



## El estilo como manifestación de la capacidad imitativa humana y su uso pedagógico para las artes

*Style as a manifestation of human imitative capacity and its pedagogical use for arts*

**Fernando Flórez González**  
Universidad del Valle (Colombia)  
ORCID: 0000-0002-1456-8057   
fernando.florez@correounivalle.edu.co

Recibido: 12 de mayo de 2020

Aceptado: 11 de julio de 2020

**RESUMEN:** El arte promueve estrategias innovadoras para impactar positivamente la sociedad y el medio ambiente. Este texto llama la atención sobre la importancia del estilo y su potencial para la educación artística. Además de ser una reflexión filosófica y pedagógica en sí misma, basada en una serie de experiencias académicas, se ocupa de la producción y la investigación en el campo de las artes visuales. Esta estrategia educativa significa el uso del estilo, entendido como modelo y referente, en el aula como una alternativa al "desperdicio de habilidades creativas" que es una de las tendencias actual en la producción de las artes visuales. Rechazar el uso de modelos, que son los diferentes estilos legados por generaciones anteriores y que son la manifestación misma de la capacidad de imitación humana, en la educación artística tiene su origen en el individualismo y quizás sea la causa de la crisis actual de los procesos pedagógicos en el campo del arte para impactar positivamente a la sociedad y su entorno.

**PALABRAS CLAVE:** pedagogía, estilo, imitación, artes visuales, arte ambiental.

**ABSTRACT:** Art promotes innovative strategies to positively impact society and the environment. This text draws attention to the importance of style and its potential for artistic education. In addition to being a philosophical and pedagogical reflection in itself, based on a series of academic experiences, it deals with production and research in the field of visual arts.

This educational strategy means the use of style, understood as a model and a reference, in the classroom as an alternative to the "waste of creative skills" that is one of the current trends in the production of visual arts. To reject the use of models, which are the different styles bequeathed by previous generations and which are the very manifestation of human imitative capacity, in artistic education has its origin in the individualism and perhaps is the cause of the current crisis of the pedagogical processes in the field of art to positively impact society and its environment.

**KEYWORDS:** pedagogy, style, visual arts, environmental art.

\* \* \* \* \*

### 1. “Aquellos que saben imitar pueden dejar de hacerlo”

El campo actual de la educación en artes visuales insiste en señalar negativamente los conceptos de imitación y estilo como algo que deberíamos pasar por alto o, al menos,

algo que no deberíamos tener en cuenta en el plan de estudios. La copia y la imitación deben eliminarse en el proceso creativo. Esto se debe a que la mayoría de los requisitos en las obras artísticas apuntan a que la gran mayoría de los estudiantes se ven obligados a "escuchar sus propias voces" negando las influencias históricas. El conocimiento fundamental de las tradiciones creativas, que implican procesos que han abarcado cientos de años, y su impacto invaluable en nuestro entorno social real, implica la imitación y su propia manifestación: el estilo o modelo. (Rizzolatti, 2008).

Este trabajo se llevó a cabo en los 25 años de experiencia docente del autor y trabajando con más de 100 estudiantes en un curso de investigación artística durante los últimos tres años en la Universidad del Valle, ubicada en Cali, Colombia. Los estudiantes formulan su propuesta de investigación artística y trabajan hasta dos años para obtener su Licenciatura en Artes Visuales.

Con esta base empírica derivada de estas sesiones, se configuró un ejercicio analítico que rescató el estilo como estrategia pedagógica: el uso de modelos, métodos y reglas, como fuente para la creación artística. El objetivo era responder preguntas como: ¿Puede haber estilo sin imitación? ¿Cómo podemos hablar de originalidad en términos de estilo? ¿Cuáles son las repercusiones de prescindir de las tradiciones socioculturales en el arte? Y quizás lo más importante, ¿cómo fomentar la imitación para la enseñanza de las artes? (Ackerman, 2002, p. 87)

De lo anterior, deviene la importancia de un "retorno a las bases" en la pedagogía de las artes y la afirmación del estilo como el cimiento cultural mediante el cual se transmiten las reglas, los métodos y las técnicas con las cuales se pueden estructurar nuevas formas de enseñanza de las artes. El *estilo* es, entonces, aquello a partir de lo cual diversos grupos sociales actuales aprenden tradiciones, formas y técnicas pasadas de cientos de años de funcionalidad social. Afirmar la importancia de un "retorno a lo básico" en la pedagogía artística y el uso de modelos y "estilos" se convierte en una forma de innovar, crear y descubrir nuevas formas plásticas artísticas. El estilo se convierte en el lugar donde los grupos sociales aprenden tradiciones y también logran crear e innovar a través de ellas; formas y técnicas de cientos de años de funcionalidad social que continúan ofreciendo soluciones y servicios en la actualidad.

