad para que el alumno en esta etapa de su vida repita en sí mismo los procesos creadores.

El dibujo de imitación es importante, en cuanto funciona como un resorte para el desarrollo de las características mencionadas, mismas que favorecerán la espontaneidad, las ideas personales, el descubrimiento y la interpretación de lo que se percibe. En el nivel de enseñanza media, el desarrollo de estas actitudes se va orientando hacia la productividad, por lo que es importante desarrollarla y consecuentemente comprobar la mejora en las demás asignaturas.

Finalmente, debemos indicar que el no tener un criterio unificado respecto al dibujo y fundamentalmente al dibujo de imitación, tiene por consecuencia el que se aplique superficialmente y se desperdicie su potencial formativo, aunado al deterioro normal, cuando no se cuenta con

una evaluación constante para irlo mejorando y adaptando a las variables de la enseñanza-aprendizaje de la escuela de enseñanza media.

CAPÍTULO 4

CASO PRÁCTICO

4.1. Generalidades.

A través de mis trece años de experiencia docente, por mi relación con la materia de Dibujo de Imitación y con los alumnos, he comprendido la necesidad de las materias artísticas, así como de la urgencia de su implementación, sobre todo en los primeros niveles de enseñanza.

Durante un ciclo escolar, es necesario cumplir con un programa de estudios, que representa un lineamiento a seguir, sin embargo, el método mediante el cual se exponen los contenidos, puede ser desarrollado libremente por el profesor. Mi manera de enseñar se basa en dos premisas: no imponer y estimular. Desde el principio, estímulo al alumno a expresarse libremente, comienzo por preguntarles si tienen gusto por dibujar, que hablen de sus intereses y expectativas; me he encontrado con que a muchos les gusta porque les sirve para expresarse, para relajarse,

como un medio de esparcimiento y de ocupación. Otros manifiestan su disgusto, porque dibujar requiere de dedicación y paciencia. Sin embargo, hay alumnos que prefieren dibujar a ver la T.V.

Un punto muy importante dentro de mi práctica es la sensibilización, para ello, me he valido de múltiples ejercicios y dinámicas, p. ej., dibujar la fruta favorita de cada quien: les pido que lleven el fruto que más les agrada, ya en clase, les indico que lo observen, que lo comparen con una figura geométrica y la tracen, los insto a que sientan la textura, lo oigan golpeándolo y lo huelan. Finalmente, completan el dibujo y comen de su modelo.

Les estimo sensibilidad y observación recomendándoles que miren cuidadosamente su entorno, que de la realidad que los rodea retomen ejemplos de orden, secuencia, alternancia, ritmo, etc., así descubren, también, la geometría implícita en todas las cosas.

La escuela donde impartí estos cursos es rica en vegetación, aprovechando esta característica, hacíamos ejercicios al aire libre: cada alumna elegía un modelo y lo dibujaba.

A propósito de la concentración, el dibujo es un excelente medio para inducirla, me encontré con el caso de una alumna que me comentó que se concentraba y entendía mejor la clase de Química, si dibujaba mientras escuchaba la explicación de su profesora.

Igualmente, ciertos ejercicios permiten a alumnos descubrir otras posibilidades motrices, como dibujar con la mano derecha, con la izquierda y con ambas, así, varios han caído en la cuenta de que son ambidiestros. Hay experiencias corporales únicas, cuando ellos mismos funjen como modelos.

A veces, durante las clases, se presentan contingencias que las enriquecen, como la que se dió en una ocasión en la que hablaba con mis alumnas de los colores que componen el arcoiris, en esos momentos, empezó a funcionar el sistema de riego de los jardines de la escuela, como resultado de ello, se presentó el fenómeno aludido, proyectándose sobre una de las paredes de nuestro salón y pudimos observar y analizar sus colores directamente, lo que fue sorpresivo y estimulante para todas.

En mi clase, siempre ha habido libertad para escoger e incluso para inventar técnicas para dibujar. Hemos manejado el espacio real, p. ej., mediante el cambio de disposición del mobiliario escolar dentro del salón de clases. He accedido a las peticiones de los alumnos, como en las ocasiones en las que me piden trabajar con música, porque ello, aducen, les permite concentrarse mejor; incluso, me he propuesto ejercitar su memoria, para ello, los he puesto a observar un objeto y la clase siguiente, les he pedido que realicen un dibujo del mismo, sin verlo. Mis alumnas comparten el trabajo que realizan con sus compañeras, cada una de ellas

muestra su obra a las demás, quienes, a su vez, comentan sus características de proporción, color, manejo de técnica, etc., ejercitando una crítica constructiva.

Quiero mencionar que, en esos años, la Dirección de la escuela jugó un papel fundamental, ya que estaba a cargo de personas que apoyaron a quienes presentamos propuestas diferentes e innovadoras.

He podido observar que la práctica del dibujo permite a muchos alumnos descubrir sus propias habilidades y capacidades, les genera autoconfianza, cuando sienten que pueden dominar los instrumentos, puede llevarlos a salir de lo rutinario, al adquirir la capacidad de observar detalles de su entorno que antes no notaban, cuando se habla de las connotaciones psicológicas del color. El dibujo puede reforzarles el desarrollo de la propia iniciativa y el de una disciplina razonada, no impuesta. Dibujar puede ayudar a externar sentimientos e incluso problemas serios, a jóvenes que tienen dificultad para comunicarse; recuerdo el caso de una alumna que tenía problemas familiares graves, dibujar le ayudaba a encauzar sus tensiones, cuando se lo prohibieron, su problemática se tornó más delicada.

En mi práctica, he podido detectar deficiencias tales como dislexias, daltonismo, disfunciones motrices, de concentración, etc., alteraciones que podrían diagnosticarse y tratarse a edad más temprana.

Concluyo reiterando que el dibujo tiene funciones más allá de lo puramente artístico, lo que ya le confiere una gran importancia, puede infundir disciplina, autoconfianza, relajamiento, por medio de él pueden encauzarse e incluso detectarse problemas de conducta, disfunciones motrices, tensiones y neurosis. Tengo la convicción de que, independientemente de las diferentes orientaciones vocacionales de los alumnos, la práctica del dibujo puede coadyuvar a un desarrollo personal más integral.

