

## LA ESCUELA DE ARTES (\*)

---

La Escuela de artes es una institución moderna que, creada para responder a necesidades actuales, utiliza los progresos de la ciencia y consulta, en sus medios de acción, viejas experiencias del pasado. De ahí, que su última expresión se refiera de continuo a las célebres corporaciones de oficios y a las « bottegas » florentinas del renacimiento.

A fines del siglo XVIII, cuando la revolución francesa suprimía las rígidas corporaciones de oficios. éstas ya habían perdido el fecundo espíritu creador que las hiciera célebres en la edad media.

El industrialismo creciente dividía a patronos, artistas y obreros, y la Academia nacional de bellas artes, unificada por su parte, oficializaba esta división estableciendo jerarquías artísticas y fijaba los distingos artificiales de artes mayores y artes menores. Y en nombre de la tradición cuyas leyes vitales le escapan, niega toda nueva expresión e impone la copia del pasado clásico, del cual pretende ser la fiel depositaria. Su influencia se extiende a todas las manifestaciones del arte, favorecida por la descomposición social que los enciclopedistas combaten.

(\*) Lo que nosotros denominamos Escuela de artes, en Austria y en Alemania se designan con el nombre de Escuelas de artes y oficios ; en Suiza, Escuelas de artes industriales ; en Francia, Escuelas de artes aplicadas ; en Inglaterra, Escuelas de artes ; y en Italia se piensa denominarlas Escuelas e institutos de artes.

En los comienzos del siglo XIX, la decadencia de las artes es tan grande y el nivel del gusto público tan bajo, que el ingenio creador y la comprensión artísticas son cosas poco menos que muertas. El ingenio de artistas y artesanos se malogra en la copia negativa o en la aplicación ilógica de elementos, puramente formales, de las artes de los países vencidos o explorados durante las guerras napoleónicas. Pero bajo este estado de muerte, nuevas fuerzas crecían para estallar tanto más violentamente, cuanto mayor era la reacción que las acallaban. El espíritu de Rousseau maduraba en las nuevas generaciones. La revolución romántica traía con sus desvaríos sentimentales, un hondo sentido de humanidad, servido por grandes fuerzas creadoras que, hartas de la copia que anula, vuelven sus miradas ansiosas a la naturaleza y a las matrices de la civilización.

El más grande quizá, el más universal sin duda, de los románticos, cuyo genio multiforme salva las barreras de escuela, Víctor Hugo, poseído de una visión profética, ve en el arte gótico, la maravillosa sinfonía popular que canta en la piedra, los vitrales y la orfebrería de las catedrales, en soluciones lógicas y racionales. Y recuerda, después de tantos años de negación, que la utilidad magnifica la obra de arte en lugar de disminuirla.

Ruskin, poco más tarde, alarmado por los estragos de la gran industria en el gusto público, se lanza a investigar el pasado artístico, en busca de las leyes morales con que iluminar el porvenir. Su cruzada conmueve a toda Europa. Sin embargo, en su búsqueda incesante el valor plástico, el valor humano de la obra de los góticos y los primitivos italianos que él estudia, escapan a menudo a su elevada penetración ideológica. De ahí el fracaso de la pintura prerrafaelista, que le tuvo por apóstol. La pintura fué sólo un aspecto del interesante movimiento social que se denomina prerrafaelismo. Pero, Violet Le Duc, el arquitecto, el «maestro de obra», aporta las luces que faltaban sobre el significado plástico de las artes. Desde joven estudia el arte de Francia, va a Italia y se detiene un tiempo en Sicilia, estudia bien el arte de los griegos y los romanos y luego retorna a Francia a estudiar la arquitectura y todas las artes que ella reúne desde el siglo XI. Su inteligencia magnífica, con apasio-

nado amor de artista, revela la lógica y el racionalismo que preside a la arquitectura gótica y su amueblado. Revela con ingenio matemático la evolución propia a cada miembro de arquitectura y su ornamentación, respondiendo a necesidades sociales y a la expresión artística que consulta las imposiciones de la materia.

