



Notas de interés

Para: SR/S. CLIENTES- **De:** MATAFUEGOS DRAGODSM

Fax: **Páginas:**

Teléfono: **Fecha:** 31/10/2011

Asunto: TEMAS DE INTERES: **cc:** Por: Lic. Miguel Martin (h).
CULTIVAR y FOMEN- (La edición nos pertenece. Mata-
TAR LA IMAGINA- fuegos DRAGODSM).-
CION.-

Urgente Para revisar Responder

MATAFUEGOS DRAGO-DSM®: EL DIBUJO EN LA NIÑEZ.



El dibujo constituye el aspecto preferente de la actividad artística de los niños en su edad temprana.

A medida que el niño crece y se acerca a la adolescencia, empieza, por lo general, a apartarse y desilusionarse del dibujo.

Luquet, al escribir sus investigaciones acerca de los dibujos infantiles, situaba este enfriamiento entre los 10 y los 15 años, después del cual, según él, se renovaba la afición al dibujo entre los 15 y los 20 años, pero este nuevo impulso de la representación plástica lo experimentan sólo los niños mejor dotados artísticamente.

La mayoría de los niños quedan ya de por vida en la actitud en que les sorprende, y los dibujos del adulto que nunca se dedicó a dibujar, se diferencian muy poco en este sentido de los dibujos de niños de 8 a 9 años que termina el ciclo de afición al dibujo.

Estos datos demuestran que en la edad a que nos referimos, los niños dejan de interesarse por el dibujo y por lo general lo abandonan por entero. Barnés, después de analizar más de 15 mil dibujos infantiles, llegó a la conclusión de que esa edad de transición se encuentra entre los 13 y los 14 años.

Se puede asegurar -decía- que las muchachas a los 13 años y los muchachos a los 14 pierden audacia en la expresión y después de los 13 años muchos de ellos renuncian por completo al dibujo. Otros investigadores de este tema consideran también que hacia los 13 años, a la madurez sexual, los niños experimentan cambios en sus aficiones.

Esta apatía de los niños hacia el dibujo, viene en esencia a encubrir el paso del dibujo a una nueva fase superior de desarrollo que es accesible a los niños con estímulos externos favorables como, por ejemplo, si reciben clases de dibujo en la escuela, si encuentran en la casa modelos artísticos, o si poseen dotes extraordinarias para este tipo de arte.

Para comprender el salto que experimenta el dibujo infantil en este periodo convendrá señalar en sus rasgos generales el camino de desarrollo del dibujo en el niño. Kerschensteiner, después de llevar a cabo sistemáticas experiencias con los dibujos infantiles, divide en cuatro etapas la totalidad del proceso de desarrollo del dibujo infantil.

Si dejamos aparte el periodo de los palotes, garabatos y expresión amorfa de elementos aislados, y empezamos directa-

mente por la etapa en que el niño empieza a dibujar en el pleno sentido de la palabra, situaremos al niño en el primer escalón, o en el escalón de esquema, en que el niño representa en forma esquemática objetos muy lejos de su aspecto verdadero y real.

Al dibujar un hombre suele limitarse a representar la cabeza, las piernas, a veces los brazos y el cuerpo, y con ello termina la representación de la figura humana. Es lo que suele llamarse *cabeza-pies* es decir, seres esquemáticos representados por los niños en lugar de figuras humanas.



Ricci, al investigar dibujos infantiles, preguntó en cierta ocasión a un niño que pintaba uno de esos *cabeza-pies*:

-¿Cómo es que sólo tiene pies y cabeza?

-¡Porque -repuso el niño- es suficiente para ver, andar y pasear!

Rasgo fundamental de esta fase es que los niños dibujan de memoria, sin copiar del modelo.

Una vez, un psicólogo pidió a un niño que pintase a su mamá, que estaba allí mismo sentada, y comprobó que el niño la pintaba sin mirar ni una sola vez hacia ella. Y no la sola observación, sino que también el análisis del dibujo descubre fácilmente que los niños dibujan de memoria.

