

La pintura como herramienta para E/LE en Asia Oriental. Diferencias perceptivas y aplicación en el aula.

Mariona Anglada Escudé
Profesora. Instituto Jinling de la Universidad de Nanjing
marionatell@yahoo.com



Mariona Anglada Escudé, originaria de Ullastrell (Barcelona), es licenciada en Humanidades (UPF) y en Estudios de Asia Oriental (UAB). Actualmente cursa un máster en Comunicación Intercultural y Enseñanza de Lenguas (UJI). Desde 2007, trabaja en el Instituto Jinling de la Universidad de Nanjing como profesora de lengua y cultura española. Ha participado como ponente en varios Cursos de Formación de Profesores en China. Sus líneas de investigación giran en torno a la enseñanza de E/LE en el contexto sinoparlante, la aplicación de las nuevas tecnologías al contexto de E/LE, y la percepción e introducción de la imagen y la obra de arte en el aula de E/LE.

Resumen (español)

La diferencia perceptual que existe entre los alumnos asiáticos y los españoles puede suponer una barrera a la hora de interpretar imágenes que se propongan en la clase de E/LE o en otros contextos más comprometidos como un examen o en el ámbito laboral. En este artículo proponemos una aproximación a las principales diferencias iconográficas entre la pintura occidental y oriental con el fin de ofrecer al profesorado una herramienta eficaz para acercar al alumno asiático al arte, a la imagen y, en definitiva, al mundo hispánico.

Abstract (English)

There are some differences between eastern and western visual perception. This creates a contrast on how to interpret an image as well as a gap to reach the goal in the Spanish language classroom (or even in more compromising situations as an exam or at work). In this article we suggest an approach to the main differences between both painting styles so the teachers can use them to link both cultures and help the students become more familiar not only with Spanish paintings but with any kind of western image.

Palabras clave

Componente sociocultural, conocimiento del mundo, contexto, interculturalidad, interferencias.

Keywords

Socio cultural element, world knowledge, context, interculturality, interferences.

Artículo

“No se puede presuponer que alguien vea en una representación (pintura o fotografía) lo que nosotros esperamos. (...) Si es el caso de estudiantes falla la base misma del aprendizaje. Independientemente de si nos gusta o no, hacen falta unas pautas basadas en la experiencia para poder reconocer y/o identificar lo que se quiere transmitir en cualquier obra artística o visual en general.”

Rudolf Arnheim (1986)

1. Introducción

La imagen es un recurso que se está explotando cada día más en el aula de E/LE gracias, principalmente, a sus enormes ventajas como transmisora de contenidos socioculturales (Cuadrado *et al.*, 1999). Sin embargo, hay que tener en cuenta que, en casos de culturas tan alejadas como pueden ser las de Asia oriental y la española, pueden existir pequeños muros por franquear para poder llegar al objetivo deseado cuando trabajamos con imágenes. La lectura de imágenes, así como la de textos, también está sujeta a unas pautas íntimamente vinculadas con la formación, la educación y el contexto en el que ha crecido el sujeto. Conocer este trasfondo y entender cómo nuestros alumnos perciben una imagen nos ayudará a superar este pequeño salto cultural. En este artículo proponemos unas pautas y herramientas para trabajar con pinturas en el aula, para sacar el mayor provecho a sus contenidos, y ayudar al alumno a desarrollar las destrezas necesarias para mejorar su comprensión. Así, con estas no solo aprenderá a interpretar las obras de arte sino, también, connotaciones y símbolos de cualquier tipo de imagen originaria de occidente.

2. Principios de la percepción

Para entender cómo un alumno de origen asiático concibe un estímulo visual debemos empezar entendiendo el funcionamiento del “esqueleto perceptivo” como tal. El proceso perceptivo es la suma de lo que Bruner denomina por un lado percepción formal: las sensaciones fisiológicas básicas, los cinco sentidos (el olfato, la vista, el tacto...) y, por otro, la funcional: “necesidades, emociones, actitudes, valores y experiencias del perceptor” (Aramburu, 2004: 1).