Dentro de nuestro protocolo de investigación, formulamos la hipótesis: "Si el dibujo es un estímulo importante para la creatividad, concentración y observación, entonces podemos verificar que éstas se verán incrementadas por la práctica del mismo", para contrastarla, utilizamos un modelo cuasi experimental A B A' , donde A es la primera medición, B es el entrenamiento y A' la segunda medición.²⁶ Como sujetos experimentales se utilizaron dos grupos de estudiantes de sexo femenino, de escuela secundaria, con promedio de edad y nivel socioeconómico semejantes. Ambos grupos estuvieron constituidos por el mismo número de alumnas (cuarenta y ocho). Al grupo experimental pertenecieron las alumnas cuyo

²⁶ Lafourcade Pedro D. *Planeamiento, Conducción y Evaluación en la Enseñanza Superior*, Ed. Kapelusz S.A., Buenos Aires, 1974, p.285

plan de estudios incluye la materia de Dibujo de imitación , el grupo testigo no cursó dicha materia.

Para medir la creatividad se eligió el test de Abreacción para Evaluar la Creatividad cuyo autor es el Dr. Saturnino de la Torre.²⁷ Esta prueba permite valorar la originalidad, habilidad gráfica y elaboración, su simplicidad y facilidad de aplicación le convierten en el instrumento idóneo para satisfacer nuestro objetivo.

El test de Toulouse fue el elegido para evaluar la concentración; consiste en detectar cuántas veces se repiten en una planilla tres figuras previamente indicadas.²⁸

De varias opciones distintas, el sujeto tiene que elegir las que son iguales a los modelos, es la mecánica que se sigue para resolver un test de observación conocido como "La mesa puesta"²⁹ , seleccionado por nosotros para evaluar aquella cualidad (Ver anexo 1).

²⁷ Saturnino de la Torre de la Torre. **Evaluación de la Creatividad**, Ed. Escuela Española, S.A. 1981, p.46.

²⁸ Szekely Bela. **Los test**, Ed.Kapelusz, Buenos Aires, 1946, p,707.

²⁹ Szekely Bela. **Los test**. Ed.Kapelusz, Buenos Aires, 1946, p,731.

4.2. Primera medición

- **Aplicación**

Se aplicaron los mismos tests en A y en A', de forma colectiva, siempre por la mañana, en horas de clases. Se les concedieron 25 minutos para resolver la sección de creatividad, el test de Toulouse lo realizaron en cinco minutos y dispusieron de un minuto para la "Mesa puesta".

- **Medición I (A)**

Al grupo control le fue aplicada la primera batería el día 17 de octubre de 1995. El grupo fue dividido en dos secciones de veinticuatro alumnas cada una. Los tiempos disponibles para la resolución de las pruebas fueron los ya mencionados.

El grupo experimental fue examinado el 18 de octubre de 1995, en iguales condiciones.

4.5 Entrenamiento

El entrenamiento consistió en aplicar el programa de la materia de Dibujo de imitación, únicamente a nuestro grupo experimental. Dicho programa tiene una duración de un año escolar, consta de doce temas que incluyen tópicos tales como "Conocer la técnica de collage", "Entrenamiento gráfico con lápiz HB", "Entrenamiento gráfico lineal de las alumnas empleando el color como elemento expresivo", "Teoría del color", "Perspectiva de observación", "Composición", etc. En esta ocasión, este programa se aplicó sin recurrir a estímulos adicionales, para eliminar la posibilidad de que influyeran en los resultados.

Las actividades realizadas, técnicas y recursos didácticos utilizados, así como la cronología, se detallan en el anexo 2.

4.4. Segunda medición

- **Medición II (A')**

El 25 de abril de 1996, se llevó a cabo la segunda evaluación del grupo control, utilizando las mismas pruebas, resueltas en los mismos tiempos, con el grupo igualmente dividido en dos secciones.

Al grupo experimental se le examinó el día 8 de mayo de 1996, en las condiciones anteriormente descritas.

- **Evaluación**

Para evaluar las pruebas de creatividad, se utilizaron los criterios establecidos por el Dr. Saturnino de la Torre, quien propone la originalidad y la calidad en la elaboración como los principales parámetros a tomar en cuenta. Quien esto escribe y otra persona que cuenta con entrenamiento en Artes plásticas, fuimos los encargados de evaluar los 182 tests. Debemos mencionar que aunque procuramos ser objetivos, creemos que hay cierta subjetividad, ocasionada por factores personales, que incidieron directamente en nuestras decisiones al asignar un porcentaje.

La calificación más alta es 100% , que corresponde al máximo grado de originalidad y de calidad en la elaboración; de esa cifra, la escala desciende hasta cero. También tomamos en cuenta que los tests estuvieran totalmente resueltos en una calificación inferior.

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

La concentración se calificó asignando 100% al test resuelto con cien aciertos, aplicándose porcentajes menores conforme descende el número de aciertos.

La mesa puesta (Ver pagina 69); se calificó con porcentajes de 30, 70, ó 100%, de acuerdo al número de respuestas correctas (100% = 3 aciertos, 70% = 2, 30% = 1) . Evidencias de titubeo, de inmediato fueron calificadas con cero.

Los tests resueltos se encuentran a disposición de quien desee consultarlos.

4.6. Interpretación

- **Creatividad**

Observamos que en la primera medición, la diferencia entre ambos grupos es mínima (cuatro puntos); en general, el nivel de creatividad es mediano en ambas poblaciones. Durante la segunda medición, el grupo experimental demostró un descenso de cuatro puntos, con respecto al grupo control, lo que tiene escasa significatividad, por tanto, su creatividad se mantuvo. Sin embargo, el grupo control descendió doce

puntos con respecto a la primera medición. Podemos aseverar, que los resultados observados, dependen del entrenamiento recibido por la aplicación del programa de Dibujo de imitación para el grupo experimental que, si no obtuvo un incremento en su creatividad, sí la mantuvo al mismo nivel.

El descenso observado en el grupo control nos permite establecerlo.(Ver gráfica 1).