Las direcciones generales quedan, desde ya, entrevistas, pero permanecen todavía por mucho tiempo patrimonio de unos cuantos espíritus esclarecidos. La buena semilla estaba echada al viento. Ella no tardaría en germinar. La colaboración fecunda del maestro de obra con el artista artesano aparece entonces a estos espíritus, como la única ley capaz de orientar al arte por el camino de las realizaciones con significado colectivo. El conocimiento, luego, de que los grandes maestros del renacimiento se hicieron artesanos en las *botteghe* y que « Orcagna, Uccelli, Verrocchio, Brunelleschi, Ghiberti, Botticelli, Ghirlandaio y Francia, fueron orfebres; escultores en madera, Brunellesco, Donatello, Sansovino; decoradores de muebles, Giotto, Orcagna, Pinturricchio; dibujantes de telas, Da Vinci, Tiziano, Rafael y Pablo Veronese; incustradores, Majano y San Gallo » (1), no podía menos que fortificar la creencia que del pasado había que tomar los métodos capaces de hacer del presente y del porvenir los verdaderos continuadores de la tradición, tan perdida de vista.

Mientras tanto, en occidente se divulgaban cada día más las artes de oriente y particularmente las del Japón, en cuyo país no había llegado la división funesta de artes mayores y artes menores. El arte de los japoneses, puesto de manifiesto en sus trabajos de cobre, hierro, plata, oro, bronce y en sus composiciones originales de bronce mezclado con oro y bronce mezclado con plata; en la cerámica, maderas talladas, tejidos, marfil, asta, esmaltes y bordados fastuosos; en los grabados en madera para imprimir estampas, libros y telas, asombró primero, con su esplendor, y fué elevando el gusto público luego, en favor de las mal llamadas artes menores.

(1) GIOVANNI ROSADI, *Scuole e botteghe d'arte*, citado en el informe de la comisión italiana pro reforma de la enseñanza de las artes.

Inglaterra, que veía en las industrias su gran fuente de riqueza y de predominio mundial, inaugura una exposición internacional en el año 1851. Esta exposición internacional fué el espejo donde Europa se vió empobrecida, por la triste repetición de un pasado muerto e inadaptable a las nuevas necesidades, como inaccesible a la sensibilidad del público moderno. Francia envía en misión de estudio, como delegado, al conde León de Laborde, quien eleva a su gobierno el célebre *Rapport sur l'exposition de Londres de 1851*, donde, con una inteligencia vasta, lúcida y bien informada, todo fué examinado y previsto, condenaba la manifiesta sumisión irreflexiva, la imprevisora apatía detenida en la evocación estéril de un pasado abolido, ante el cual se abdicaba todo espíritu de iniciativa. « ¿Cómo explicarse, dice en su informe, que el arte no haya sido muerto bajo dos generaciones de enterradores que se suceden lúgubrementemente desde hace 60 años, preocupados exclusivamente de registrar los sepulcros de las generaciones pasadas, copiándolos ciegamente, servilmente, sin discernimiento y como llevados por un fetichismo fanático ? ¿ Comprende usted qué atmósfera sepulcral pesa sobre esos hombres, y qué necesidad hay de airear y perfumar estos sótanos del arte moderno ; cómo urge constituir hombres prácticos, de una generación sana, vigorosa y que sepa hacer una distinción radical entre el arte creador y los monumentos del pasado, así como se distingue la vida real de la historia ? » Pero Francia no estaba aún preparada para reaccionar oficialmente siguiendo las sabias advertencias del conde León de Laborde.

La grande industria seguía su obra. La usina mataba al taller del artesano. La subdivisión del trabajo, cada día mayor, hacía del obrero una máquina y lo condenaba a repetir sin amor un mismo movimiento, siempre igual a sí mismo, en un trabajo que no le permitía usar de sus facultades de creación.

La cruzada de Ruskin comienza a concretarse en la reacción que Williams Morris inicia con su *Ghilde de Saint George*. Esta obra empieza por una atracción fraternal de verdaderos artistas, conocidos unos y oscuros otros. Se precisa en ellos la idea de reaccionar contra el mal gusto artístico e industrial, creando y ejecutando modelos para el público. Morris hace rea-

lizable la idea, poniendo toda su fortuna a disposición de la empresa, a la cual asocia a sus colaboradores en los beneficios. Como para sus talleres de tapicería, tinturería, escultura, cerámica y más tarde de grabado y tipografía se necesitaban obreros, Williams Morris los asocia igualmente en los beneficios. En cambio, exige de ellos un trabajo completo, encarnizado, como el que él mismo realiza. Y mientras él trabaja día y noche, a sus obreros sólo les impone una labor de ocho horas, por las que les paga mejores salarios de los que ganan los mismos obreros en otras industrias similares.