Así como la parte formal está relacionada con el aspecto más fisiológico del sujeto, la percepción funcional es la que surge del individuo y de sus experiencias. En lo funcional será donde el contexto cultural, la formación previa del sujeto o, incluso, sus expectativas hacia el objeto, determinen el *cómo* se entiende y se procesa la información percibida a través de los sentidos.

a. Enfoque cognitivo

Tal y como nos explica Arnheim (1986), la visión es selectiva. La gran cantidad de estímulos visuales que entran por los ojos en cada segundo que los mantenemos abiertos no pueden ser procesados, así que nuestra mente crea estrategias para descodificar y organizar toda esta información. Existen, además, herramientas como la memoria visual, por la cual nuestra mente evoca imágenes y símbolos generados previamente a raíz de nuestra experiencia¹; o la proyección y transferencia de información hacia estímulos incompletos: como el conocido caso de las “manchas de Rorschach”, o el ejemplo que Arnheim nos ofrece sobre un tren que entra en un túnel y, a pesar de que desaparece de nuestro campo visual, creamos la expectativa de

¹ Bruner en Aramburu (2004).

que, siendo un objeto en movimiento, en algún momento reaparecerá por el otro extremo del túnel. Todas estas destrezas perceptivas no son innatas y nos demuestran que nuestra experiencia y formación determinan nuestra capacidad de interpretar los estímulos visuales que nos rodean.

Ante esto hay que destacar la importancia de la cultura en los procesos de transferencia, proyección y selección que lleva a cabo nuestra mente. En diccionario de la RAE se define cultura como “conjunto de conocimientos que permite a alguien desarrollar su juicio crítico”. En el concepto de cultura, pues, dentro del conocimiento adquirido, debemos incluir al conjunto de registros visuales que un individuo acumulará a lo largo de su vida y que determinará la percepción que tenga del entorno y, por extensión, de las imágenes y obras de arte que lo rodean.

b. Lógica histórica y espacial de la imagen: Bourdieu y Vygotski

Pierre Bourdieu (1995) nos explica que la definición kantiana de placer estético en tanto que “debe poder ser experimentado por todo hombre” es, en realidad, falsa. Según Bourdieu, el placer estético está determinado por la condición económica y social del espectador ya que se trata de un desciframiento, de una “lectura”² y que, por lo tanto, son imprescindibles unas herramientas hermenéuticas adquiridas. Esta es, sin duda, una concepción intelectualista del arte y de la producción cultural, con la que podemos estar o no de acuerdo en su vertiente elitista, pero que demuestra que el arte no es percibido de igual manera por todos. Previo a la puesta en práctica de estas herramientas de las que nos habla Bourdieu existe un proceso de comprensión original inconsciente, así como la gramática se aplica en el uso de una lengua materna. Ambos procesos, el de la percepción primera y el de la descodificación intelectual, están basados en los registros del espectador y en este aspecto, nos advierte, es importante comprender las producciones culturales en su lógica histórica y espacial.

Vygotski (Rivière, 1984) nos habló también de cómo percibimos el mundo y la importancia de la cultura en el proceso de interiorización de los signos. Define la interacción social y el contexto cultural como origen de la creación de ‘signos’. Estos signos son como las ideas puras de los conceptos³, los instrumentos a través de los cuales el sujeto interactúa con el mundo y que, poco a poco, interioriza para generar su propia conciencia. El desarrollo de las funciones superiores⁴ humanas es, según Vygotski, indiscutible y necesariamente artificial ya que el niño para poder desarrollarse necesita interactuar, imitar y, así, interiorizar. Introdujo, además, el concepto de “variación transcultural” según el cual “si las funciones superiores tienen un origen cultural, entonces su propia naturaleza será variable y dependerá de las características de la cultura en la que se configuran.” (Rivière: 48)

Con todo esto, pues, podemos concluir que tanto el origen cultural, como el entorno histórico, la interacción social y la formación individual determinarán el funcionamiento de lo que Bruner denomina percepción funcional. Así, la interpretación e inferencias que se hagan sobre determinados productos culturales variará dependiendo del origen, experiencias y expectativas del espectador.