- **Concentración**

En general, nuestra población tiene un buen nivel de concentración. Las diferencias entre ambas mediciones son escasamente significativas, aquí podemos afirmar que el entrenamiento del grupo experimental tuvo escasa influencia, ya que la concentración se mantuvo en el mismo nivel (Ver gráfica 2).

- **Observación**

En ambas mediciones, ésta actividad muestra un nivel medio en nuestra población, sin embargo, el grupo experimental evidencia un incremento significativo de doce puntos, hecho que podemos atribuir al entrenamiento recibido (Ver gráfica 3).

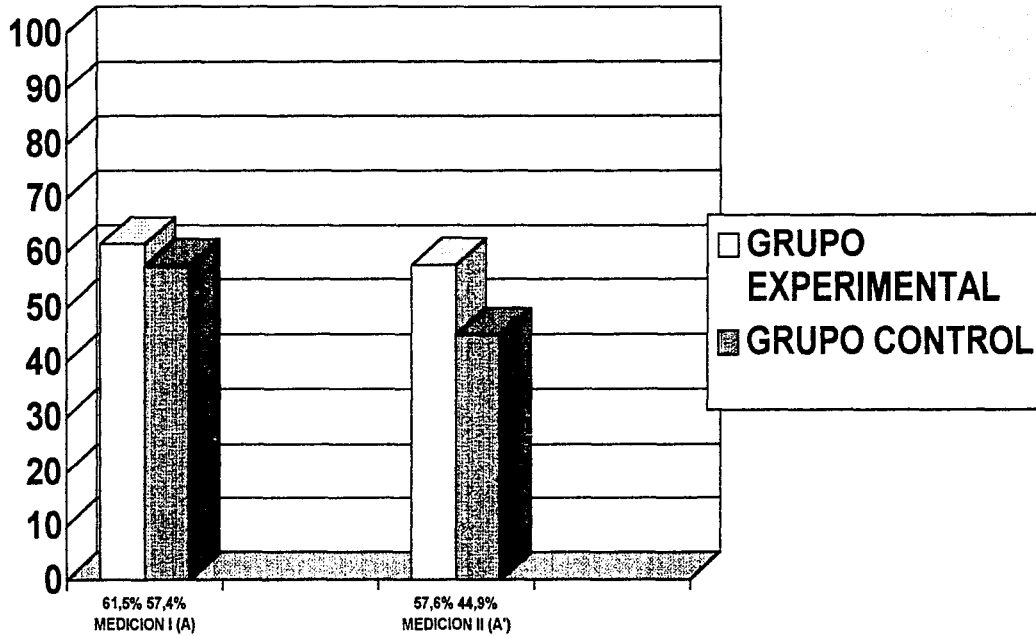
- **Conclusiones**

De los resultados obtenidos deducimos que la práctica del Dibujo de imitación, en este caso, contribuyó a mantener los niveles de creatividad y concentración y a incrementar la capacidad de observación. Una crítica constante que se hace a los programas educativos es la escasa atención que procuran al fomento de las actitudes críticas, reflexivas y de estímulo a la creatividad. Todo esto aunado a políticas represivas y autoritarias en el interior de las escuelas y de la sociedad en su conjunto. Consideramos que éstos problemas tienen una incidencia directa en los resultados.

Apoyados en la evidencia, consideramos que es de suma importancia incluir la materia de Dibujo de imitación o artístico, en el plan de estudios de todas las escuelas primarias y secundarias del país. Creemos que sería altamente benéfico para nuestra sociedad.

