

## La didáctica del arte abstracto: realidad y juego en el aula de ELE

J. ENRIQUE PELÁEZ MALAGÓN  
Profesor del programa HSP (Valencia)  
University of Virginia  
[Enrique.pelaez@uvavalencia.org](mailto:Enrique.pelaez@uvavalencia.org)

### 1. Introducción:

Son por todos conocidas las deficiencias léxicas o gramaticales del alumno extranjero que viene a España a estudiar una segunda lengua. A estas deficiencias lingüísticas se unen en muchos casos las culturales, más concretamente la Historia del Arte, disciplina que aparece ofertada en muchos programas.

Esta realidad lingüística y cultural motiva que por parte del docente se realicen diversas estrategias encaminadas en dos direcciones: Una, que de forma rápida y sencilla el alumno pueda comprender –aunque sea someramente– los diversos estilos artísticos; otra, utilizar esa misma estrategia con el fin de ampliar el vocabulario y expresión del alumno.

### 2. Descripción de la experiencia práctica:

La experiencia que presentamos es un recurso didáctico utilizado en el aula para poder afrontar las dos carencias anteriormente mencionadas.

Frente al arte abstracto español las reacciones de los alumnos son de dos tipos: por un lado perplejidad frente a algo desconocido y por otro la casi imposibilidad de describir ese *algo* con un vocabulario limitado, pues lo abstracto necesita de más interpretación que el arte naturalista de siglos anteriores, en donde todos los elementos eran reales y reconocidos. En este sentido hablamos de Arte como juego (desde un punto de vista kantiano) en donde el *juego* es la posibilidad de utilizar la imaginación (frente a la razón o la pasión) a la hora de poder afrontar la descripción de una realidad estética.

De esta manera, en el aula explicamos a los alumnos los diversos movimientos artísticos de la abstracción y proponemos al alumno que los vuelva a recrear (pintar) tratando después de explicar verbalmente su obra o que sus propios compañeros sean capaces de verbalizar y describirla aun antes de ser explicada. Queremos, por tanto, que el alumno no solo aprenda unos estilos, sino que sea capaz de trabajar con ellos, de interaccionar; y esta relación solo se da en la medida en la que el alumno se va enfrentado a nuevos conceptos léxicos y experiencias abstractas que necesariamente ha de saber comunicar.

### 3. Objetivos de la experiencia práctica:

Para el éxito de la práctica nos marcamos los siguientes objetivos:

- Ofrecer al alumno un léxico y unos conceptos que le hagan comprender mejor el arte y la cultura contemporánea española, facilitando así nuevas vías de encuentro entre lengua y sociedad.
- Dotar al alumno de unos mayores recursos lingüísticos para la expresión y comunicación de conceptos y experiencias abstractas que mejoren su dominio lingüístico y cultural.

#### **4. Nivel de los estudiantes a los que va dirigida la experiencia:**

Estudiantes universitarios cuya especialidad académica es el español y por tanto no tienen conocimientos previos de Historia del Arte.

#### **5. Material necesario para llevar a cabo la experiencia:**

Se necesitaría para el desarrollo de la práctica un ordenador, cañón y pantalla para poder utilizar un Power Point.

#### **6. Desarrollo de la experiencia práctica**

De una manera muy gráfica repasaremos con los alumnos los movimientos artísticos más importantes del siglo XX relacionados con la abstracción.

El esquema general que seguiríamos en el estudio de cada uno de ellos sería el siguiente:

1. Descripción del estilo y características más importantes
2. Visualización de obras más destacadas
3. Explicación de la práctica tratando que el alumno entienda la filosofía del estilo en cuestión
4. Resultados y ejercicios de los alumnos

##### **6.1. Abstracción lírica de Kandinsky**

Primera de las corrientes a estudiar.