La esperanza de los estudiantes que estudian arte o arquitectura es aprender algo para ser creativos en su campo de estudio. Pero, para ser creativo, primero debe aprender algo sobre el campo en el que se está introduciendo. Al aprender diferentes estilos, modelos y códigos, los estudiantes se familiarizan con su campo de estudio, observan las reglas y los detalles de la disciplina en cuestión. De lo contrario, y más allá de esta inversión económica en tiempo y dinero, el estudiante no solo no tendrá a mano ningún modelo o estilo que usar, sino que tampoco tendrá la posibilidad de ser creativo.

A lo largo de la historia, el arte y la ciencia han sido formas de aproximación a aquello que llamamos "realidad". Las teorías artísticas se concretan en los estilos históricos; las teorías científicas en los distintos paradigmas o modelos (Kuhn, 1971). El progreso, noción cuestionada y compleja tanto en el arte como en la ciencia, se comprende en el concepto de estilo en las artes y de paradigma en las ciencias.

Los términos *estilo* e *imitación* caen fácilmente en la tentativa dicotómica de señalar cuál da lugar al otro en términos de implicación. Sin embargo, si bien la imitación es

filogenética ésta se expresa de manera ontogenética por medio del uso de estilos, de manera cultural y normativa en el desarrollo del individuo.

Este enfoque nos lleva a observar que en un lugar donde la originalidad es el objetivo principal, uno de los resultados es la negación no solo de las fuentes históricas sino también del sentido común y la tradición. Hacemos cambios no solo para mejorar nuestra condición sino también para preservar lo que funciona. Es por eso que el estilo debe promoverse como una forma pedagógica para la educación artística.

Actualmente, las artes están siendo impulsadas a responder a indicadores de innovación, creación y singularidad, estos estándares aumentan el valor social y cultural de proyectos originales y únicos que resuelven superficialmente problemas sociales, o entronizan el ego del "creador" (Gergen, 2000).

Esa ha sido una forma incuestionable de hacer arte que ha llevado a muchas personas a ofrecer soluciones efímeras a problemas complejos en la sociedad. El arte se convierte en un instrumento simple que cumple con los enfoques supuestamente interdisciplinarios de una realidad compleja. Pero una pregunta sigue: ¿Cómo puedes ser interdisciplinario o, aún más, creativo, si ni siquiera has aprendido una disciplina? Howard Gardner señala, en *"Five minds for the future" (2009)*, "disciplina" como la primera mente y, por lo tanto, el primer paso para una mente educada y formada. El segundo paso es "la mente sintética", que hace referencia a la interdisciplina; primeros pasos que son necesarios para el tercero que es la "mente creativa". Las dos mentes restantes son las de respeto y ética, respectivamente, como condiciones suficientes para lo que yo llamaría la mente del futuro: ecológica y monista, o eco-mente (ecomind).

En la siguiente figura (1), ilustraré cómo está ubicada la disciplina en el desarrollo de una innovación. Lo anterior, con base en el texto de Gardner. Vale la pena resaltar que la interdisciplina, o lo que suelo y prefiero denominar como indisciplina, debe ser entendida en el sentido de que no se privilegia una disciplina sobre otra y cuando intentamos solucionar un problema podemos acudir a una o más disciplinas. El proceder de los estudiantes ha sido de manera diferente -por razones que más adelante desarrollaré-. Por lo pronto, la disciplina, como base de la formación en artes visuales, es la forma posibilitadora de la "creación". Una mente creativa no es solamente disciplinada sino también indisciplinada.

Para el caso puntual de esta indagación, la disciplina que se enseña y articula por medio de técnicas, herramientas y campos de acción son las Artes Visuales, sin perder de vista el fuerte componente pedagógico que implica una Licenciatura. Sin ánimo de volver el texto recalcitrante, pero sí esclarecedor, lo que los estudiantes deben producir en una Licenciatura en Artes Visuales son diversas estrategias de enseñanza de las artes, pedagogías artísticas y ejemplificaciones particulares de pedagógico en las artes. Sin embargo, en los últimos cinco años de producción académica



Figura 1. *La creación en el arte.* Fuente: elaboración propia

de la licenciatura los estudiantes sufren de un “flagelo” de originalidad artística y demeritan los *estilos* de producción en las artes a lo largo de la historia en detrimento de la necesaria interdisciplina (Neufeld, 2014).

Muchos pretenden participar de la indisciplina sin saber aún qué hacer en las Artes Visuales y mucho menos en la educación artística. Hay otros casos extremos cuyos dos primeros pasos (de la figura 1) son ignorados. Dan por hecho que todo aquello que se haga en las artes debe ser valorado como creativo. De esta manera, todo lo que producen son obras inconexas con procesos no propiamente pedagógicos de situaciones sociales actuales o pasadas. Son personas que desean dar rienda suelta a sus destrezas aprendidas a medias, porque tampoco se apersonaron de un *estilo* de producción artística (Neufeld, 2014, p. 94).

¿Qué implica “crear” a medias en una disciplina? Hacer sin descubrir y no comprometerse con los aspectos ético, estético y epistemológico de la sociedad. Es decir, aumentar el *vademecum* de creaciones artísticas sin ningún efecto pedagógico.