Morris, en su obra de artista, había proscrito de sus talleres las máquinas modernas. Admitía solamente el trabajo hecho a mano. Esta aversión obstinada contra la máquina, resultaba menos violenta en épocas en que la máquina aún no había conquistado al hombre. Atacado violentamente entonces, negado y desdeñado por el público, casi en vísperas de sucumbir, Morris consigue hacer vivir su empresa brillantemente y conquistar estéticamente a toda Inglaterra, hasta llegar a ejercer una de las influencias más felices sobre el arte universal. Dos ideas directrices lo habían guiado en su misión: 1ª La bella decoración implica más bien lujo de gusto, que lujo de riqueza. En consecuencia, debe costar menos que la mala; 2ª Los artistas deben imponer la ley al público y no inclinarse ante los gustos de los ignorantes y los *parvenus*. Este ejemplo tan hermoso traspone las fronteras, y émulos de Morris aparecen en Francia, Alemania y Austria Hungría. En todas partes la cruzada por el buen arte adquiría carta de ciudadanía. La gran industria, a su vez, ya no podía substraerse a la nueva ley estética, ya que el público, un tanto educado por la vista de cosas bellas, comparaba, advertía las diferencias y exigía obras de buen gusto. El interés que suscitaba en Europa la innovación, daba al problema de las industrias de arte una trascendencia nacional y al propio tiempo universal, ya que era preciso defenderse de la competencia extranjera, siempre dispuesta a conquistar los mercados.

En Inglaterra, un grupo de artesanos ganados por el admirable ejemplo de Morris, constituyen la agrupación productora «The art workers», y Walter Craner, con otros espíritus se-

lectos, se empeñan en educar al público exponiendo periódicamente la labor de artistas y artesanos, por medio de la « The Arts and crafts exhibition society ».

Francia, ante el ejemplo de la obra que realizan los hombres que tienen a Morris por apóstol, recuerda las previsiones de Leon de Laborde y por medio de fuertes individualidades como Gallè, Cheret, Grasset, Lalique, Delaherche, Dunand, Dufrière, Francis Jourdain, Lucien Magne, Lenoble, Le Bourgeois, Mauffrá, Robert, Quillivic, Jallot, Marinot, Massoul, etc., reafirma las virtudes creadoras de la raza.

El ejemplo incesante de los cruzados, a medida que levanta el nivel estético del público, obliga al industrialismo a tomar en cuenta la lección de los artistas artesanos y a preocuparse por la calidad de las industrias que explota. Es entonces que se plantea con urgencia el problema del aprendizaje en los oficios de arte. Pero los industriales no aceptan disminuir sus dividendos haciendo posible en sus grandes talleres el aprendizaje de los artesanos que necesitan. Y en nombre de intereses nacionales, que invocan, piden al Estado que se haga cargo del aprendizaje por medio de escuelas. El Estado no atiende sus pretensiones creyendo quizá que las escuelas de bellas artes y las de arquitectura llenan el propósito de preparación requerido. En Inglaterra, Alemania, Suiza y Austria Hungría, los técnicos, premiados ante la urgencia de resolver el problema, advierten que esos institutos superiores sólo impartían enseñanzas teóricas a jóvenes que salían de sus cursos sabiendo sólo hacer proyectos en el papel, destinados a dormir en las carpetas, de obras que no sabían ejecutar y llevar a sus últimas consecuencias en la materia definitiva, y que esa ignorancia de la materia con sus imposiciones de orden técnico y estético, respondiendo a necesidades bien definidas de uso y de destino, los llevaba fatalmente a proyectar cosas que muy a menudo no se podían realizar. De ahí la imperiosa necesidad de crear las escuelas de artes o de artes y oficios. En las diversas ciudades de estos países, éstas comienzan a surgir debido a la iniciativa privada de los industriales secundados por las comunas correspondientes.

En Francia la obra de depuración queda librada a las fuertes individualidades ya citadas, hasta que, en 1910, el miem-

bro informante del presupuesto de bellas artes, refiriéndose a la Escuela nacional de bellas artes de París — patrón de las similares de todo el mundo, — lanzaba la afirmación siguiente: *Telle qu'elle existe aujourd'hui l'Ecole national de beaux arts fait faillite a sa destination*, seguida de severas críticas para la triste enseñanza teórica que allí se imparte. Pero con todo, recién durante la guerra el gobierno encara seriamente la cuestión, creando un órgano oficial con la misión de estudiar los medios de salvar las industrias de arte del país mediante la educación profesional. Se le denomina *Comité central Technique des arts appliqués* y se integra con todos los maestros, artistas artesanos, que desde años vienen librando batalla por la renovación de las artes. Todas las provincias tienen sus comités regionales cuyos delegados, investidos de la capacidad necesaria, exponen ante el órgano central los votos técnicos de las regiones que representan. La activa labor de este comité, iniciada durante la guerra, dura tres años. Las conclusiones aportadas vienen a demostrar, entre otras cosas, la conveniencia de modificar las escuelas de bellas artes en escuelas de artes aplicadas, donde se enseñe paralelamente la teoría y la práctica de los oficios de arte.