Dibujan lo que ya saben acerca de las cosas, lo que les parece más importante en ellas y, no en modo alguno lo que están viendo o lo que, en consecuencia, se imaginan de las cosas.

Cuando un niño dibuja un jinete sobre un caballo en perfil, representa honradamente ambas piernas aunque el observador que le ve de lado sólo puede ver una. Cuando dibuja un rostro de perfil coloca sin falta los dos ojos.

Si quiere pintar un hombre vestido -dice Bühler-, procede del mismo modo que se viste a una muñeca, le pinta primeramente desnudo, luego le va vistiendo, de modo que el cuerpo se transparenta, la bolsa se ve dentro del bolsillo, y en su interior incluso las monedas.

Resulta algo así como lo que justamente se denomina *dibujos radiografiados*, como los que ofrecemos aquí:



Cuando los niños dibujan hombres vestidos suelen pintarles las piernas bajo la ropa, no vistas por ellos. Otra clara demostración de que en este escalón de su desarrollo los niños pintan de memoria es la arbitrariedad y la licencia del dibujo infantil, partes tan voluminosas del cuerpo humano como es el tronco no figura por regla general en los dibujos infantiles, las piernas arrancan casi de la cabeza, como a veces también los brazos; los miembros no se unen en la forma en que el niño está acostumbrado a ver en otros seres humanos. Los dibujos del anexo muestran representaciones esquemáticas de hombres de las que fácilmente se ve el armazón.

Refiriéndose a esta situación, dice justamente Selly: *Resulta absurdo reconocer que los niños de 3 a 4 años puedan concebir el rostro humano no mejor de como lo representan. Si cupiese duda de ello no podría dejarse de reconocer que sus dibujos de hombres sin pelo, sin orejas, sin torso y sin brazos*

están muy por debajo de sus conocimientos. ¿Cómo puede explicarse? Yo creo que el pequeño artista es mucho más simbolista que naturalista, no se preocupa ni lo más mínimo por el parecido total y absoluto, limitándose a indicarlo superficialmente.

Se sobreentiende que esta pobreza de elaboración proviene de la insuficiencia de una finalidad artística seria que va acompañada también de limitaciones técnicas. Un rostro redondo con dos trazos acusados corresponde a lo que el niño puede hacer fácilmente y sin esfuerzo.

Bühler dice con toda razón que los esquemas del niño son muy variados porque tanto los esquemas como la comprensión se limitan a contener los rasgos esenciales y permanentes del objeto.



El niño, al dibujar, **transmite en el dibujo todo lo que sabe del objeto que representa y no sólo lo que vé.** Por eso con frecuencia pinta cosas que no ve y, por el contrario, faltan en su dibujo muchas cosas que ve sin duda alguna, pero que no le parecen sustanciales en el objeto que está dibujando.

Los psicólogos son unánimes en reconocer que los dibujos de los niños a esa edad son más bien enumeraciones, o mejor dicho, relatos gráficos sobre el objeto que quieren representar.

Bühler dice que *cuando a un niño de 7 años le encargan describir un caballo, recurre a una enumeración análoga de los miembros del animal como si lo dibujase: una cabeza, una cola, dos patas delanteras y otras dos atrás, etc. Por eso el dibujo a la memoria lo comprende tan sencillamente como una descripción gráfica.*

Y, efectivamente, estas cosas se pueden explicar así: **mientras el niño dibuja, piensa en el objeto de su imaginación como si estuviera hablando del mismo.**

En su exposición oral él **no se encuentra atado por la continuidad de su objeto en el tiempo y en el espacio** y, por ello puede, dentro de un marco determinado, tomar cualquier parte aislada o saltar a través de ella: por ejemplo, el enanito tiene una cabeza enorme y dos piernas muy chicas, dedos blancos como la nieve y nariz roja.

Si la mano del pequeño artista se pone a trazar ingenuamente, o mejor dicho, sin sentido crítico, esta descripción simple, compuesta de contraposiciones, esas piernas chicas pueden arrancar directamente de la gran cabeza, casi en el mismo sitio de donde saldrían los bracitos, mientras que la nariz podría caer en medio del círculo de la cabeza. Y esto es lo que en realidad suele verse en muchos dibujos infantiles.