## 2. Encuentros con la imitación

A lo largo de mi trayectoria como docente, arquitecto e indagador, he tenido variados encuentros con la imitación verdaderamente esclarecedores. Aunque en el proceder intelectual la palabra imitación sea muy utilizada, en su ejecución pedagógica, arquitectónica y artística, deja ver una serie de escrúpulos emergentes que niegan esta capacidad natural y vital para el aprendizaje y el crecimiento académico.

Diversos docentes en su ánimo de escucharse originales y auténticamente sabios niegan sus fuentes, las metodologías de las que se nutren y hasta han sido encontrados, penosamente, vociferando que sus ideas son suyas y de ningún otro autor. ¿Por qué? ¿Cuál es el sentimiento o el impulso mental que les hace negarse esta facultad primaria y natural? ¿Por qué la copia, la imitación, la simulación, entre otros procesos analógicos del aprendizaje humano se han vuelto actualmente tan desprestigiados en el proceder académico?

Debido al deseo infundado de sonar muy elaborados, una pequeña porción de los estudiantes se ve empujada a “mentirse” para sonar original. Vale la pena pensar, que esto se debe quizá a un problema de negación académica en el que un estudiante no “bebe de las mejores fuentes intelectuales”, sino que las roba porque no quiere explicitar su copia digna<sup>1</sup>, simplemente, para ser leído como un estudiante competente.

Lo anterior, no es una defensa al plagio, es una defensa al proceso que se niega actualmente en la educación artística y se manifiesta a través del plagio: la imitación. Existen estudiantes desafortunados que, dado sus ágiles profesores, han sido descubiertos en la copia inescrupulosa de autores reconocidos, pero ¿será que esos mismos profesores ágiles para olfatear “copias” alientan a sus estudiantes a realizar una sana imitación?

Estas preguntas, y muchas otras, fueron las que me llevaron a buscar una exaltación de la imitación, de la gran habilidad humana que tiene una valiosa función en la enseñanza de

---

<sup>1</sup> Muy diferente del plagio. Una copia digna es reconocer que no se está escribiendo nada nuevo pero que para lograr “pensar por sí mismos” el camino es difícil, complejo y requiere de una cualidad copista inagotable.

las artes, cuya evidencia histórica y cultural la encontramos en el *estilo*. Esto no fue gratuito, encontrarme envuelto en una serie de anecdóticas experiencias sobre “la no imitación”, la admiración por lo novedoso por el simple hecho de serlo, me hicieron plantearme la urgencia de enfocar la irrefutable permanencia de la imitación en cada aspecto de la existencia humana, en lo político, lo artístico, lo social, lo pedagógico y lo íntimo.

Esta indagación, de más de 25 años, se estructura en la “lejanía teórica”<sup>2</sup> a través del acercamiento experiencial o vivencial, si se quiere, de esos conceptos. De esta manera, me encargo de sustraer los casos más interesantes que he tenido en las aulas de clases, los conceptos de imitación, deseo, estilo, cultura y pedagogía que permiten la comprensión de estas realidades educativas.

Los suministros de esta indagación son variados y enriquecedores, puesto que he percibido los conflictos con la imitación en la enseñanza no sólo en áreas de la filosofía, la investigación en artes y el diseño, sino también en la administración, la gestión territorial y las ciencias ambientales. Por lo anterior, lo que el lector encontrará en esta consolidación teórica y pedagógica, será un extracto de experiencias individuales a la luz de conceptos transversales de la filosofía y las artes.

Muchas de estas miradas microscópicas de conceptos como el *estilo* y la *imitación* se verán reflejadas no sólo en el alcance conceptual y experiencial del autor sino también en aquello que Gombrich llama “el fin en sí mismo”, es decir las creaciones artísticas (2009).

Tuve la fortuna de ingresar a la universidad y estudiar arquitectura para luego enseñarla, esta oportunidad me permitió no sólo encontrarme de cara a la realidad de múltiples estudiantes en su afán de ser únicos y crear nuevas cosas, sino que, en la misma academia, me topé con docentes que usaban metodologías incorporadas de otros teóricos. Estos docentes tenían deseos de anular las posibilidades de asimilación de estos conceptos por parte de sus estudiantes, simplemente, porque no decían en qué consistían sus metodologías de evaluación, situación que parecía más bien un anhelo de convertir en inalcanzables las buenas notas y ganar la reputación de ser muy complejos e inteligentes entre sus colegas y estudiantes.

Estos deseos oscuros, de algunos docentes, fueron revocados cuando comprendí las bases teóricas de la arquitectura que usaban para descabezar a sus estudiantes, incluyéndome. La tragedia duró poco y las notas empezaron a cambiar, aunque la tiranía de algunos docentes no.

Este es un claro ejemplo de imitación teórica por parte de los profesores, pero con intenciones muy perversas: descalificar a más de un estudiante. A mi mente llegaron innumerables preguntas al respecto, pero las que más efecto tuvieron en mi proceder académico fueron las siguientes: ¿por qué negar sus fuentes? ¿Por qué negar las reglas del juego y “descabezar” estudiantes?