###### **6.1.1. Descripción del estilo**

Este estilo fue creado por Kandinsky dentro de las corrientes de vanguardia que surgieron en las primeras décadas del siglo XX. El pintor y teórico ruso se proponía crear un lenguaje que le sirviese para descubrir las verdades universales que subyacían detrás de cualquier imagen captada por los sentidos. Quería ir más allá de cualquier filosofía o religión como postulaba la teosofía (corriente pseudoreligiosa a la que el artista estaba adscrito). Para conseguir este fin, consideraba la pintura como una buena herramienta de ayuda. Sin embargo la pintura tradicional no servía, ya que ésta era tan solo una copia de la realidad sensible, tenía que profundizar aún más y convertir una pintura no en una mera copia de algo, sino en el vehículo, en el lenguaje, que nos adentraba en un mundo que escapaba a los sentidos. Para ello el pintor consideraba que la forma y el color tenían la facultad de ser portadores de significados emocionales susceptibles de crear un lenguaje a través del cual poder contemplar la verdadera realidad de las cosas.

A lo largo de la historia del arte siempre se le ha otorgado al color una determinada significación simbólica o psicológica, no es el caso de Kandinsky quien no recurre a símbolos, sino a las facultades inherentes, que según él tenían los colores a la hora de poder crear emociones en el alma. En este sentido el pintor relacionará colores y formas con notas musicales tratando de crear en sus cuadros verdaderas armonías de sonidos que fuesen capaces de fundirse en armonías que llegasen al espectador.

###### **6.1.2. Visualización de obras**

De entre los ejemplos que facilitamos al alumno, proponemos la figura número uno:

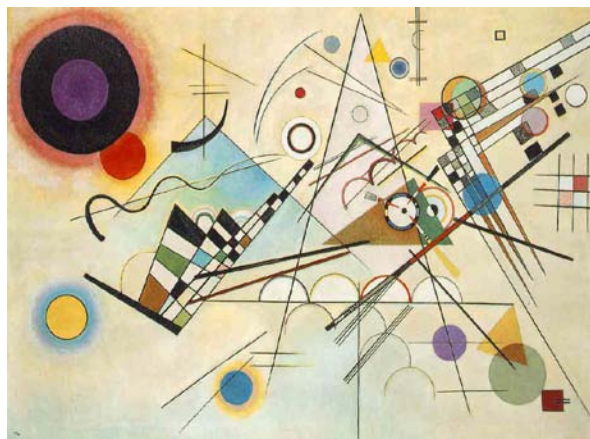


Figura 1. Kandinsky, *Composición*

### 6.1.3. Explicación

Si bien la teoría del pintor es relativamente sencilla de asimilar, no ocurre lo mismo a la hora de tratar de comprender obras concretas.

La práctica, por consiguiente, que se propone se centra en hacer comprender al alumno tres principios fundamentales: por un lado que existe una relación directa entre imagen y sonido. Es decir, entre el sentido de la vista y el del oído. Esto viene explicado por la sinestesia. Para ello proponemos que vean la imagen número dos.

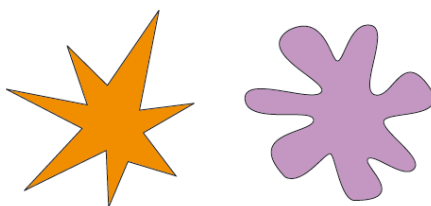


Imagen 2. *Figuras*

Hay dos elementos; a uno lo llamaríamos *buba* y al otro, *kiki*. Si tuviésemos que pedir que se relacionase el nombre dado con el dibujo, en una proporción muy amplia, se decantarían por denominar a la figura puntiaguda como *kiki* y la redondeada como *buba*. La explicación neurológica está en las diferentes interconexiones neuronales que se producen ante una determinada visión, donde se relacionan imágenes con sonidos. Este simple ejemplo nos puede servir de base para aclarar el concepto y fomentar la curiosidad de que, tras unos determinados colores o líneas, se esconden (o se asocian mentalmente) unos determinados sonidos. De la misma forma podríamos preguntar cuál de las dos figuras está despierta y cuál dormida, cuál es fría y cuál caliente, cuál puede ser suave al tacto y cuál no –provocando de esta manera que se asocien los diferentes sentidos al visual–... El segundo principio que habría que explicar sería que, de la misma manera que los sonidos se entremezclan para producir armonías, también lo hacen los colores, con lo que son susceptibles de tener significación *per se*. Algo que ya elaboró de una forma teórica Kandinsky en su libro *De lo espiritual en el arte*<sup>1</sup>. De tal forma que un conjunto de colores, líneas o figuras nos pueden transmitir “melodías” alegres, tristes, pasionales... Y finalmente, en tercer lugar, tendríamos que concluir que,

---

<sup>1</sup> Kandinsky, Vasili. (1996). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós.

si la música es capaz de “comunicar ciertas sensaciones en nuestra alma”, también lo puede hacer la pintura abstracta por el mismo procedimiento.