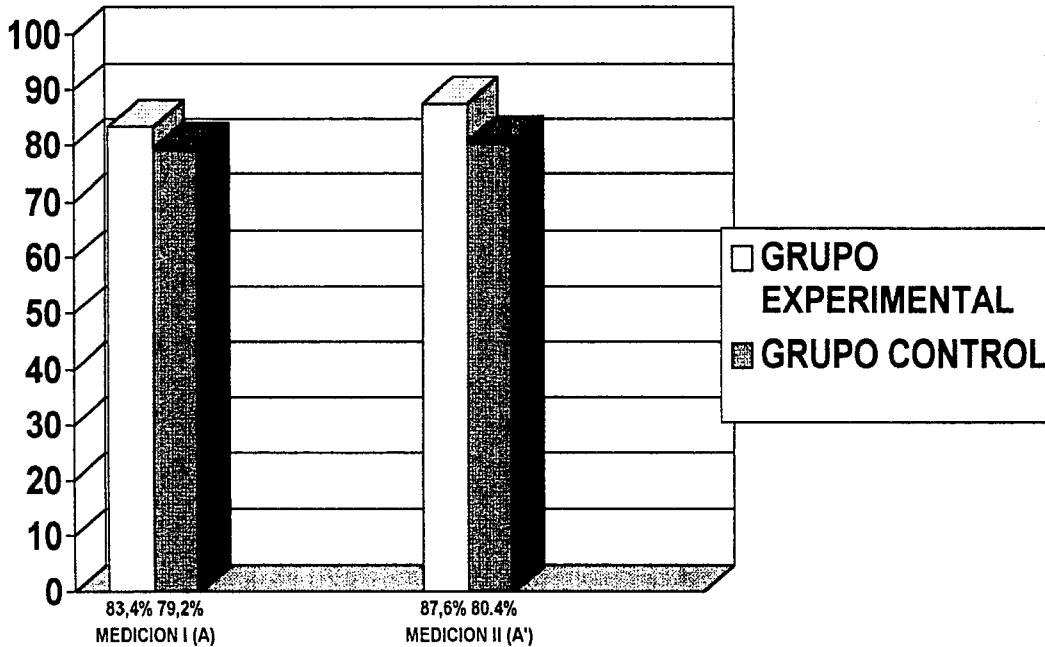
ANEXO 1

CREATIVIDAD



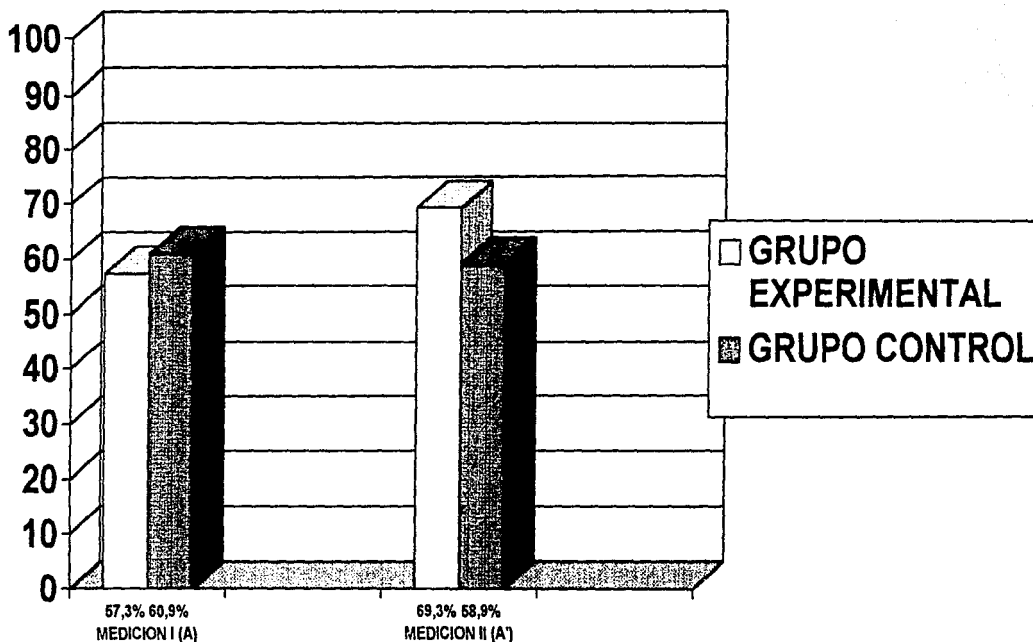
GRAFICA 1

CONCENTRACION



GRAFICA 2

OBSERVACION



GRAFICA 3

ANEXO 2

INSTITUTO

MARILLAC

BACHILLERATO
PROGRAMA DESGLOSADO

Curso Escolar 95 - 96

NOMBRE DEL PROFESOR MARIA ELENA BERNAL BAHENA

ASIGNATURA DIBUJO DE IMITACION GRADO 1°

OBJETIVOS GENERALES EDUCATIVOS, ESTETICOS Y PRACTICOS

NUM. DE CREDITOS DOS OBLIGATORIA OPTATIVA

TEMA		CRITERIOS DE EVALUACION			PARTICIPACION 10%	
DIBUJO DE IMITACION					INVESTIGACION 5%	
					TRABAJO EN CLASE 40%	
					TRABAJO TERMINADO 45%	
PROPOSITOS DEL TEMA	CONTENIDO CONC. CLAVE	ACTIVIDAD DE ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE	TECNICAS DIDACTICAS	RECURSOS DIDACTICOS	TIEMPO Y AJUSTES	
DESARROLLAR LA OBSERVACION Y SENSIBILIDAD DE EXPRESION GRAFICA DE LAS ALUMNAS EN CUANTO A FORMA COLOR, ESPACIO.	DESARROLLAR LA OBSERVACION Y SENSIBILIDAD DE LAS ALUMNAS.	DESARROLLAR SU FACULTADES a)OBSERVACIONES b)ANALISIS c)CREACION d)DIBUJO DE LIBRE EXPRESION.	BETTY EDWARDS APRENDER A DIBUJAR DE. HERMANN BLUME MADRID. 1988 MAMAUT VILLITI TECNICAS DEL ARTE DE LA PINTURA LEDA EDICIONES DE ARTE BARCELONA 1975		AGOSTO 23,25,30 SEPT.	

TEMA SENSIBILIZACION (DESARROLLO CREATIVO) LAPIZ (GRAFITO)					
PROPOSITOS DEL TEMA	CONTENIDO CONC.CLAVE	ACTIVIDAD DE ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE	TECNICAS DIDACTICAS	RECURSOS DIDACTICOS	TIEMPO Y AJUSTES
<p>CONOCER LA TECNICA DEL COLLAGE (DINAMICA DE GRUPO)</p> <p>LAPIZ SUAVE Y LAPIZ DURO. (APLICAR ESFUMADO, DESVANECIDO O VOLUMEN)</p>		<p>INVESTIGACION Y PRACTICA DEL RECORTE Y EL PEGADO</p> <p>HISTORIA DEL ARTE (QUIENES UTILIZARON POR PRIMERA VEZ EL GRAFITO) EJERCICIO SENSOMOTRIZ, A MANO LIBRE (CALIGRAFICO)</p>	<p>BETTY EDWARDS APRENDER A DIBUJAR DE. HEMANN BLUME. MADRID 1988.</p>		<p>SEPT 6,8,13,15,20</p> <p>SEPT. 22,27,29 OCTUBRE 4,6,11,13,18,20</p>

TEMA		TECNICAS DE SOMBREADO	TRAZO DE LETRAS COMPLEMENTO PARA OTRAS MATERIAS (CARATULA)	CRITERIOS DE EVALUACION	
				TRABAJO EN CLASE	50%
				TRABAJO TERMINADO	50%
PROPOSITOS DEL TEMA	CONTENIDO CONC. CLAVE	ACTIVIDAD DE ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE	TECNICAS DIDACTICAS	RECURSOS DIDACTICOS	TIEMPO Y AJUSTES
AGUDIZAR EL SENTIDO DE OBSERVACION DE LAS ALUMNAS		SOMBRA EN LOS OBJETOS LUZ NATURAL Y LUZ ARTIFICIAL. LUZ (BRILLO) Y SOMBRA TRAZO DEL OBJETO CON LAPIZ HB SOMBREAR DE OSCURO A CLARO DEPENDIENDO DE LA DIRECCION DE LA LUZ CON LAPIZ B	CUADERNO HOJAS BLANCAS LAPICES HB. B. 2B HOJAS DE CUADRICULA ESCUADRAS, COLORES. PEDOE. DAN LA GEOMETRIA EN EL ARTE COLECCION PUNTO Y LINEA DE. GUSTAVO GILI BARCELONA 1979		ENERO 3,5.
ENTRENAMIENTO GRAFICO LINEAL DE LAS ALUMNAS EMPLEANDO EL COLOR COMO ELEMENTO EXPRESIVO		MANEJO DE ESCUADRAS RED DE CUADRICULA APLICACION DE COLOR	LAMINAS		ENERO 10,12.