La fase siguiente suele conocerse como **la fase del sentimiento, donde comienza a sentirse la forma y la línea.**

El niño empieza a sentir la necesidad de no limitarse a enumerar los rasgos concretos del objeto que describe, sino a reflejar también las relaciones de forma entre las partes.

En esta segunda fase del desarrollo del dibujo infantil observamos una mezcla de formalismo y esquematismo en la representación plástica, los dibujos son aún esquemáticos, pero por otro lado, encontramos ya en ellos embriones de representación cercana a la realidad.

Este segundo escalón no puede diferenciarse abruptamente del primero, pero **se caracteriza por una cantidad mucho mayor de detalles, mayor parecido en la colocación de las diversas partes del objeto**: ya no encontramos ausencias tan notables como la falta del tronco, el dibujo entero se acerca ya al aspecto verdadero de la imagen.

Según Kerschensteiner, la tercera fase es la de representación veraz en que el esquema ya desaparece totalmente del dibujo infantil adoptando ya el aspecto de silueta o contorno.

El niño no refleja todavía las perspectivas, la plasticidad del objeto, que aparece proyectado sobre un plano, pero, en general logra una representación veraz, parecida a su aspecto verdadero.



Son muy pocos relativamente los niños -dice Kerschensteiner- que superan por sus propios medios, sin ayuda de profesores, la tercera fase. Hasta los 10 años podemos encontrarlos como rara excepción; a partir de los once años empieza a distinguirse un determinado porcentaje de niños capaces de representar ampliamente el objeto.

En esta cuarta fase de representación plástica, las diversas partes del objeto se representan con sentido de volumen y de perspectiva, mediante el uso de colores y sombras, se le comunica movimiento y se brinda en mayor o menor grado la impresión plástica del objeto.

Para distinguir con mayor claridad estas cuatro fases en la evolución sucesiva de los dibujos infantiles, citaremos algunos ejemplos. Tomemos cuatro imágenes sucesivas de un vagón de

tranvía, la primera es un puro esquema: varios círculos irregulares que figuran ventanillas y dos líneas alargadas representando el propio vagón, es todo lo que dibujó el niño para dar la idea de un vagón del tranvía. Luego vemos otro esquema, pero en éste, las ventanillas están mejor situadas en los costados del vagón lográndose la correlación formal de las partes. El tercero de los dibujos nos muestra la representación esquemática de los vagones con la enumeración detallada de algunas partes y detalles: se ve la gente, los asientos, las ruedas, pero todo ello aún en forma esquemática. Por último, el cuarto dibujo, hecho por un niño de 13 años, ofrece ya la imagen plástica del vagón del tranvía teniendo en cuenta la perspectiva y reflejando el aspecto real del objeto.

Con mayor nitidez se perfilan las cuatro fases del desarrollo del dibujo infantil en los ejemplos de representación del ser humano y del animal, temas predilectos de los dibujos infantiles.

En los primeros dibujos vemos meras representaciones esquemáticas de seres humanos limitadas a dos o tres partes del cuerpo.

Paulatinamente, estos esquemas se van enriqueciendo con algunos detalles, surge el dibujo radiográfico en que se refleja toda una serie de particularidades.

En la segunda fase volvemos a encontrar representaciones radiográficas, como sucede por ejemplo, con el dibujo de un niño de 10 años que pinta a su padre vestido de tranviario. El tronco y las piernas se traslucen a través del uniforme, en la gorra puso un número, el uniforme lleva dos filas de botones. Pero no obstante la riqueza de detalles transmitidos, el dibujo sigue aún en la primera fase del esquema puro.