#### **6.1.4. Resultados y ejercicios de los alumnos**

Tras el ejemplo y la explicación los alumnos elaboran propuestas prácticas sobre el tema mostrando sus composiciones. La que presentamos aquí como número tres, realizada por un alumno, nos muestra una calle: en ella podemos observar (y oír) el sonido de una pelota al botar, una conversación lejana entre dos personas, el ruido de los coches al pasar cerca de nosotros, el estruendo que produce una moto que ha pasado velozmente y rompe toda la composición... elementos que el alumno ha de explicar, o



*Figura 3. Una calle*

el resto de sus compañeros o ellos mismos reconocer, tras ver la pintura. En esta misma línea, también podemos proponer que se intente *dibujar una canción*, tras escuchar un fragmento de una melodía preguntar si ésta recuerda más a formas redondeadas o con vértices, a colores fríos o cálidos, a formas cerradas o abiertas, grandes o pequeñas... una serie de cuestiones con el fin de ir orientando al alumno para que pueda traducir en imágenes una impresión visual que ha recibido por el oído.

## **6.2. El Neoplasticismo de Mondrian**

Es otra de las corrientes que vamos a estudiar con nuestros alumnos, también llamada De Stijl.

### **6.2.1. Descripción del estilo**

Este estilo nace alrededor de 1917 de la mano de Piet Mondrian. Desde un punto de vista formal podemos ver en las obras líneas y colores que se entrecruzan formando figuras en la tela aparentemente abstractas.

El interés del pintor por este tipo de composiciones radica en su búsqueda de la realidad, de la esencia de la realidad. Esto es, en ir paulatinamente pasando de una visión sensible captada por la vista de un objeto, hacia una representación de su esencia, de su última realidad. Para ello el artista va depurando la obra de todo lo anecdótico hasta encontrarse con líneas rectas y colores primarios. De esta manera se puede llegar a captar la esencia del objeto.

### **6.2.2. Visualización de obras**

De entre los ejemplos que facilitamos al alumno, proponemos la figura número cuatro:



Figura 4. Mondrian, *New York*

### 6.2.3. Explicación

El nombre de la Obra, *New York*, nos remite a la realidad sensible de la gran ciudad americana. El pintor ha partido desde esa realidad para ir paulatinamente depurando la obra hasta conseguir unas líneas y unos colores primarios, considerándolos como la verdadera esencia de la ciudad representada. El trasfondo que subyace en este trabajo es más filosófico que pictórico. Piet Mondrian, influenciado por corrientes teosóficas, las cuales a su vez se inspiran en el mundo de las Ideas de Platón, trata de plasmar la verdadera realidad de las cosas. El mundo sensible es tan solo una sombra de la idea perfecta y real que existe en nuestra razón, tal y como el filósofo nos relataba en su obra *La República*<sup>2</sup> a través del mito de la caverna la figura número cinco nos facilita la explicación. De esta forma podemos comentar que según el filósofo las cosas que a nuestro juicio se nos aparecen como reales, no son sino meras sombras de una realidad superior y perfecta que existe en nuestro conocimiento. Por lo que el verdadero sabio ha de ir más allá de la realidad sensible y tratar de adentrarse en este nuevo mundo de las esencias de las cosas que vemos, es decir del mundo de las ideas.



Figura 5. *La caverna de Platón*

### 6.2.4. Resultados y ejercicios de los alumnos

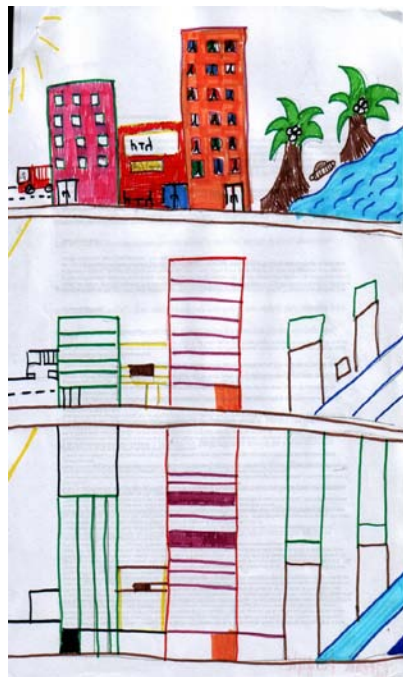
Se pide a los alumnos una vez explicado el proceso filosófico que se encuentra tras esta corriente vanguardista que traten ellos mismos de ejecutar una obra.