TEMA		CRITERIOS DE EVALUACION			
LÍNEA	CONTROL DE LOS OBJETIVOS	ESQUEMA GEOMETRICO	TRABAJO EN CLASE 50% TRABAJO TERMINADO 40% TAREA DEL EJERCICIO VISTO EN CLASE 10%		
PROPOSITOS DEL TEMA	CONTENIDO CONC.CLAVE	ACTIVIDAD DE ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE	TECNICAS DIDACTICAS	RECURSOS DIDACTICOS	TIEMPO Y AJUSTES
<p>ENTRENAMIENTO GRAFICO CON LAPIZ HB(¿QUE ES LINEA? ¿CUANTOS TIPOS DE LINEA HAY?</p> <p>TRAZO A UNA SOLA LINEA: OBSERVACION DEL OBJETO QUE SE COPIA.</p> <p>EQUILIBRAR EL OBJETO QUE SE DIBUJA EJE SEMETRIA EJE HORIZONTAL ELIPSES</p>		<p>EJERCICIO A MANO LIBRE TRAZO DE LINEAS:</p> <p>a)RECTA b)ONDULADA c)QUEBRADA</p> <p>EJERCICIO A MANO LIBRE, QUE LA ALUMNA ADQUIERA EL DOMINIO DEL TRAZO CON LAPIZ.</p> <p>TRAZAR POR MEDIO DEL ESQUEMA GEOMETRICO : BOTELLA, PINO, TAZA, COPIANDO DEL PIZARRON</p>	<p>CUADERNO HOJAS BLANCAS CUADERNO DE MARQUILLA LAPICES HB,B.2B REVISTAS, TIJERAS,PEGAMEN TO OTROS MATERIALES</p> <p>MAGNUS,G.H. MANUAL PARA DIBUJANTES E ILUSTRADORES ED. GUSTAVO GILI.</p> <p>DIBUJOS Y LAMINAS</p>		<p>OCTUBRE 25,27 NOVIEMBRE 1,3,8,10,15,17,22,24,29. DICIEMBRE 1,6,3</p> <p>DICIEMBRE 13,15.</p>

TEMA		DIBUJO A COLORES	CRITERIOS DE EVALUACION		
LAPIZ DE COLOR				TRABAJO EN CLASE	50%
				TRABAJO TERMINADO	40%
TEORIA DEL COLOR		PLANO SOBRE FONDO		INVESTIGACIONES	10%
PROPOSITOS DEL TEMA	CONTENIDO CONC.CLAVE	ACTIVIDAD DE ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE	TECNICAS DIDACTICAS	RECURSOS DIDACTICOS	TIEMPO Y AJUSTE
QUE LA ALUMNA MANEJE ADECUADAMENTE EL LAPIZ DE COLOR		VOLUMEN DE OSCURO A CLARO CON UN SOLO COLOR TRAZO DEL DIBUJO, OBJETO DEL PIZARRON			ENERO 17,19.
QUE LA ALUMNA DISTINGA LOS COLORES		EJERCICIO PRACTICO CIRCULO CROMATICO TRES LAMINAS COLORES PRIMARIOS SECUNDARIOS COMPLEMENTARIOS, NEUTROS Y PSICOLOGIA DEL COLOR.			ENERO 24,28,31 FEBRERO 7,9,11,18, 21,23,28
CONOCER EL GRADO EVOLUTIVO DE LAS ALUMNAS		¿QUE ES EL ESPACIO? DIBUJO DEL HOGAR SUPERFICIE Y PROFUNDIDAD	COLORES CUADERNO HOJAS BLANCAS CARTULINA LAMINAS LAMINAS TRANSPARENCIAS.		MARZO 1,6,8,13,15,17.
QUE LA ALUMNA MANEJE ADECUADAMENTE EL FORMATO					MARZO 20,22,27,29

TEMA		CRITERIOS DE EVALUACION			
PERSPECTIVA DE OBSERVACION		CUERPOS POLIEDRICOS	EJERCICIO DE MEMORIA	TRABAJO EN CLASE	50%
				TRABAJO TERMINADO	40%
PROPOSITOS DEL TEMA	CONTENIDO CONC. CLAVE	ACTIVIDAD DE ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE	TECNICAS DIDACTICAS	RECURSOS DIDACTICOS	TIEMPO Y AJUSTES
QUE LA ALUMNA OBSERVE LAS COSAS APLICANDO LA GEOMETRIA		GEOMETRIA PLANA Y DEL ESPACIO.			ABRIL 17,19,24,26.
QUE LA ALUMNA CAPTE LA ESTRUCTURA DE LAS FORMAS		CROQUIS DEL NATURAL CUBO, PRISMA HEXAGONAL MANEJO ADECUADO DE LAS ESCUADRAS	CUADERNO DE MARQUILLA ESCUADRAS LAPICES DE COLORES		MAYO 3,5,
CONOCER EL GRADO EVOLUTIVO DE LAS ALUMNAS.		REALIZAR DIVERSOS OBJETOS DERIVADOS DE LAS FORMAS ANTERIORES, CAJAS, LIBROS, SILLAS, ETC.	COMO DIBUJAR EN PERSPECTIVA COLECCION APRENDER HACIENDO DE. JOSE MARIA PARRAMON LAMINAS		MAYO 8,10.