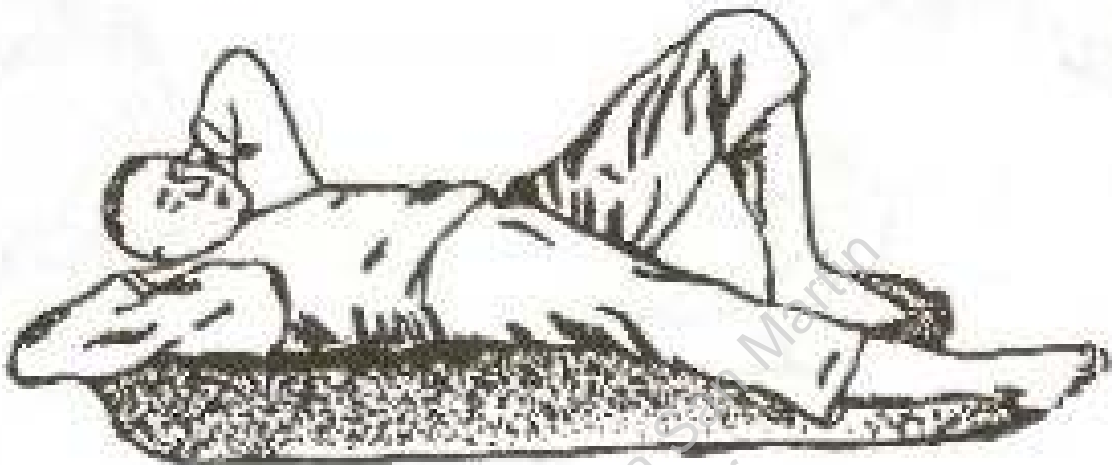
En la segunda fase, de la representación mixta esquemático-formalista, vemos intentos de dar más verosimilitud a la representación del objeto, el esquema se entremezcla ya con aspectos o formas reales, como sucede por ejemplo, en el dibujo de un niño de diez años que pinta a su padre y a su madre.

En estas figuras se distinguen aún con mucha facilidad huellas de representación esquemática, pero domina ya la forma real del objeto.

Por último, los dibujos pertenecientes a la tercera fase, brindan los contornos planos de la imagen reflejando verazmente los aspectos propios del objeto que presentan.

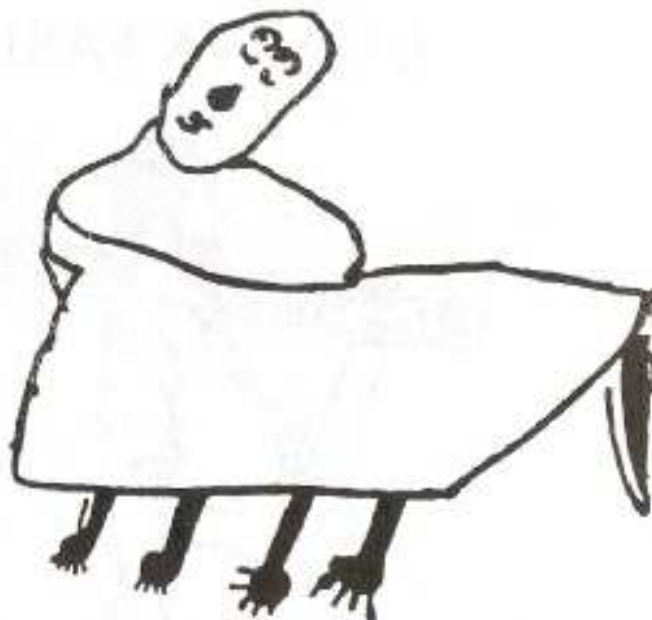
Pese a algunos errores, como la violación de la proporcionalidad y de las medidas, el dibujo de los niños se hace realista, reflejan lo que ven, transmitiendo la postura, el movimiento; tiene en cuenta el punto de vista del observador, ya no queda en absoluto nada del esquema.

Finalmente, en la cuarta fase encontramos la imagen plástica que recoge y refleja la forma del objeto representado, como el retrato del muchacho dormido hecho por un joven de 13 años.



Estas mismas cuatro fases se pueden observar también en la representación gráfica de los animales, lo que demuestra convincentemente que las diferencias en la representación no se deben al contenido ni al carácter del tema, sino a la evolución que experimentan los niños.