La obra que proponemos como figura número seis, está realizada por un alumno, recoge todos estos principios básicos de este estilo. El alumno ha partido de una realidad sensible, captada por la vista y ha ido progresivamente simplificando la escena

---

<sup>2</sup> Platón. (1998). *La República*. Madrid: Alianza.

hasta llegar a unas líneas y colores básicos. Tratando de este modo de pintar la *verdadera realidad* de los objetos, esto es, la esencia o idea que subyace tras ellos.



*Figura 6. La playa.*

### **6.3. El Suprematismo de Malevich**

Es otra de las corrientes que vamos a estudiar con nuestros alumnos.

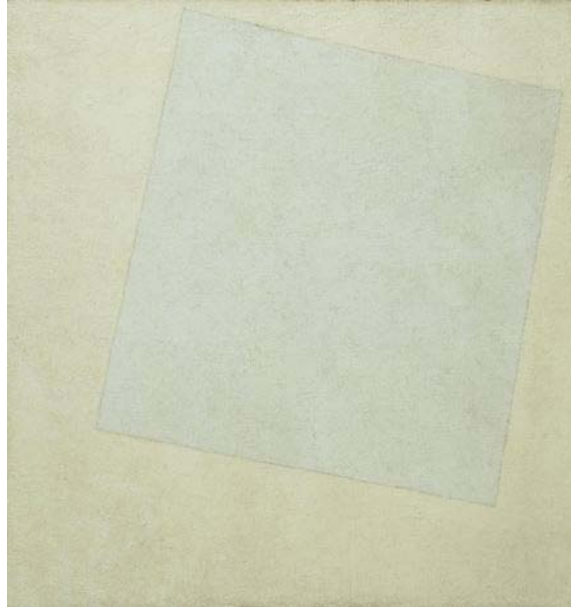
#### **6.3.1. Descripción del estilo**

Malevich, influenciado también por las corrientes teosóficas del momento, tratará de buscar en sus cuadros la representación de la última realidad. En este sentido sigue la línea de las corrientes neoplasticistas, sin embargo el pintor en lugar de buscar la esencia de realidades sensibles tales como objetos o paisajes, buscará la esencia (idea en términos platónicos) de realidades espirituales o trascendentes como el amor, la felicidad, el miedo, el dolor, el placer...

El resultado final serán cuadros blancos, con figuras rectangulares rojas o negras, una gran simpleza que aboca a agotar las posibilidades de composición: “¿Qué más se puede llegar a pintar que un cuadro totalmente blanco?” (Malevich 1989), circunstancia por la cual terminará anunciando la muerte del Arte.

#### **6.3.2. Visualización de obras**

De entre los ejemplos que facilitamos al alumno, proponemos la figura número siete en donde el artista nos muestra una composición de un cuadrado blanco sobre una superficie blanca que impide cualquier tipo de contraste:

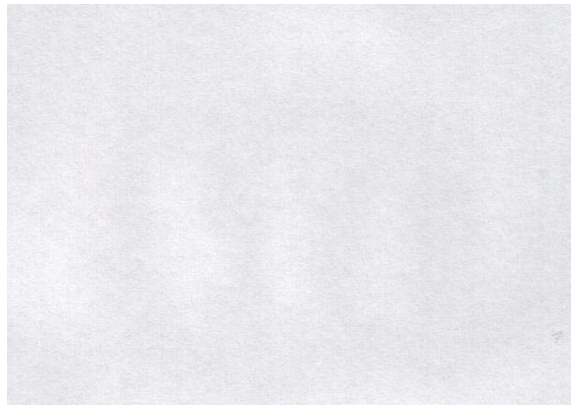


*Figura 7. Malevich, Blanco sobre blanco*

### **6.3.3. Explicación**

Este estilo artístico hemos de tomarlo como un experimento más que como unos postulados dogmáticos en pintura. De tal forma que si bien este tipo de arte no tiene continuación en el tiempo, sí ha dejado muchas influencias en movimientos artísticos posteriores que utilizarán la abstracción suprematista para pintar en sus cuadros grandes superficies de color blanco que aparentarán partes del lienzo inacabadas, reflejando de este modo una abstracción o esencia (idea) de algún concepto específico.