² Nos remitimos a D.A. Dondis (1985) en su *Sintaxis de la imagen* para entender la ‘lectura de imágenes’ como el proceso perceptivo a través del cual un sujeto extrae cierta información de un estímulo visual.

³ Utilizamos el concepto platónico de idea que representa y, de alguna manera categoriza, a un conjunto de elementos concretos del mundo físico.

⁴ Funciones superiores en tanto que conciencia y otros procesos de la razón.

3. Arte asiático y arte europeo

Las artes, en tanto que representaciones culturales, están determinadas por el contexto, el entorno, y la personalidad y experiencias de sus autores. Su recepción, pues, estará condicionada, a su vez, por la percepción funcional del espectador. Por lo tanto no podemos presuponer que un espectador asiático entienda y lea una obra de arte de la misma manera que un europeo. A continuación expondremos a grandes rasgos las principales características y diferencias entre la pintura asiática que encontramos en Japón, Corea y China, y la Europea. Téngase en cuenta que el estudio detallado de las tendencias artísticas de ambas áreas geográficas merecería muchísimas páginas que encontraremos a manos de especialistas en muchas obras de referencia disponibles en el mercado editorial. Entiéndanse, pues, los siguientes epígrafes como simples notas para exponer y ejemplificar las diferencias perceptivas en el campo de la pintura y de la lectura de imágenes.

a. Pintura oriental

El arte oriental, tal y como nos explica Meyer (1938), busca transmitir la filosofía esencialista que determina la mentalidad asiática. Esta está determinada por el fluir del mundo, la renovación de las ideas, el constante cambio. Parecido, si se quiere buscar un equivalente, a la concepción heracliteana del mundo como un flujo en constante movimiento. Es de vital importancia, pues, según el concepto de arte asiático, que a la hora de plasmar una imagen se tenga la voluntad de buscar la quietud del alma, una unificación con la naturaleza. Se intenta conseguir, de alguna manera, expresar el “misterio del Universo”, la relación que existe entre el individuo y el mundo. Para ello la desvinculación con lo circunstancial y lo anecdótico es necesaria. Encontraremos, pues, en la pintura oriental una clara intención de representar la esencia, no el detalle ni lo anecdótico, sino lo atemporal.

Cabe tener en cuenta, además, la estrechísima relación de la pintura asiática con su “arte madre”: la caligrafía. Las representaciones pictográficas acostumbra a ir acompañadas de un texto que en todo momento será el estímulo principal, el dibujo será, pues, algo complementario al mensaje del texto. Es precisamente por esta fuerte vinculación con la caligrafía que el color dentro de la pintura oriental pasa a estar en un segundo plano; no será extraño, incluso, que no se utilice ningún color sino que toda la información necesaria se transmita a través de la tinta china (en diferentes intensidades de negro). El proceso de pintar está determinado por la metodología que guía la caligrafía: por un lado el vehículo, pincel y tinta en seda o papel; por otro la acción, la variedad de movimientos del pincel; y por último, el uso del espacio, la utilidad del ‘vacío’ como protagonista transmisor de información y sensaciones.

Citando a Lewis Einstein (1912:192) en una frase que resumirá de manera brillante el objetivo de la pintura oriental: “*its technical aim is always to represent an object or scene so as to express its essential attributes with the least possible number of strokes*”. (“Su objetivo técnico es siempre el de representar un objeto o escena expresando sus atributos esenciales con el mínimo número de trazos”. Traducción de la autora.)

b. Pintura europea

La pintura de tradición europea, especialmente si nos concentramos en los períodos previos a la aparición del vanguardismo⁵, está determinada por su finalidad:

⁵ Hay que tener en cuenta que la finalidad de estas escuelas era, en muchos casos, la de experimentar con la ruptura de las normas que regían la composición, la técnica y formas de representación tradicionales.

transmitir un mensaje. Hay que tener en cuenta que la función del arte en Europa ha estado orientada al adoctrinamiento y a la legitimación política y moral, no por casualidad un elevado porcentaje de obras de arte europeas provienen del mecenazgo de la iglesia y la Corte. Fue con el paso del tiempo que se introdujo progresivamente una vertiente decorativa en la pintura, sin perder, no obstante, en ningún momento, el rol de transmisora de mensaje. Encontramos, pues, tal y como nos recuerda Dondis (1985), que incluso en obras maestras como los frescos del techo de *La Capilla Sixtina* de Miguel Ángel la doble vertiente, artística y funcional, es evidente.