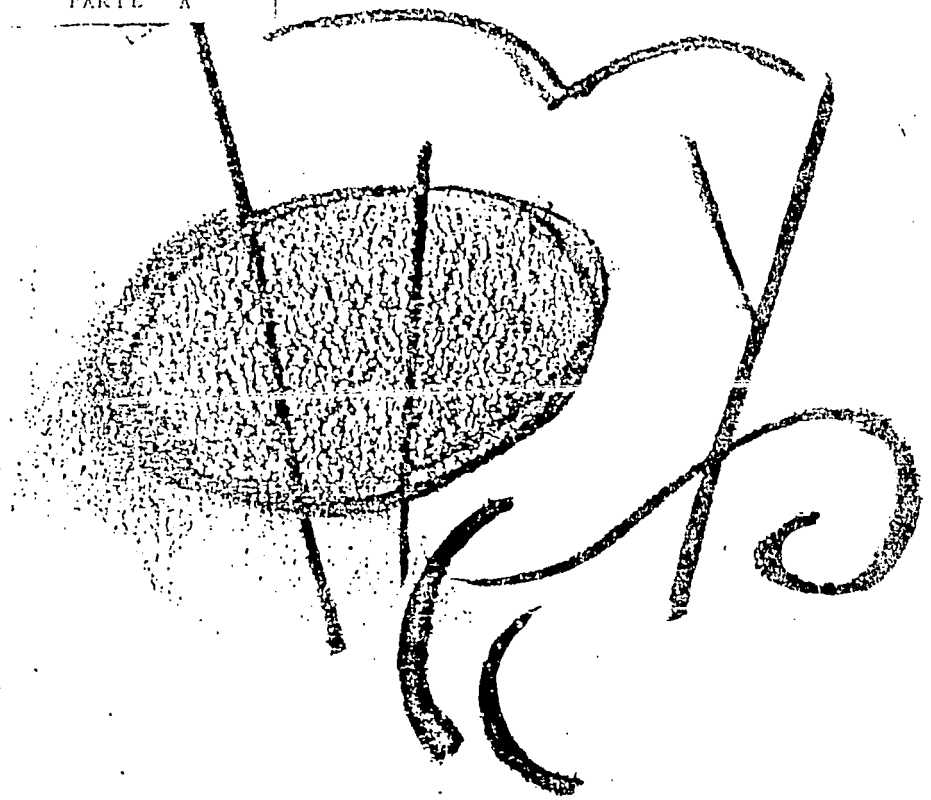
TEMA		CRITERIOS DE EVALUACION			
COMPOSICION TRABAJO FINAL		TRABAJO EN CLASE 50% TRABAJO TERMINADO 50% TRABAJO EVALUACION FINAL			
PROPOSITOS DEL TEMA	CONTENIDO CONC. CLAVE	ACTIVIDAD DE ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE	TECNICAS DIDACTICAS	RECURSOS DIDACTICOS	TIEMPO Y AJUSTES
LA ALUMNA OBSERVARA, PROPORCIONARA LOS OBJETOS		COMPOSICION DECORATIVA A BASE DE ELEMENTOS GEOMETRICOS: SECUENCIA, ORDEN, RITMO, ALTERNANCIA, EQUILIBRIO,ETC. APLICANDO TECNICA DE COLORES.			MAYO 15,17.
EXAMENES ORDINARIOS TRABAJO EVALUACION FINAL			LAMINAS LAPICES DE COLORES CUADERNO DE MARQUILLA VISITAS A MUSEOS LAMINAS		20 DE MAYO AL 7 DE JUNIO

14 Pensando creativamente con figuras

E. PAUL TORRANCE

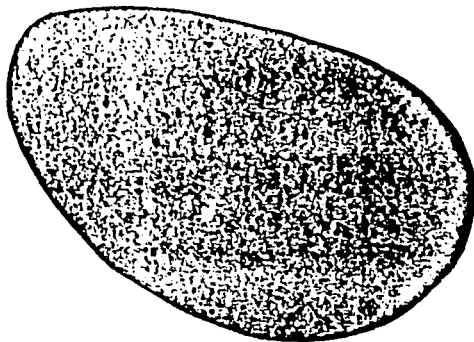
NOMBRE _____ EDAD _____
SEXO _____ GRADO _____
ESCUELA _____ CIUDAD _____

PARTE A



ACTIVIDAD 1. Construcción de figuras.





En la siguiente página hay una figura curva. Piensa en una figura u objeto el cual puedas dibujar utilizando esa figura como parte de tu dibujo. Trata de pensar en una figura que no se le ocurra a nadie más. Hazlo agregando nuevas ideas a tu primer idea. Cuando tengas completa tu figura piensa en algún nombre o título para está y escríbelo en el espacio que se indica. Trata de que tu nombre o título sea imaginativo y poco usual para que forme parte de su atractivo.