En la misma carrera tuve la oportunidad de encontrarme con un colega que estudiaba audazmente, hurgaba en los libros de arquitectura de la biblioteca y extendía sus ánimos de arquitecto tanto como los libros sobre la mesa. Al ver esta animosa escena, le pregunté

---

<sup>2</sup> Significa que muchos de los conceptos los consideramos distantes a nuestras realidades sin que esto sea del todo cierto.

a qué se dedicaba y me respondió seriamente que él quería hacer sus diseños como Le Corbusier, hubo segundos de silencio y se corrigió diciendo, con voz aún más decidida, que él quería ser como Le Corbusier.

En una situación similar, me encontré con otro compañero de carrera que revisaba unos planos con mucho sigilo, ambos nos encontrábamos en el mismo apuro de entregar nuestros trabajos, por lo cual me detuve a mirar sus fuentes y a observar los planos que él estaba estudiando. Luego de una corta observación, me despedí y seguí con mi jornada de estudio. Al poco tiempo, cuando teníamos que entregar nuestros planos, los diseños que este compañero presentó eran los mismos que yo había visto posados sobre su mesa de estudio con el nombre de otro arquitecto.

Para ilustrar algunas anécdotas que le debo a la arquitectura, trabajé con un apreciado compañero en la elaboración de maquetas, planos, trabajos escritos, entre otros retos de la carrera. Gracias a esto, pude darme cuenta de la habilidad que él tenía de volver *forma* muchas de las ideas que yo le describía, las curvas, los muros, las uniones, las escalas, los caminos, los puentes y las que, en su momento, me parecieron las ideas más bellas y espontáneas que continuamente circulaban en mi cabeza referentes a la arquitectura.

Era cuestión de un par de horas compartirle mis apreciaciones y dibujos sobre parques, edificios, casas, que al cabo de unos días o incluso en pausas activas como el almuerzo, él ya tenía montada una maqueta. En una oportunidad, después de un reposo de no más de tres horas, me preguntó señalándome una maqueta: *¿era esto, así era que debía ser?* Sorprendido, le respondí afirmativamente y me quedé analizando sus construcciones con el ánimo de manifestarle mi admiración, pero él fue más rápido y con voz angustiada me preguntó *¿cómo lo haces? ¿cómo es que piensas todo esto, cómo te llega a la cabeza así no más?*

Las repuestas a estas preguntas vinieron con el tiempo, cuando estudié filosofía y me encontré con una palabra igual de mirífica que la *imitación*, y a la que también señalaré en esta indagación: la *analogía*. Esto no significa que estas palabras y todo lo que ellas implican no hayan estado en los años en que estudié arquitectura, de hecho, creo que mi acercamiento con la imitación fue justamente como cada estudiante puede hacerlo, empíricamente, pero cuando ingresé a estudiar filosofía la inmersión con estos conceptos fue indiscutiblemente mucho más profunda y analítica (Mena, 1996).

De esta inmersión filosófica pude concluir que tuve cercanía con la imitación en tres momentos: con una persona que, devorando las ideas de su arquitecto favorito, deseaba ser original como él, o más bien, deseaba ser él; alguien que copia y se niega su capacidad imitativa quitando nombres de los planos y decorando formas ya construidas; y por último, un individuo que no admiraba su proceder manual sino la capacidad de pensamiento analógico de su compañero, la naturalidad con que pensaba las formas y las conectaba en una sola idea.

Claramente, estas historias no serán las únicas que se presentarán en esta narrativa, los ejemplos son diversos y esto hace aún más pedagógico aquello que parece abstracto e inefable: los conceptos. Lo importante en esta indagación es justamente eso, nutrir a través de los estilos en el arte la forma en que el individuo aprende a imitar y a consolidar formas de expresión, así descubrí que la arquitectura tenía sus *estilos* de producción, tal y como la filosofía tenía sus *axiomas* de comprensión.

Cuando estudié filosofía había algo que me motivaba a explicar el diseño arquitectónico. Generalmente, mis preocupaciones giraban alrededor de la imitación. Muchas de estas inquietudes surgieron fuera de los salones de clase al escuchar atentamente las comparaciones de los niños referentes al mar y al cine, el primero como *una piscina grande* y el segundo como *un televisor gigante*. Lo anterior me indicó que las formas en que pensamos y traducimos las ideas materialmente devienen de un pensamiento por analogía. Esto se revela en cada una de las anécdotas escritas anteriormente, es decir, adaptaciones por medio de las analogías: *quiero ser tan original como, haré mis planos como, y quisiera pensar cómo*.

La analogía es un pensamiento por semejanza. Lo que vemos y se nos parece a otra cosa. Esto significa que la confrontación de dos cosas que se nos parecen o son similares en medidas diversas pueden tener similitudes leves o recordarnos algo.

En este texto, algunos autores se volvieron indispensables para aclarar ideas y despejar el camino teórico, razón por la cual se encuentran autores clásicos de la filosofía acompañados de miradas modernas y actuales del arte, la psicología y la sociología. Finalmente, son comparaciones entre perspectivas teóricas, es decir, analogías.