Diana Newall (2009) en su libro *Apreciar el arte* nos resume los tres pasos que el historiador del arte Erwin Panofsky propone para analizar una pintura occidental: nos habla de una primera fase preiconográfica, dedicada a los aspectos más formales (línea, color, estructura...); la segunda fase denominada iconográfica orientada a la interpretación de los símbolos; y la tercera fase enfocada a la iconología y al contexto social de la obra. Como comprobamos, pues, que lo que se busca en la interpretación de una pintura occidental es el mensaje, en contenido que se nos muestra de manera obvia y/o a través de símbolos o signos. Se trata de un arte eminentemente narrativo.

El arte occidental, pues, además de transmitir un mensaje está orientado a contar historias. Historias protagonizadas por humanos (o, a veces, personajes y/o objetos personificados) en un entorno realista e imitativo. Se concentra en el detalle ya que será en lo completo y mimético de la obra donde se encontrará su lógica. El entorno y el paisaje son personajes secundarios que acompañan y complementan al protagonista de la historia. En muchas pinturas podremos encontrar, incluso, un hilo narrativo. El contexto, y la veracidad en detalles, serán los que ubicarán la historia contada en un lugar y un espacio concretos.

La pintura occidental da mucho protagonismo, también, a los colores. Por un lado existe una simbología cromática que no puede obviarse al contemplar un mural, lienzo o fresco; y por otro lado, está el *horror vacui*, el miedo al espacio vacío, que se traduce en que toda la superficie de una obra debe estar cubierta por pintura para que se considere terminada.

c. Diferencias visuales

A través del artículo de Vissier (1920) «*Some parallels between western and far Eastern pictorial art*» hemos extrapolado las principales diferencias de representación entre ambos estilos pictóricos. Los especificamos en la siguiente tabla:

ASIA	EUROPA
Creación de formas rítmicas	Formas independientes
Monocromía	Policromía
Sutileza de los colores	Simbolismo cromático
No antropocéntrico	Antropocéntrico
Universal, cósmico, rítmico	Realista, imitativo
No cuenta historias	Narrativo
Sensación de infinitud	Perspectiva matemática
Importancia del 'vacío'	<i>Horror Vacui</i>

“The entire purpose of the Post-Impressionists is to do something unlike that which has been done before” (Pattison, 1913:294)

	<p>Ma Lin, <i>Puesta de sol.</i> (Nezu Institute of Fine Art, Tokio, 1254)</p>		<p>Esteban Murillo. <i>Sagrada Familia.</i> (Col. Devonshire, Chatsworth, 1668-70)</p>
---	--	--	--

Tabla 1. Principales diferencias entre la pintura oriental y occidental

Estas diferencias son fruto, por un lado, tal y como hemos dicho, del origen caligráfico de la pintura oriental; y por el otro, de la función en el arte occidental de la imagen como portadora y transmisora de un mensaje y/o historia. A esto, sin embargo, podemos añadir la transferencia de elementos socioculturales como la predominancia, en occidente, del pensamiento analítico ante el pensamiento holístico en oriente (Nisbett, 2003; Nisbett y Masuda, 2003; Masuda et al., 2008). Según los estudios llevados a cabo por Nisbett y Masuda, en la sociedad occidental cuando se contempla un estímulo visual la percepción tiende a concentrarse en un objeto individual. Una imagen estaría formada, pues, por un conjunto de objetos. En el caso oriental, en cambio, la visión es mucho más global. Evidentemente hay objetos que sobresalen pero estos, a nivel perceptivo, nunca se desvinculan de los demás elementos que forman el conjunto de la imagen. En cuanto a la atención, según Nisbett y Masuda (2003) para un asiático es mucho más difícil aislar un elemento del paisaje, el contexto forma parte del conjunto y recibe la misma atención que un objeto concreto mientras que para un occidental su atención tenderá a concentrarse en el sujeto. En Miyamoto et al. (2006) se sugiere que, además de los antecedentes histórico-culturales que introduce Nisbett (2003), el entorno urbano asiático densamente poblado y construido determina, también, la percepción asiática a la hora de contemplar imágenes.