### **6.3.4. Resultados y ejercicios de los alumnos**



*Figura 8. Blanco*

Un alumno nos presentaba esta obra que llamó *Blanco*. La obra en sí es una superficie pintada únicamente de color blanco. Quería con ella reflejar la esencia (idea) última de la felicidad. Para ello nos relató la historia de los gemelos Cleobis y Bitón, que tras ayudar a la diosa Hera con su carro, ésta les ofreció que pidiesen lo que quisiesen. Ambos pidieron la Felicidad. Y aquella tratando de complacerles les dio la muerte, la nada absoluta. Obviamente quien no desea nada, quien no espera nada, es

feliz tal y como argumentaba Buda en la India, Diógenes en Grecia o incluso Schopenhauer en nuestro mundo contemporáneo.

#### **6.4. El surrealismo de acción de Dalí**

La obra de Dalí se inscribe dentro del Surrealismo. Una parte de esta producción surrealista se acerca a lo abstracto tanto en la forma como en la configuración teórica de la obra.

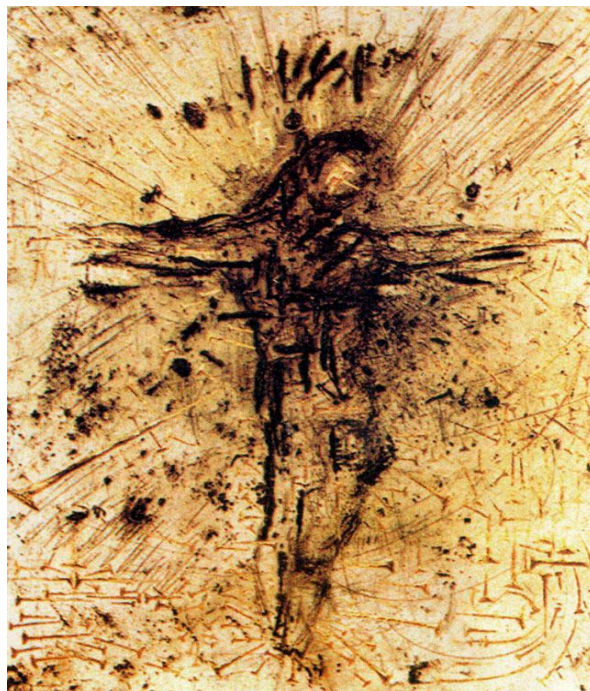
##### **6.4.1. Descripción del estilo**

Dalí realizará una serie de obras consistentes en realizar una serie de manchas aleatorias sobre las que el inconsciente actúa para llegar a crear una serie de figuras reconocibles.

La idea surrealista de esta metodología es la de a través de algunos elementos arbitrarios llegar a provocar que nuestro inconsciente encuentre en ellos una serie de formas que reconozca nuestro cerebro. El resultado, si bien se puede tildar de figurativo, nace de una concepción abstracta, de ahí su inclusión en el presente trabajo.

##### **6.4.2. Visualización de obras**

De entre los ejemplos que facilitamos al alumno, proponemos la figura número nueve.



*Figura 9. Dalí, Crucifixión*

##### **6.4.3. Explicación**

En esta obra en concreto podemos observar como unas simples manchas se han ido convirtiendo en la representación de un Cristo Crucificado: El origen de la obra es abstracto, solo la imaginación del pintor ha ido construyendo una imagen figurativa.