Mi trabajo ha estado imbuido por el encanto de la copia. Pasé mis primeros 13 años de vida preocupado al ver dos de mis vecinas contemporáneas un día jugando y al otro día muertas. Tuve la pregunta fatal de ¿cuándo me tocará a mí? Y de esta manera empezó a replicarse la pregunta con cada cosa que me sucedía. La cercana y también temprana experiencia con la muerte hizo que comprendiera que la muerte es una copia natural e inevitable. Pero mientras vivimos, el copiar se vuelve en una irrefutable fuerza creativa que nos impulsa a preguntarnos: ¿por qué así, hace cuánto, de qué manera y cómo puedo copiarlo?

La pregunta constante de cómo hacerlo, por fortuna, se observa en los estudiantes de artes visuales. Considero, como pedagogo de las artes y conservador de los *estilos* artísticos, que la pregunta por el cómo es la más importante en una investigación, sea cual sea su naturaleza, a su vez que, es una pregunta que alude profusamente a la imitación. Pero este segundo paso, el uso de modelos, no es observable en la mayoría de los estudiantes.

La historia nos llena de ejemplos maravillosos sobre la importancia de imitar, uno de ellos es el proporcionado por el joven William Kamkwamba de Malawi, África. Cuando su pueblo cruzaba una difícil sequía y, por lo tanto, una lamentable hambruna observó en la biblioteca de su escuela un libro de física en el que se enseñaba la función y la construcción de una turbina. Al principio, y dado el desesperanzador panorama, el padre no alentó la construcción de dicho instrumento, pero el joven convencido de su capacidad imitativa construyó una turbina con la bicicleta de su padre que arrastrara el agua de un pozo hasta las tierras cultivadas por su comunidad.

Una vez solucionado el problema, William en una entrevista que le realizaron en el año 2009 respondió a la pregunta de cómo lo había logrado, así: *"I tried and I made it"*. Su única fuente fueron los libros de la biblioteca de su escuela que, debido a su pobreza, debía consultar a escondidas porque no estaba matriculado. Imitó paso a paso la creación de una turbina y solucionó un problema de su comunidad. En la entrevista él es incisivo

en el hecho de que aprendió gracias a lo que observó, es decir, se apoyó en otros para crear soluciones.

Las preguntas por la imitación no me han abandonado, las apliqué en el deporte que jugué en el colegio, en los escritos sobre filosofía y arquitectura que aún repaso y corrijo ya después de 30 años de haberlos escrito, en el ejercicio de la docencia y en la investigación en las artes visuales de la universidad en la que laboro. La *imitación* es una herramienta poderosa que permito que me siga y se manifieste en cada frase aprendida en conversaciones con otros, en las adecuaciones de mis rutinas con las rutinas de otros y en el mejoramiento de trucos viejos antes aprendidos por otros o por mí.

Esta exploración retrospectiva de lo visto, lo escuchado y lo aprendido me permite comprender que, en la cultura, aquello que se copia sobrevive y esto permite el mejoramiento de lo que se imita. La copia, y el deseo de superarla, de individuo a individuo, de grupo social a grupo social, de cultura a cultura fue, es y será una hazaña generacional.

Platón, por su parte, veía en la copia, respecto a la idea, un ejercicio insulso, si bien no despreciable frente a la idea. Resaltaba de manera clara que aquello que se copiaba no dejaba de ser una copia doble que dispersaba o distraía de la idea, es decir, lo real. Si Platón reconoció en la copia una herramienta poderosa para educar los sentidos y recordar la idea, aun considerándola, al mismo tiempo, peligrosa ¿por qué algunos docentes y estudiantes insisten en que las artes deben apuntar a creaciones inéditas o insólitas? (1986).

En Aristóteles, por ejemplo, aparece la *imitación* en el arte de las siguientes tres formas: las cosas como han sido o son, las cosas como parecen ser y las cosas como deben ser. Si se observa con detenimiento, Aristóteles y Platón tienen mucha relación, el *eidos* y el *morfe* son relaciones. Esto significa, a la luz de la complejidad actual que imitamos relaciones (García, 2018).

Lo anterior se podría reducir en una frase aplicada a la arquitectura, la pintura y la geometría: *no imite los resultados, imite las relaciones que los permitieron*. Un buen inicio para cada uno de los estudiantes que esperan poder decir algo original o escribir adecuadamente. En geometría, la línea es la infinitud de puntos relacionados; la unión de líneas también genera otras formas: cuadrado, triángulo y figuras mucho más complejas. El punto y la línea son aspectos que relacionados permiten formas emergentes.

En el arte, todas las formas están hechas de relaciones, las del artista con el material, las del material con la herramienta y las relaciones entre las habilidades del artista y las tradiciones que aprende para culminar dichas formas. Si partimos de la idea de que todo en el cuerpo humano y en la naturaleza funciona gracias a las relaciones, es prioridad entonces reconocerlo, aunque se lea recalcitrante en este escrito.