Esto nos ayuda a entender cómo la concepción del arte afecta a la percepción global de las imágenes y viceversa. Este pensamiento holístico de los asiáticos se traduce en un arte mucho más esencial, cósmico, global, que se lee en su conjunto y del cual no tiene ningún sentido aislar elementos ya que esto rompería la armonía del conjunto. En el caso de la percepción occidental centrada en un pensamiento analítico guiará la lectura de una pintura extrapolando cada uno de los elementos para interpretarlos y sumarlos para formar el conjunto. Podríamos decir que para los asiáticos la imagen es un conjunto armónico de elementos, mientras que para los europeos es la suma de elementos la que conforma el conjunto o imagen.

Podemos afirmar, pues, que la percepción de una obra de arte dependerá siempre, tal y como explicaba Bourdieu (1995), del contexto cultural, social, histórico y espacial del espectador. Si un español, por poner un ejemplo, contempla una pintura china es muy probable que busque en esta sus propios referentes culturales y que aplique los mismos patrones de lectura que aplicaría a una pintura española, y viceversa.

4. ¿Qué efectos tiene esta percepción transcultural en el aula E/LE?

Partiendo de que las imágenes son una fuente insaciable de contenido sociocultural, no podemos ignorar la utilidad de estas en un contexto culturalmente tan alejado como es el asiático. Hay que tener en cuenta, no obstante, que sin una guía adecuada, la información que el estudiante de lengua reciba de la lectura de una imagen española puede estar deformada, alterada por sus propios referentes, o que sea incomprensible. Como nos advierte Arnheim (1986: 325) podemos encontrarnos que un alumno sin una guía oportuna “sencillamente puede que sea incapaz de librarse de una trampa visual.”

En una encuesta informal realizada durante el curso 2011/12 a 30 alumnos de primer curso de la licenciatura de Estudios Hispánicos en el Instituto Jinling de la Universidad de Nanjing, en China, la reacción e interpretación ante algunas pinturas concordó con estas trampas visuales de las que nos hablaba Arnheim. Mientras una gran mayoría vio en *Los fusilamientos del 3 de mayo* de Goya (Museo del Prado, Madrid, 1813-14) la lucha entre el bien y el mal, entre el débil y el fuerte... algunos alumnos fueron más allá y leyeron en esa pintura “la lucha de clases”; estos últimos aplicaron su propia experiencia personal e histórica como nación en la lectura iconográfica (téngase en cuenta la sociedad comunista en la que se han formado). Ante *La anunciación* de El Greco (Museo del Prado, Madrid, 1570), muchos comprendieron que la pintura trataba sobre un tema religioso pero ninguno comprendió cual era la escena que se estaba representando ni quiénes eran los personajes, algunos dudaban incluso de si el ángel era un personaje bueno o malo. Una cuarta parte de ellos vieron el poder del estado o del emperador en el *Pantocrator de Taüll* (MNAC, Barcelona, c.1123). Estos ejemplos nos demuestran, pues, que no podemos dar por hecho que alumnos provenientes de un contexto religioso, social y político tan distante al europeo reconozcan imágenes y escenas que para un occidental resultan evidentes.

5. Aplicaciones en la clase E/LE

La imagen, como transmisora de contenido sociocultural, debe ser incluida en el aula E/LE (Cuadrado *et al.*, 1999). La pintura española y europea, del mismo modo, nos ofrece una fuente inagotable de testimonios visuales de la historia, la sociedad, las tradiciones y la cultura española. El hecho de trabajar con imágenes nos ofrece, además del *input* cultural, otros beneficios pedagógicos como son el trabajo colaborativo y la reducción de la ansiedad e inhibición. Esto último lo conseguiremos al desviar la atención del grupo-clase hacia la imagen y no hacia el que habla, así como facilitando la participación a alumnos que tengan problemas en el ámbito de la comprensión auditiva o lectora. Al partir de una imagen se sitúa en igualdad de condiciones a los alumnos con diferentes niveles lingüísticos. Además, resulta un paso intermedio ideal para entrar al campo de la literatura (Mikaylo, 1994) y nos sirve de excusa para introducir tópicos y personajes vinculados a la tradición católica sin riesgo de que se confunda con proselitismo religioso.