El primero de esos dibujos



muestra un caballo con cabeza humana. En esta primera fase los niños pintan por igual a todos los animales sin que se diferencien apenas entre sí los esquemas de gatos, perros y hasta gallinas...

El niño representa intensiva y esquemáticamente troncos, cabezas y patas. En nuestro ejemplo la cabeza semeja completamente un rostro humano, aunque pertenece a un caballo.

En la segunda fase, el niño sigue esquematizando al caballo, pero le agrega algunos rasgos correspondientes al verdadero aspecto y forma equina, por ejemplo, en la cabeza y en el cuello.

Este dibujo de caballo se distingue ya del dibujo del gato y de otros animales, especialmente, de las aves.

En la tercera fase los niños reflejan el contorno plano pero ya con la auténtica imagen del caballo, y sólo en la cuarta fase como muestra la figura número 20....



...el niño da ya perspectiva plástica a la representación del caballo, sólo entonces el niño empieza a pintar el caballo tal y como lo ve.

Resulta una conclusión a primera vista paradójica al examinar estas cuatro fases que acabamos de precisar en el proceso de su desarrollo como dibujante.

Cabría esperar que le resultaría más fácil dibujar lo que está viendo, que hacerla de memoria, pero los experimentos y las observaciones hechas prueban que dibujar lo que se ve, dar la imagen real del objeto, es el grado más alto y más perfeccionado en el desarrollo del dibujo infantil, escalón al que suelen llegar muy pocos niños.

¿Cómo se explica esto?

En los últimos tiempos, el profesor Bakushinski, investigador del dibujo infantil, trató de dar explicación a este fenómeno diciendo que en la primera fase de su desarrollo, el niño se fija sobre todo para orientarse en el mundo que le rodea.

Estas percepciones son primarias respecto a las visuales, subordinadas a las "dinámico-táctiles" de orientación del niño.

Todas las acciones de los niños -dice el citado profesor- y los productos de su obra pueden ser comprendidos y explicados tanto en lo fundamental como en las particularidades por la correlación entre las posibilidades *dinámico-táctiles* y visuales que tienen los niños para conocer el mundo que les rodea.



El niño está por entero y realmente en movimiento, realiza cosas reales, **le interesa sobre todo el proceso de la acción más que sus resultados**; prefiere hacer a imaginar, esforzándose por aprovechar las cosas hasta el máximo, especialmente en el curso de sus juegos; pero es indiferente, o casi indiferente a su contemplación, sobre todo durante un largo periodo.

Las acciones de los niños se distinguen por su intenso tinte emocional. Las acciones físicas predominan sobre los procesos analíticos de conciencia. Los frutos de su creación se distinguen por su extremado esquematismo y vienen a ser por lo general los símbolos más comunes de las cosas. No reproducen

sus cambios ni sus acciones. De eso o hablan o lo muestran en sus juegos.

La dirección principal de la evolución de los niños consiste en que el papel de la vista para asimilar el mundo empieza a crecer pasando de una situación supeditada a posición dominante y **el propio aparato *dinamo-táctil* de la conducta del niño se subordina al aparato visual.**

En el período transitorio se advierte la lucha entre dos principios contrapuestos de la conducta infantil, lucha que culmina con la plena victoria del principio puramente visual en la percepción del mundo.

El nuevo periodo -dice el profesor Bakushinski- se relaciona con el **debilitamiento de la actividad física externa y el robustecimiento de la actividad intelectual.**

Empieza la etapa analítico razonadora en el desarrollo del niño, etapa que dura hasta los últimos años de la infancia y a veces, hasta la adolescencia.

En la percepción del mundo y en el reflejo creador de esta percepción desempeñan ahora papel decisivo los órganos visuales.

El adolescente va convirtiéndose más y más en espectador que contempla el mundo desde su ángulo, enfocándolo mentalmente como un fenómeno complejo, entendiendo en esta complejidad no tanto la variedad cualitativa y cuantitativa de las cosas, como en el periodo precedente, como las relaciones entre las cosas, sus modificaciones.