#### 6.4.4. Resultados y ejercicios de los alumnos

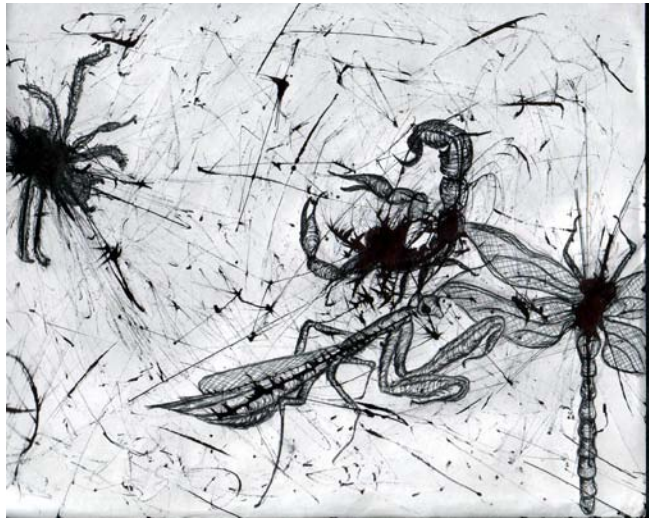


Figura 10. Animales

En este caso un alumno nos presenta su obra: Unas manchas de tinta realizadas al azar, han sugerido las formas de una serie de insectos y arácnidos que han ido cobrando forma en el lienzo tras ser imaginadas por el inconsciente del pintor.

#### 6.5. El surrealismo abstracto de Miró: Las Constelaciones

Si bien como en el caso anterior, Miró es un pintor al que se adscribe al surrealismo, parte de su obra tiene una raíz abstracta que condiciona su producción.

##### 6.5.1. Descripción del estilo

Miró hacia los años cuarenta del siglo XX, realizará una serie de obras que se han venido en llamar Las Constelaciones. La idea surrealista era la de pintar una serie de puntos, estrellas y líneas al azar, las cuales iban adquiriendo formas sugerentes: caras, ojos, cuerpos, extraños animales procedentes del mundo onírico... Todos ellos conformando una especie de bestiario mironiano que va a ser utilizado posteriormente en otro tipo de representaciones y estilos por parte del pintor.

##### 6.5.2. Visualización de obras

De entre los ejemplos que facilitamos al alumno, proponemos la figura número once:



Figura 11. Miró, Constelaciones.

### 6.5.3. Explicación

En esta obra podemos observar como Miró ha ido descubriendo a través de líneas y puntos en el espacio un universo propio que él mismo desconocía por pertenecer al ámbito de su subconsciente. En esta nueva realidad aparecen extraños seres extraídos de su imaginación al lado de otros elementos más reales, o al menos más reconocibles que nos hablan de sexo, trabajo, sueños... por parte del pintor.

### 6.5.4. Resultados y ejercicios de los alumnos



Figura 12. Constelaciones

Una alumna nos presenta su obra: unos elementos abstractos han ido configurando una serie de extraños personajes y símbolos que han nacido de su subconsciente.

### Bibliografía

- Acaso, M. (2006). *El lenguaje visual*. Barcelona: Paidós.
- Breuille, J. (1996). *Diccionario de pintura*. Barcelona: Larousse.
- Dempsey, A. (2002). *Estilos, escuelas y movimientos*. Barcelona: Blume.
- Fride, P. (2004). *Movimientos de la pintura*. Barcelona: Larousse.
- Laneyre, N. (2005). *Leer la pintura*. Barcelona: Larousse.
- Marín Viadel, R. (2005). *Investigación en educación artística*. Granada: Universidad.
- Malevich, Kazimir. (1989). *La luz y el color*. Barcelona: Zeta
- Murray, C (ed). (2006). *Pensadores clave sobre arte: el siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- Peláez Malagón, E. (2008). "Didáctica del Neoplasticismo". *Arte en Valencia*, abril 08, pp.16-17.
- Peláez Malagón, E. (2007). "Propuestas didácticas para el estudio de la pintura surrealista". *Actas del I Congreso Internacional de lengua, literatura y cultura española*. Valencia: HSP University of Virginia, pp.337-348.
- Ocampo, E. (2002). *Teorías del Arte*. Barcelona: Icaria.
- Rambla, W. (2000). *Principales itinerarios artísticos del siglo XX*. Castellón: Universitas.
- Thomas, K. (1988). *Estilos de las artes plásticas en el siglo XX*. Barcelona: Serbal.