Popper (1902-1994), indicó que ninguna teoría podía ser verificada sino refutada. Esto le sirvió a Gombrich para estructurar las ideas que conformaron su libro *The Story of Art* que aborda el arte occidental desde la perspectiva teórica de la ciencia de Popper. El proyecto griego de crear una imagen convincente, que le sirve de hilo conductor a Gombrich, se logra por la expectativa ofrecida por la conjetura misma pudiendo usarse nuevamente en la medida en que no sea refutada por otro avance técnico en relación con

el ‘proyecto griego’. ¿Es posible en arte y ciencia decir que una teoría es mejor que otra si una teoría es resultado de los caminos trazados por sus antecesoras? La respuesta del autor de *The Story of Art* y del autor de *Conjectures and refutations* es: sí.

El físico y filósofo de la ciencia estadounidense Thomas Kuhn (1922-1996), a diferencia de Popper, afirmó que no hay teorías superiores a otras. Es la inconmensurabilidad entre paradigmas en donde el progreso es centrípeta; es decir que el progreso sucede en el interior del desarrollo del paradigma o teórica científica, cualquiera sea el caso. Esto es lo que es lo que Kuhn denomina desarrollo de la ciencia o desenvolvimiento del paradigma mismo. Este concepto es fundamental para este escrito pues lo uso analógicamente y en función de esta indagación; el paradigma en ciencia es como el *estilo, modelo o referente* en las artes.

En este orden de ideas, una vez instalados en un estilo nos hacemos a un modelo que nos sirve de referente y lo cual permite una evaluación y progreso genuino del trabajo en artes visuales. Gombrich puede ser entendido en términos de Kuhn pues el proyecto griego de crear una imagen convincente es equivalente a la matriz disciplinar de Kuhn y su noción de estilo a la de paradigma. Igualmente, Popper y el papel de conjetura que le da a la teoría científica ejerce una enorme influencia en la explicación que Gombrich ofrece al progreso en el arte occidental (Gombrich, 1976)

El estilo revela la capacidad imitativa de los seres humanos, no sólo de manera individual, sino también cultural; hay estilos superiores, si los calificamos por capacidad representativa, es decir, quién fue o es más figurativo y quién no. Si un estudiante quiere enseñar a dibujar debe primero aprender a hacerlo. Si un estudiante desea escribir, debe primero leer, contrastar e imitar un buen estilo de escritura.

Los autores del libro *They say/I say* (2017), preocupados por las maneras en que sus estudiantes escribían, desarrollaron una guía de escritura ensayística sin precedentes. Este trabajo concienzudo de identificación de las pautas y herramientas necesarias para escribir un buen ensayo los llevó a señalar que, fuera de toda pretensión, lo que querían era mostrar por medio de diversos ejemplos la estructura “simple” del escribir un ensayo. Esto significa, tener en cuenta lo que otros han dicho y escribir lo que se piensa al respecto, de ahí el título de su esclarecedor libro, *Ellos dicen /Yo digo*.

En las artes y las ciencias sucede lo mismo. Otros a lo largo de cientos de años han transformado, analizado, observado y sistematizado diversos impactos físicos, sociales y mentales del hacer humano en su entorno ¿Por qué omitir esta tradición? Seguramente, para resaltar en medio de una masa desesperada que también desea resaltar.

Por otro lado, hay casos en los que se considera que el progreso no puede ser leído entre paradigmas, entiéndase entre estilos, puesto que el progreso sólo puede ser medido entre los miembros que conforman un mismo paradigma. Para entender esta comparación, es necesario un ejemplo de las artes.

En el Renacimiento, la obsesión por la perspectiva y la tridimensionalidad del espacio en un material bidimensional fue una de las banderas de este estilo. Esta “obsesión” en la representación de interiores y exteriores no puede ser comparada con el dramatismo o teatralidad de los espacios en el Barroco, puesto que, en ambos estilos las preocupaciones referentes a la representación apuntan a intenciones diferentes. Además, son estilos

separados por cientos de años, la comparación entre ellos resultaría ingenua y tecnicista. Pero Gombrich observa que, al igual que Popper, el progreso se mide diacrónicamente. Esto significa, en la capacidad de realizar una imagen cada vez más convincente.

Para Kuhn no existe progreso en el arte, esto significa que no existe progreso entre paradigmas, solamente al interior de cada uno. En anteriores líneas señalé una pregunta relacionada con la comparación entre artistas de un mismo estilo artístico, en el caso de la ciencia ¿es posible comparar y criticar los avances de la teoría de la relatividad propuesta por Einstein con la teoría de la física de Newton? Si lo observamos desde Kuhn no es posible, pero si lo hacemos desde Popper cobra sentido.

Popper y Kuhn ven el progreso, el primero entre paradigmas a lo largo del tiempo, el segundo al interior de un solo paradigma y su duración. Para escribirlo de otra manera, Popper vería el progreso en el arte desde los griegos hasta los artistas actuales; Kuhn vería el progreso sólo al interior de un estilo, esto significa que miraría puntualmente el barroco y el rococó sin compararlos ¿Cuál es mejor? No me atrevería a responder tal cosa, pero sí aprovecho esta pregunta señalar que cada uno vale la pena conocerlo, de lo contrario si queremos construir, descartaríamos fuentes valiosas para la producción artística.