¿Cómo podemos ofrecer al alumno unas herramientas que lo ayuden a leer e interiorizar la información deseada de una pintura? De entrada lo más recomendable será explorar y explotar la lectura de estas con la ayuda de un profesor. No hace falta ser un experto en arte para guiar al alumno en la lectura iconográfica. Hay que tener en cuenta las diferencias perceptivas y dónde tendrá dificultades el alumno para entender una imagen. El profesor debería ser capaz de aportar la información necesaria sobre, por ejemplo, la simbología de los colores, o sobre algunos de los tópicos iconográficos y símbolos recurrentes (la aparición del halo en las imágenes religiosas, la corona de espinas sobre la cabeza de Jesús, la diferencia dramática entre retratos e imágenes históricas o religiosas...). Muchos de estos elementos forman parte de la formación y experiencia de cualquier profesor de origen europeo, pero un alumno asiático, por lo general, carece de ellos.

Al ofrecer tanto pautas de lectura como de interpretación el alumno asiático se familiarizará con las imágenes occidentales de manera que con el tiempo y de forma inconsciente desarrollará las destrezas necesarias para entender y sacar el mejor provecho posible a las imágenes que encuentre. Hay que tener en cuenta la importancia de esto ya que, tanto en materiales de estudio hechos en España como en exámenes oficiales⁶, el alumno asiático puede encontrarse con una fuerte desventaja, especialmente en niveles iniciales, a causa de su “percepción de corte asiático”.

6. Propuesta didáctica

A continuación proponemos algunas ideas para trabajar con pinturas como complementos didácticos en diferentes niveles de aprendizaje de E/LE. Hemos separado los epígrafes en base a los niveles de usuario básico (A1, A2), usuario independiente (B1, B2) y usuario competente (C1, C2) que establece el MCER (Marco Común Europeo de Referencia):

a. A1-A2

En niveles iniciales podemos utilizar imágenes del arte como recurso para la descripción en la fase de práctica y repaso. Para repasar las partes del cuerpo podríamos utilizar el *Hombre de Vitruvio* de Leonardo da Vinci (Galería de la Academia, Venecia, c.1492), probablemente sea una imagen que hayan visto en alguna ocasión, así que no será una introducción brusca pero, sin embargo, les ayudará a familiarizarse con la importancia de la proporción en el arte occidental. Así, más adelante podremos regresar a ella para explicar, por ejemplo, el concepto clásico del “hombre como medida de todas las cosas”. Otro recurso podría ser el de utilizar imágenes de Andy Warhol u otro artista del Pop Art para repasar los colores. En cualquier imagen costumbrista o en retratos encontraremos, además, una excusa perfecta para repasar el vocabulario cotidiano adecuado para estos niveles: *La cena en Emaús* de Caravaggio (National Gallery, Londres, 1601-02), o gran número de imágenes de Vermeer, Velázquez o Murillo. En este campo podemos aprovechar, también, los retratos de personajes destacados de la cultura y tradición española para que ya desde niveles iniciales se familiaricen con su apariencia y sean capaces de reconocerlos en un futuro: autorretratos de Velázquez, *Miguel de Cervantes Saavedra* de Juan de Jáuregui (Real Academia Española, Madrid, c.1600), el *Retrato de Francisco de Quevedo y Villegas* de Velázquez (copia de Van der Hammen) (Colección particular, 1631-35), el retrato de Juana la Loca (*Königin Juana "Die Wahnsinnige"*) del Maestro de la Leyenda de la Magdalena (Museo de Historia del Arte de Viena, 1495-96), etc.

⁶ El examen DELE, administrado por el Instituto Cervantes, consta de varios ejercicios en todos sus niveles, donde diferentes tipos de imágenes son la fuente de información principal.