El niño vuelve a interesarse por el proceso, pero no el proceso de su propia acción, sino el proceso que tiene lugar en el mundo exterior.

La creación imaginativa del adolescente tiende en este período a la forma ilusoria y naturalista, quiere hacer de modo tal como es en realidad, los órganos de la vista le permiten asimilar los métodos de la representación perspectiva del espacio.

Vemos así que el paso a una nueva forma de dibujo está vinculado en este periodo a los profundos cambios que acaecen en la conducta del adolescente. Es interesante remitirse a los datos de Kerschensteiner relativos a la frecuencia de estos cuatro escalones.

Ya advertimos que Kerschensteiner sólo encuadra la cuarta fase desde los once años, o sea, precisamente en la edad en la que, según la mayor parte de los autores, empiezan los niños a desinteresarse por el dibujo.

Evidentemente sucede, como indicamos anteriormente, que tenemos por un lado a los superdotados y, por el otro lado, a los niños a quienes la enseñanza en la escuela o una situación especial en sus hogares, proporciona estímulo favorable para el desarrollo del dibujo.



No se trata ahora de algo masivo, natural, espontáneo, es decir, del surgimiento por sí mismo de la creación artística infantil, sino que esta creación depende de la habilidad, de hábitos artísticos determinados, de disponer de materiales, etc.

De los datos que ofrece el autor puede hacerse la idea de la distribución relativa de los cuatro escalones según la edad: vemos que todos los niños de 5 años se encuentran en la primera fase, del puro esquema.

A partir de los 11 años va siendo más raro el esquema, los dibujos se perfeccionan y hacia los 13 años aparece el dibujo real en el pleno sentido de la palabra.

Son curiosos los datos de otro investigador del dibujo infantil, Levinstein, según los cuales, el niño en edades distintas representa esquemáticamente la figura humana.

Vemos así que el tronco aparece representado 50 veces en niños de 4 años y 100 veces en los de 13 años; párpados y cejas aparecen en el 92 % de los de 13 años y 9 veces menos en los de 4 años.

La conclusión general a la que podría llegarse a la vista de estos datos se podría formular así: piernas, cabeza y brazos aparecen en los estados primitivos del dibujo infantil, las restantes partes del cuerpo, los detalles y la ropa van apareciendo conforme crecen los niños.

De todo lo antedicho surge una pregunta: ¿cómo se debe enfocar la creación artística en el período de transición? ¿es acaso una rara excepción, convendría estimularla, valorizarla, cultivarla en los adolescentes o se debe considerar que este tipo de arte perece de muerte natural en la frontera de la edad de transición?

He aquí cómo valora una muchachita adolescente los resultados de su participación en el círculo de formación artística dirigido por Sakulina.

Ahora me hablan los colores. Sus combinaciones influyen en mi estado de ánimo. El dibujo y el color me dan el contenido del cuadro, su sentido, luego voy concentrando la mayor atención en la composición de los objetos que también animan el cuadro, el juego de luz y de sombras que tanta vida le dan. Me interesa muchísimo la luz y cuando dibujo del natural me esfuerzo siempre por reflejarla al máximo porque así todo parece vivir, pero es muy difícil.

En el desarrollo de la creación artística infantil, incluyendo la representativa, hay que observar el principio de libertad, como premisa indispensable para toda actividad creadora.

Esto significa que las clases de arte que se dan a los niños no deben ser obligatorias ni impuestas, debiendo partir exclusivamente de los propios intereses de los niños.

Por eso el dibujo no puede ser ocupación masiva y general para todos los niños en la edad de transición, pero tanto para los mejor dotados e incluso para los niños que no piensen dedicarse más tarde a dibujar, tiene el dibujo enorme valor cultural; cuando, como se decía en el criterio antes citado, el color y el dibujo empiezan a hablar al adolescente, adquiere éste un nuevo lenguaje que amplía su horizonte, ahonda sus sentimientos y le permite expresar imágenes que de alguna otra forma hubieran podido llegar a su conciencia.

Con el dibujo en la edad transitoria están relacionados dos problemas de importancia extraordinaria en los que nos detendremos por último.