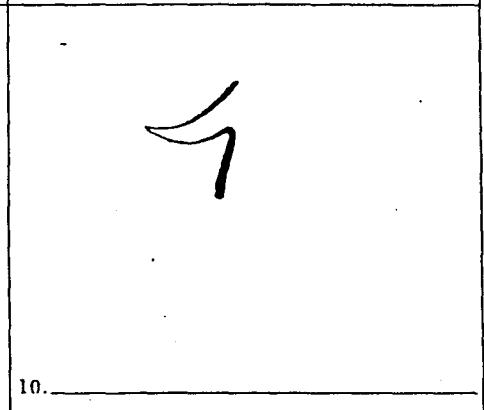
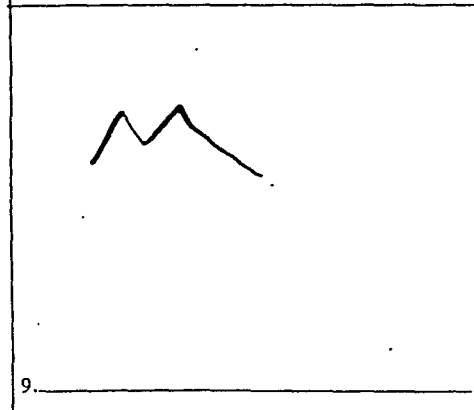
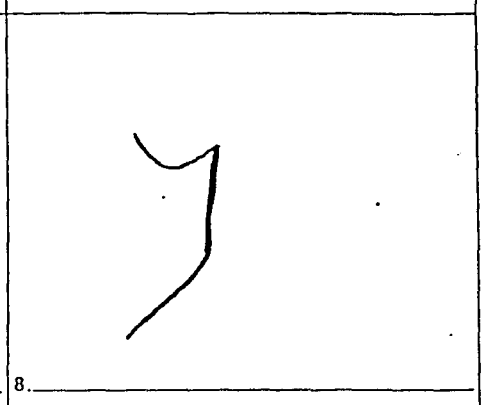
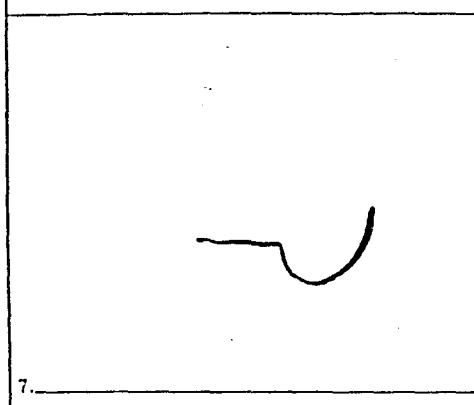
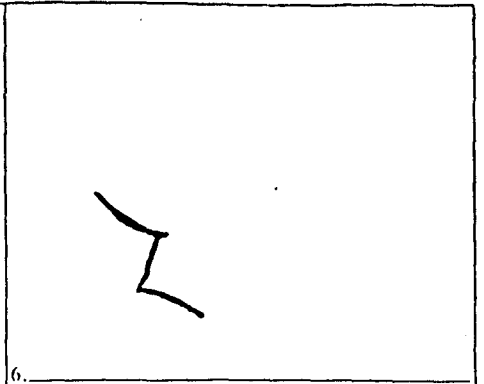
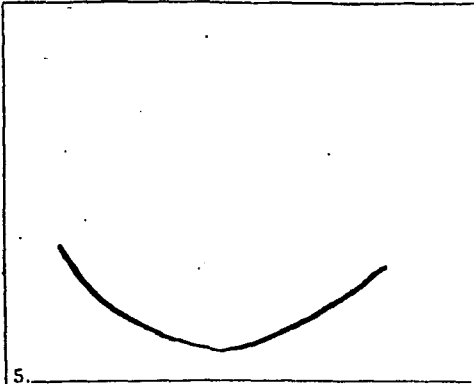


SU NOMBRE _____

ACTIVIDAD 2. Completar cuadros.

Agregando líneas a las figuras incompletas que están en esta y la página siguiente, puedes trazar algunos objetos o figuras muy interesantes. Trata siempre de pensar en objetos o figuras que no se le ocurran a otras personas. - Trata de hacer una historia tan completa e interesante como sea posible. Hazlo agregando nuevas ideas a tu primer idea. Piensa en un título interesante para cada uno de tus dibujos y escríbelo junto al número de la figura.

 1. _____	 2. _____
 3. _____	 4. _____



ACTIVIDAD 3. Líneas.

En diez minutos vé cuantos objetos pueden hacerse con los pares de líneas paralelas de esta pagina y las dos siguientes. El par de líneas debe ser la parte mas importante de cualquier cosa que hagas. Con lápiz agrega otras líneas a los pares de líneas paralelas para completar tu figura. Puedes ocupar el espacio entre las líneas, sobre las líneas y a sus lados. Trata de pensar en cosas que a nadie se le hayan ocurrido. Haz tantos objetos o figuras diferentes, como te sea posible y tantas ideas como -- quieras en cada una. Trata de que tus figuras cuenten una historia tan completa e interesante como sea posible. Ponles titulo o -- nombre en el espacio previsto.