### 3. Resultados

¿Cómo exponer la intrínseca relación entre imitación y estilo? Y ¿Por qué es tan importante tener presente la imitación y el estilo como estrategia pedagógica? Indiscutiblemente, se debe partir de la idea de que sin imitación no hay estilo, y sin estilo no hay originalidad ¿Suena contradictorio? En absoluto. Aquellos que son recordados y admirados fueron los que descubrieron formas de hacer bajo un estilo marcado y construido.

Aquella escuela que pretenda “crear” cosas nuevas y novedosas al negar la tradición y la importancia de conocerla en la formación académica olvida que los estilos son nombrados posteriormente. Los comportamientos observados en la historia de esos estilos apuntan a la necesidad de una distinción, “si antes estaba este principio, ahora desarrollamos este otro para diferenciarnos” (Scruton, 2010).

El estilo no quita originalidad; lo contrario, establece puntos iniciales o principios básicos a partir de los cuales cada individuo puede descubrir nuevas formas de hacer objetos, experimentos, expresiones artísticas y literarias. El estilo se presenta en este texto como la capacidad imitativa humana porque los alcances colectivos son alcances principalmente individuales.

En una Licenciatura de las Artes Visuales se hace necesario vincular tres aspectos del proceder académico. Estos aspectos tienen un mismo fin, un *telos*; la tripartición apunta a un mismo *objetivo*, no se puede olvidar su fundamento pedagógico pues privilegia el aspecto visual de los objetos y sus imágenes visuales asociadas; a la luz de la crisis actual nos enfrentamos a un deber ser disciplinar que debe ser el diseño y el arte ambiental. Éste apunta a mejorar la calidad de las relaciones del ser humano con su entorno, es decir, relaciones socio-ecológicas (MacCarthy, 2009)<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Los seres humanos como entes culturales no estamos separados de la naturaleza. La naturaleza tiene su dominio al igual que la cultura, pero ambas trabajando por separado se encuentran, es decir, la intersección

El estilo no es una imposibilidad a la innovación sino la posibilidad mediante la cual las inquietudes individuales y los deseos del ser humano se vuelven inquietudes y paradigmas sociales. A propósito de lo que se escucha constantemente entre los estudiantes “*deseo hacer mi propio estilo*”, “*yo tengo mi propio estilo*”, “*yo no quiero imitar a nadie*”, debo señalar que ven en el estilo una imposibilidad a sus deseos de originalidad -deseos generalmente alimentados por distintas fuentes-. Esto hace que los estudiantes propongan reglas de producción artística sin inicio ni final, negando lo evidente y lo necesario del apoyo de otros colegas para que la creación individual no muera. No soy yo, como el autor de este texto diciendo estos caprichos, la historia lo demuestra.

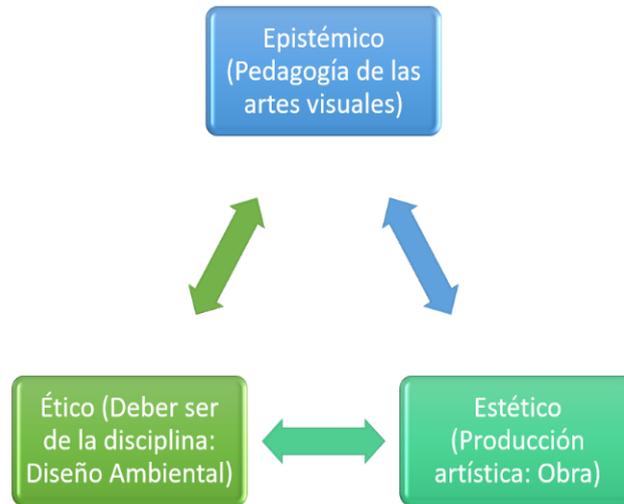


Figura 2. Triada metodológica en la Licenciatura en Artes Visuales. Fuente: elaboración propia

En los años que llevo dictando la asignatura de Trabajo de Grado de la Licenciatura en Artes Visuales, he podido observar las siguientes tendencias entre los más de 100 estudiantes que han pasado por este curso:

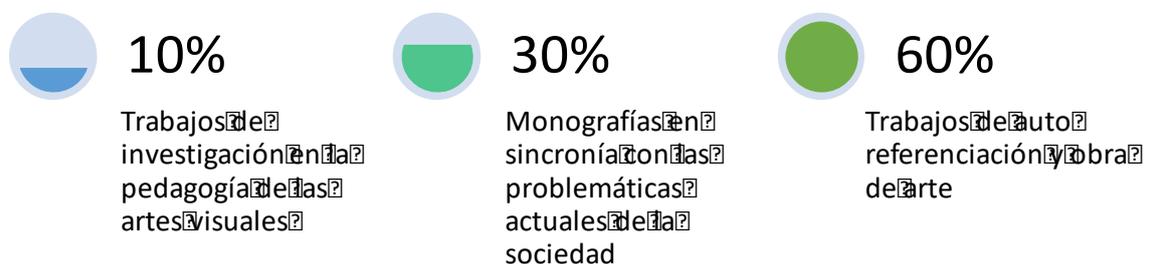


Figura 3. Tendencias en trabajos de grado. Fuente: elaboración propia.