Consiste el primero de éstos en que al adolescente no le basta ya una actividad de expresión artística, no le satisface el dibujo hecho de cualquier modo; para encarnar su inventiva, necesita adquirir hábitos y conocimientos artísticos profesionales.



Debe aprender a dominar los materiales, los métodos especiales de expresión que brinda la pintura. Sólo ayudándole a asimilar estos materiales podremos encarrilar atinadamente el desarrollo del dibujo infantil en esta edad.

Así se plantea el problema en toda su complejidad. Consta de dos partes: por un lado hay que cultivar la inventiva, por otro lado el proceso de representación de las imágenes creadas por la imaginación requiere conocimientos especiales.

Sólo mediante el debido desarrollo de ambos aspectos la creación artística del niño podrá desenvolverse justamente y proporcionarle aquello que tendremos derecho a esperar de él.

Otra cuestión relacionada con el dibujo en esa edad consiste en que el dibujo infantil está muy estrechamente vinculado con el trabajo productivo o con la producción artística.

Pospiélova cita experiencias de inventiva infantil en la creación de grabados, en cuyo proceso los niños asimilaban toda una serie de conocimientos técnicos para realizar los grabados y reproducirlos.

El proceso de su impresión -dice- entusiasma a los niños no menos, sino aún más que la grabación misma y, después de los primeros ensayos el círculo se agrandó considerablemente.

El grabado constituía así una ocupación artística y técnica para los niños. Con frecuencia, sin aplicarla a fines artísticos, los niños empleaban la técnica del grabado para hacer carteles, anuncios, impresos, recurrían a ella para los murales, hacían ilustraciones para sus estudios de la naturaleza y de la sociedad, hallaban nuevas vinculaciones de su trabajo con la tipografía.

Y Pospiélova llegaba justamente a la conclusión de que por el interés de los adolescentes hacia la técnica resultaba evidente que uno de los mejores métodos pedagógicos consiste en atraer la atención hacia cualquier actividad productora mediante la participación creadora en ella.

Esta síntesis del trabajo artístico y productor responde en grado sumo al interés del niño en este período. Pospiélova presenta dos grabados de un molino y de un labriego mostrando hasta qué grado de complejidad pueden llegar los procesos de actividad creadora y técnica cuando se combinan juntamente.

Todo arte, al cultivar métodos especiales de materializar sus imágenes, dispone de su propia tecnología y la combinación de las clases tecnológicas con los ejercicios artísticos es, posiblemente, lo más valioso de que dispone el pedagogo en esa edad.

Labunskaya y Pestel describen así sus experiencias con los niños en la esfera de la producción artística: ¿Qué importancia -preguntan- puede tener la producción artística para los niños en la edad de transición y, aún más difícil, en el sentido artístico-pedagógico a los 13-14-15 años cuando hasta los más capaces parece como si se contagiasen entre ellos con la afirmación: *no lo sabemos hacer bien y hacerlo como sabemos, no vale nada?*

Solamente manteniendo su afán por el enfoque práctico del arte y por la asimilación del material puede dárseles un nuevo impulso en su formación, en su educación artística, atrayéndoles a la producción artística.

El lápiz, el barro, el color empleados exclusivamente para plasmar parece haberles aburrido ya. Para imprimirles un nuevo

impulso se requieren nuevos materiales, nuevas tareas, en este caso ya utilitarias.

Si en la primera infancia la superación de las dificultades técnicas apagaba y frenaba sus impulsos creadores, ahora, por el contrario, determinadas limitaciones, dificultades técnicas, la necesidad de aplicar su inventiva en marcos fijos elevan la actividad laboral creadora y de aquí el valor del aspecto profesional de la producción.



La importancia del factor técnico con que se debe pertrechar a la inventiva para que pueda ser posible en este período, destacará con toda evidencia si se tiene en cuenta que proporciona de una forma más accesible al niño el fruto del trabajo creador.

Los autores afirman, con toda razón, que ese esfuerzo creador enseña a los niños a desplegar su capacidad artística en la vida social proletaria (adorno del club, preparación de estandartes, carteles, periódicos murales, escenografía para el teatro, etc.).