En estos niveles básicos no se recomienda excederse en el contenido simbólico y estructural de las imágenes; será útil, no obstante, que se familiaricen visualmente con la construcción y el estilo de pintura. En niveles intermedios será mucho más sencillo introducir contenido técnico si ya han visto muchas imágenes previamente.

b. B1-B2

Para niveles vinculados a un usuario independiente se pueden usar imágenes que induzcan al debate o a la reflexión. Podemos utilizar, como punto de partida de redacción, para practicar con el discurso indirecto, imágenes con un toque psicológico como *La Gioconda* de Leonardo da Vinci (Museo del Louvre, París, 1503-06) con un “¿qué crees que está pensando?”; o crear un debate de preferencias con dos imágenes como *Las Meninas* de Velázquez (Museo de Prado, Madrid, 1656-57) y *Las Meninas (conjunto)* de Picasso (Museu Picasso, Barcelona, 1957), o con cualquiera de las múltiples versiones que se encuentran de esta pintura si se tratara de un grupo grande. En estos niveles cualquier información simbólica o iconográfica que aporte el profesor sobre la obra no supone ningún problema y acostumbra a ser muy bien recibida por los alumnos.

En asignaturas que introduzcan conocimientos literarios la pintura puede convertirse en una gran aliada para introducir biografías, argumentos, contextualizaciones, etc. Podríamos utilizar la iconografía mariana, por ejemplo, para acompañar la explicación de Gonzalo de Berceo y sus *Milagros de Nuestra Señora*. De esta manera amenizamos la teoría literaria, y las imágenes nos ayudarán a transmitir el concepto de fe y devoción de la Virgen. A una imagen como la *Anunciación* de Murillo (Museo del Prado, Madrid, c.1660) podemos aportar pistas lectoras como que la Virgen María se representa normalmente de azul y rojo ya que estos colores simbolizan la fe y la pasión respectivamente, o que el lirio es la flor que se utiliza para simbolizar su pureza.

c. C1-C2

En niveles de competencia lingüística las actividades que pueden complementarse con obras de arte son muy numerosas y pueden aplicarse a todas las destrezas. Para material audiovisual pueden conseguirse comentarios de pinturas en la página web de El Museo del Prado (www.museodelprado.es), o en la web de ArteHistoria (www.artehistoria.com). Teniendo en cuenta que estos niveles implican, tal y como explicita el MCER, la profundización en conocimientos socioculturales, este tipo de material nos resultará de gran utilidad.

7. Conclusiones

Conociendo las diferencias perceptivas, teniendo en cuenta de antemano las dificultades que un estudiante E/LE de origen asiático tendrá a la hora de observar y comentar una imagen, y explorando un poco la gran biblioteca digital que Internet nos ofrece, comprobaremos que tenemos al alcance una gran herramienta intercultural: la imagen. Una fuente de información que, además, será dinamizadora, desinhibidora y preparará al alumno del siglo XXI para procesar correctamente la gran cantidad de información visual que las nuevas tecnologías y los medios de comunicación ofrecen. No podemos pretender que todo el material gráfico que utilicemos en el aula de E/LE sean obras de arte. Cada clase y actividad requerirá materiales adaptados a la metodología del profesor y del alumno. Sin embargo, no debemos olvidar que en cada

una de las pinacotecas físicas y virtuales que hoy en día tenemos a mano, encontraremos a grandes referentes del diseño y de la pintura. Maestros que han estado ilustrando, ejemplificando, educando y construyendo desde hace siglos los cimientos del mundo visual en el que vivimos. Debemos aprovechar, pues, todos estos recursos para la optimización del proceso de aprendizaje de nuestros alumnos.