Se evidencia un desapego a la comprensión estilística y de reconocimiento histórico, por lo que se observa como oportunidad de mejora el refuerzo metodológico para abordar problemáticas actuales en las que el estudiante se encuentre inmerso: los problemas socioambientales, por ejemplo. Debido al alto interés de los estudiantes en crear obra y expresar sus destrezas artísticas, se hace necesario vincular estas producciones a procesos de enseñanza o pedagogía, muchos estudiantes preguntan cosas como *¿eso para qué?*,

entre ambas es lo que consideramos un sistema socio-ecológico. Por ejemplo, la arquitectura es un constructo cultural que sigue las leyes de la gravedad, de la química, del clima.

*¿Yo soy artista a nadie debo explicar por qué hago lo que hago?, ¿A mí me importa lo que hago, a nadie más debe importarle?, ¿cómo puedo estar seguro de que esto que hago es importante?, ¿Por qué tengo que explicar mi trabajo si yo soy artista?*

Preguntas como las anteriores, entre otras, dejan ver claramente la falta de fundamentos teóricos con los que llegan la mayoría de estudiantes a la elaboración de sus trabajos de investigación en artes. Creen que la “originalidad” es el premio, cuando deben defender y justificar sus fuentes -si es que las admiten- no encuentran las formas de presentar, definir y adaptar los conceptos impartidos a lo largo de la carrera y, quizás los más importantes, los que saltan a la vista en el arte a largo de la historia.

Estas expresiones son justamente las oportunidades de mejora para presentar los alcances de la pedagogía de la imitación. Se hace necesario construir un panorama histórico y teórico que visibilice y exalte la importancia de los estilos, entendidos como modelos y referentes, por medio de diferentes campos de acción cuya importancia no es novedosa sino transversal a todo proceso académico. Se puede comenzar con una muestra explícita de humildad productora, una humildad absolutamente intelectual, donde no existen delirios de especialidad y rareza, sino un reconocimiento de los descubrimientos de diversos hallazgos de individuos a lo largo de la historia.

A manera de síntesis: primero, reconocer la necesidad de dominar un *estilo* para producir en las artes y permitir que los diversos estilos se revelen como estrategias didácticas que necesitamos para la enseñanza de las artes significa asumir el estilo como modelo y código que debe ser aprendido, valorado e incorporado como elemento necesario y primordial en la formación disciplinar de las artes visuales; segundo, incorporar más estilos y códigos para compararlos y establecer relaciones entre ellos; tercero y último, la creatividad podría llegar a trascender los límites disciplinares al trascender los límites impuestos por las distintas disciplinas. Sin embargo, imitar bien nos lleva la vida entera y la originalidad y la creatividad no nos es dada a todos.

## Bibliografía

- Ackerman, J. (2002) *Origins, imitation, conventions. Representation in the visual arts*. The MIT Press. Cambridge
- García, V. (2018) *Aristóteles. La poética*. Gredos. España.
- Gardner, H. (2009). *Five minds for the future*. Harvard Business Review Press.
- Gergen, K. (2000) *The saturated self*. Basic Books. New York
- Gombrich, E. (1995) *The story of art*. Phaidon Press. England.
- Gombrich, E. (1993) *Lo que nos dice la imagen. Conversaciones sobre el arte y la ciencia*. Grupo editorial Norma. Colombia.
- \_\_\_\_\_ (2004) *Breve historia de la cultura*. Ediciones Península. España.
- \_\_\_\_\_ (1976) *The Heritage of Apelles: Studies in the Art of the Renaissance*. Cornell University Press. New York
- Graff, G. Birkenstein, C. (2017) *They say/ I say. The moves that matter in academic writing*. Norton & Company. USA.
- Kuhn, T. (1971) *La estructura de las revoluciones científicas*. Fondo de Cultura Económica. México.
- MacCarthy, D. (2009) *A critical systems approach to socio-ecological systems: implications for social learning and governance*. VDM Verlag. Letonia.
- Mena, J. (1996) *La metáfora moderna del pensamiento*. Universidad de Murcia. España
- Neufeld, V. (2014) *René Girard and creative mimesis*. Lexington Books. USA.
- Platón (1949) *La República*. Instituto de Estudios Políticos. España
- \_\_\_\_\_ (1986) *Diálogos*. Editorial Gredos. Madrid
- Popper, K. (1980) *La lógica de la investigación científica*. Tecnos / Grupo Anaya. España.
- \_\_\_\_\_ (2002) *Conjectures and Refutations: The Growth of Scientific Knowledge* Routledge. England
- Rizzolatti, G. (2008) *Mirrors in the brain*. Oxford University Press. England.
- Scruton, R. (2013) *The uses of pessimism: and the danger of false hope*. Oxford University Press. England