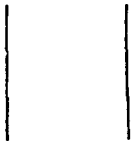
1. _____



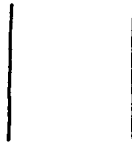
2. _____



3. _____



4. _____



5. _____



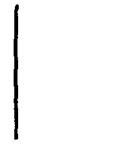
6. _____



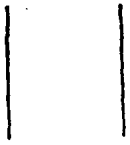
7. _____



8. _____



9. _____



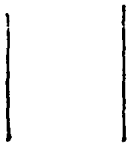
10. _____



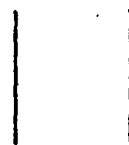
11. _____



12. _____



13. _____



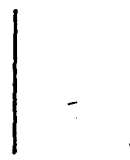
14. _____



15. _____



16. _____





17. _____




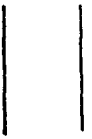
18. _____

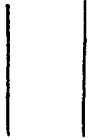
GO ON TO NEXT PAGE

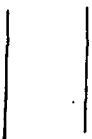
19.  _____


20.  _____


21.  _____


22.  _____

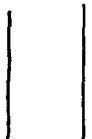
23.  _____

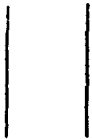
24.  _____

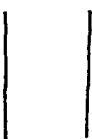
25.  _____

26.  _____

27.  _____

28.  _____

29.  _____

30.  _____

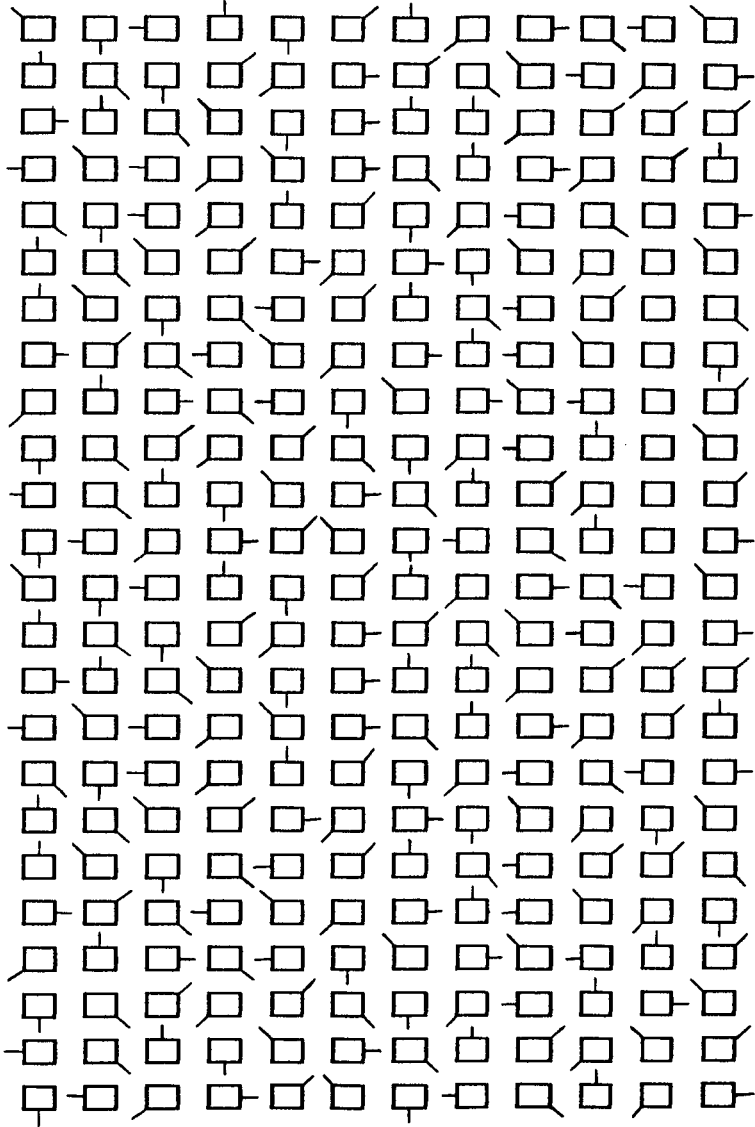
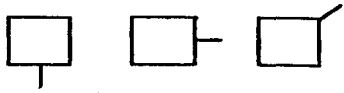
TEST DE TOULOUSE

Concentrate en los cuadros que estan en la parte superior de la siguiente hoja, abajo hay varios renglones. Tacha los cuadritos que tienen la línea hacia la misma dirección.

¿ Haz tomado clases de Pintura?

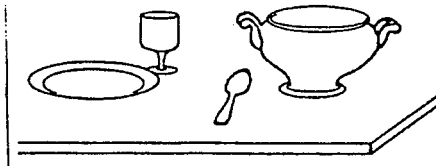
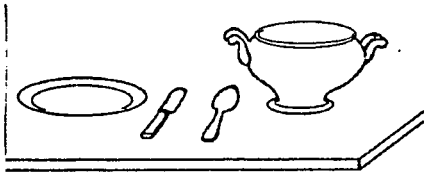
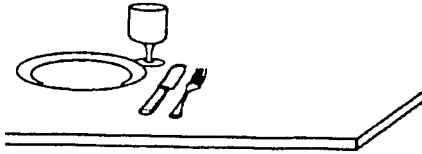
SI

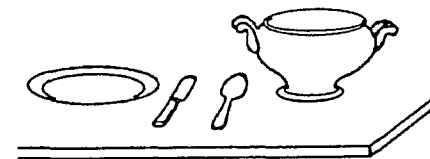
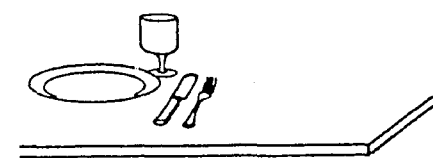
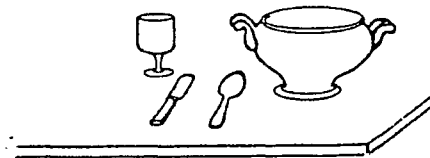
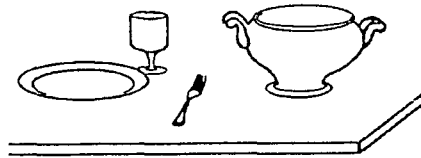
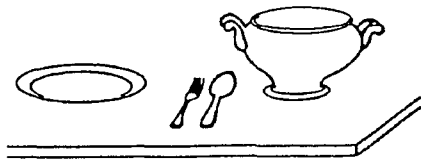
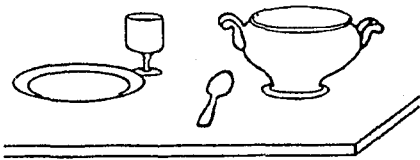
NO



LA MESA PUESTA

Observa las tres mesas puestas, pasa a la siguiente hoja y selecciona con una pluma las que son iguales.





BIBLIOGRAFÍA

- Acha, Juan **Arte y Sociedad Latinoamérica: El producto artístico y su estructura**, Diana, México, 1990.
- Bainet, D. **Dibujo creador, básico, libre y espontáneo**, Leda, Barcelona, 1964.
- Benlliure, José L. **Dibujo**, U.A.M., Unidad Azcapotzalco, México, 1979.
- Davis, Carolyne **Colored Pencil Funs**, Walter Foster., USA, 1990.
- Freixas, Emilio. **El dibujo en color**, C. Meseguer, Barcelona, 1954.
- Jackson, John. **Una introducción al dibujo**, Diana, México, 1991.
- Kellogg, Rodha **Análisis de la expresión plástica**, Kapeluz, Madrid, 1989.
- Lafourcade, Pedro **Planteamiento; Conducción y Evaluación de la Enseñanza Superior**, Kapelusz S.A., Buenos Aires, 1974.
- Lambert, Susan. **El dibujo: Técnica y utilidad**, Herman Blume, Madrid, 1985.

- Larousse **Diccionario Ilustrado**, México, 1995.
- Medina Bravo, M. **Metodología del dibujo**, Losada, Buenos Aires, 1989.
- Méndez, A. L. **Técnicas del dibujo y la pintura**, Oasis, México, 1979.
- Puente, J. Rosa. **Dibujo y Educación Visual**, G. Gili, México, 1986.
- Reyes, Víctor. **Pedagogía del dibujo**, Limusa, México, 1980.
- Röttger, Ernest. **Punto y Línea**, Bournet, París, 1988.
- Saturnino de la Torre de la Torre **Evaluación de la Creatividad**, Escuela Española S.A., 1981.
- Sikora, J. **Manual de Métodos Creativos**, Nueva Visión, Buenos Aires, 1987.
- Szekely, Bela **Los Tests**, Kapelusz, Buenos Aires, 1946.
- Teissing, Karel. **Técnicas del dibujo**, Libsa, Madrid, 1981.