“Decía Bernardo de Chartres que somos como enanos a los hombros de gigantes. Podemos ver más, y más lejos que ellos, no por alguna distinción física nuestra, sino porque somos levantados por su gran altura.”⁷

BIBLIOGRAFÍA

- Aramburu, M. (2004): “Jerome Seymour Bruner: de la percepción al lenguaje” *Revista Iberoamericana de Educación* [en línea], 33/7. Disponible en la web: http://www.rieoei.org/psi_edu15.htm
ISSN: 1681-5653
- Arnheim, Rudolf (1986). *El pensamiento visual*. Paidós: Barcelona.
- Barallo, N y Gómez, B. (2009): “La explotación de una imagen en la clase de E/LE”. *redELE*, 16: 1-16. Disponible en la web: <http://www.educacion.gob.es/redele/revistaRedEle/2009/segunda.html>
ISSN: 1571-4667
- Bourdieu, Pierre (1995). Génesis social de la mirada [en línea]. Instituto de Estudios Peruanos. Lima: IEP, 1995 [consulta: 5 mayo 2012]. Disponible en la web: <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/bourdieu.pdf>
- Cuadrado, Ch. et al. (1999). *Las imágenes en la clase de E/LE*. Edelsa: Madrid.
- Dondis, D.A. (1985). *Sintaxis de la imagen*. Ed. Gustavo Gili: Barcelona.
- Einstein, Lewis. (1912): “Some Notes on Chinese Painting”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 21, No. 112: pp. 185- 187+190-192.
- Espino, J. y Morán, M. (2003). *Historia del Arte español*. SGEL: Madrid.
- Gutiérrez, E. et al.: “Arte para andar por casa”, *redELE* [en línea], año 2012, No.24. Disponible en la web: http://www.educacion.gob.es/dctm/redele/Material-RedEle/Revista/2012/2012_redELE_24_08gutierrez_lombardo_mu%C3%B1oz.pdf?documentId=0901e72b812629ef
ISSN: 1571-4667
- Juaristi, Martín (2010): “El dibujo como herramienta de ELE”, En *III Jornadas de Formación de Profesores de E/LE en China. Integración de destrezas comunicativa en el aula: dificultades y propuestas de aplicación* [en línea]. Pekín, 23, 24, y 25 de agosto de 2010. Suplementos SinoELE 3. Disponible en la web: http://www.sinoele.org/images/Revista/3/iii JornadasT_Juaristi.pdf
ISSN: 2076 5533

⁷ “Dicebat Bernardus Carnotensis nos esse quasi nanos, gigantium humeris insidentes, ut possimus plura eis et remotiora videre, non utique proprii visus acumine, aut eminentia corporis, sed quia in altum subvenimur et extollimur magnitudine gigantea”. Juan de Salisbury en su obra *Metalogicon* de 1159.

- Masuda, T. *et al.* (2008): "Culture and Aesthetic Preference: Comparing the Attention to Context of East Asians and Americans", *PSPB*, Vol.34, No.9: pp.1260-1274.
- Meyer Riefstahl, R. (1938): "Chinese painting", *Parnassus*, Vol. 10, No. 1: pp. 16-22+48.
- Mikaylo Ortuño, M. (1994): "Teaching Language Skills and Cultural Awareness with Spanish Paintings", *Hispania*, Vol. 77, No.3: pp.500-511.
- Miyamoto, Y. *et al.* (2006): "Culture and the Physical Environment". *Psychological Science*, Vol.17, No.2: pp.113-119.
- Newall, Diana (2009). *Apreciar el arte: entender, interpretar y disfrutar de las obras*. Blume: Barcelona.
- Nisbett, Richard E. (2003). *Geography of thought. How Asians and Westerners Think Differently... and Why*. The Free Press: New York.
- Nisbett, R. y Masuda, T. (2003): "Culture and point of view". *PNAS*, Vol. 100, No.19: pp.11163-11170.
- Pattison, James William (1913): "Art in Unknown Tongue", *Fine Arts Journal*, Vol.28, No.5: pp.292-307.
- Rivière, Ángel (1984). *La psicología de Vygotski*. Visor Libros: Madrid.
- Visser, H.F.E. (1920): "Some parallels between western and far Eastern pictorial art". (Abril, 1920), *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 36, No. 205: pp. 156-159+162-164.
- Wen C. Fong (2003): "Why Chinese Painting Is History", *The Art Bulletin*, Vol. 85, No. 2: pp. 258-280.

A rellenar por el consejo editorial de redELE:

Fecha de recepción 07/05/2012

Fecha de aceptación: 11/06/2012