En su experiencia los autores recurrieron al bordado, al tallado en madera, al decorado de lienzos, a los juguetes, a la costura, a la carpintería, coincidiendo todas estas experiencias en un resultado positivo: junto con el desarrollo de la capacidad crea-

dora de los niños, tenía lugar su crecimiento técnico, **el trabajo mismo adquiriría sentido y alegría y la creación artística**, dejando de ser una diversión, un juego, que había dejado de interesar al adolescente, empezaba a satisfacer la seria actitud crítica del niño hacia sus ocupaciones, ya que se basaban en la técnica que el niño asimilaba paulatina y trabajosamente.

De aquí, así como de la experiencia de las representaciones teatrales infantiles es muy fácil hallar la salida en la esfera de la creación puramente técnica de los niños.

Sería del todo injusto hacerse a la idea de que todas las posibilidades creadoras de los niños se limitan exclusivamente al arte.

Por desgracia, la educación tradicional que ha mantenido a los niños alejados del trabajo, hizo que estos manifestasen y fomentasen su capacidad creadora preferentemente en la esfera artística.

Así se explica que la actividad artística infantil haya sido la más estudiada y mejor conocida, pero eso no quita, que en la esfera de la técnica veamos un intenso desarrollo de la inventiva infantil especialmente en la edad que más nos interesa.

La confección de modelos de aeroplanos, máquinas, la creación de nuevas construcciones, de nuevos planos, la participación en los círculos de jóvenes naturalistas, todas las formas de la actividad técnica infantil, revisten gran importancia **ya que orienta el interés y la atención de los niños hacia una nueva esfera en la que se manifiesta la imaginación creadora del hombre.**

Como hemos visto, tanto la ciencia como el arte, permiten aplicar la imaginación creadora, uno de cuyos frutos es la técnica, a la que Ribot calificaba de *imaginación cristalizada*.

Los niños, al tratar de asimilar los procesos de creación científica y técnica, se apoyan por igual en la imaginación creadora y en la creación artística.

No nos detendremos detalladamente en éste ni en otros aspectos como la música, la escultura, etc., porque no nos proponemos brindar una enumeración plena y sistematizada de todos los tipos posibles del arte infantil.

No nos proponemos tampoco describir los métodos de trabajo con los niños en cada uno de los tipos enunciados del arte infantil.

Tratábamos ante todo de indicar el mecanismo de la creación infantil en sus principales peculiaridades en la edad escolar y, con ejemplos de las formas más estudiadas de su inventiva, mostrar también el funcionamiento de ese mecanismo y la presencia de estas peculiaridades.



Concluyendo, conviene resaltar la especial, la extraordinaria importancia de fomentar la creación artística en la edad escolar.

El hombre tendrá que conquistar su futuro con ayuda de su imaginación creadora; orientar en el mañana, una conducta basada en el futuro y partiendo de ese futuro, es función básica de la imaginación y, por lo tanto, el principio educativo del trabajo pedagógico consistirá en dirigir la conducta del escolar en la línea de prepararle para el porvenir, ya que el desarrollo y el ejercicio de su imaginación es una de las principales fuerzas en el proceso para lograr este fin.

La formación de una personalidad creadora proyectada hacia el mañana es preparada por la imaginación creadora encarnada en el presente.

**CONOZCAMOS NUESTRA HISTORIA, SI NO ESTAMOS CONDENADOS
A COMETER LOS MISMOS ERRORES.**

**DIFUNDAMOS LAS OBRAS DE AQUELLOS QUE NOS PRECEDIERON-
UN PAIS SIN EDUCACION ES UN PAIS SIN FUTURO.-**



**"CALIDAD-SERIEDAD-PRECIO"
49 AÑOS JUNTO A LA INDUSTRIA**



NFPA- NATIONAL FIRE PROTECTION ASSOCIATION MEMBER

SIEMPRE MAS SERVICIO

Drago DSM - Distribuidora San Martín
<http://www.dragodsm.com.ar>