En Italia, en los primeros días de 1920, el Ministerio de instrucción pública nombra una comisión con el cometido de estudiar la manera de reformar y coordinar a todos los institutos para la enseñanza de las artes.

Esta comisión juzga, de inmediato, el error y el prejuicio tan divulgados que consiste en la separación fundamental entre las artes llamadas mayores y las artes llamadas menores, entre las bellas artes y las artes llamadas industriales y decorativas. En su informe, esta comisión establece la necesidad imperiosa de organizar prácticamente la enseñanza de las artes, reaccionando contra la impartida por las escuelas de bellas artes, a las cuales condena por «el ingente número de desplazados y, en consecuencia, de desocupados, que las reales academias e institutos de bellas artes siguen licenciando todos los años, con sus diplomas que los habilitan para la llamada enseñanza del dibujo, centenares de jóvenes que se inscribieron en esas escuelas con la esperanza si no de alcanzar gloria, de conocer, al menos

prácticamente, alguna profesión artística, se encuentran a la edad de 25 años sin ser artistas ni artesanos en su mayor parte, siendo nada más que maestros de dibujo, y, generalmente, mediocres maestros. El ejemplo más clamoroso de este engaño y sus perjuicios lo constituye la real academia de Carrara, es decir, de la patria misma del mármol, donde durante siete años se estudia escultura y se prohíbe por reglamento tocar el mármol, de modo que un escultor egresado de ese instituto con su diploma, si quiere ganarse el buen jornal de uno de los tantos trabajadores del mármol de Lunigiana y de Versilia, debe recomenzar pacientemente su noviciado, para saber al fin, cómo se maneja la maza y el escalpelo ».

Así, pues, Francia e Italia, los dos grandes centros de la tradición académica, se ven obligadas a declarar, por sus órganos oficiales, que la enseñanza de las academias es pura retórica.

Huelga decir que los mismos cargos pueden hacerse extensivos a nuestra Academia nacional de bellas artes y artes decorativas, cuya lamentable orientación fué señalada en varias ocasiones y particularmente por Martín Malharro en un trabajo ya histórico.

La guerra, con su brutal conflicto de intereses, puso en presencia las realidades de cada país, obligó a auscultar las propias fuentes de riqueza nacional y, ante el dilema de vida o muerte, a considerar las industrias artísticas entre los mayores recursos de economía nacional y de influencia espiritual con alcances universales.

Hemos dicho ya cómo los industriales de Alemania, Austria, Inglaterra y Suiza llegan a propiciar la creación de las escuelas de artes. No los movía un alto ideal de renovación estética, ni la lógica de que a nuevas necesidades correspondían nuevas formas de arte. Ellos no veían en esas escuelas más que el medio que los libraba de la responsabilidad del aprendizaje en sus usinas; aprendizaje que limitaba las cifras de sus dividendos. Su inevitable influencia en la dirección de los nuevos organismos escolares no se ejerció, pues, en un sentido educacional que tendiera al desarrollo del espíritu de creación, único medio de

dar nueva vida y nuevos brillos a las industrias de cada país. Ellos, conservadores en la acepción de estancamiento, estimularon la destreza de la mano para la repetición de los estilos, cuyos viejos prestigios explotaban rutinariamente.

Pero surgen en buena hora las exposiciones internacionales, verdaderos torneos de las industrias y las artes universales. Las naciones concurrentes miden sus capacidades productoras y sus facultades de creación.

Austria y Hungría, sin pesadas tradiciones auestas que las dobleguen, postrándolas en una adoración irreflexiva del pasado, pero con una tradición popular de vivas artes industriales, se abren a las nuevas exigencias estéticas. El Estado interviene entonces en la dirección y organización de las escuelas de artes y las confía a capacidades destacadas. Inglaterra, que guía los primeros pasos de la renovación en Austria, es influenciada a su vez por la fecundidad creadora de los pueblos que constituían el viejo imperio. Suiza, con su sereno espíritu práctico en la medida de sus fuerzas, no escapa a la emulación. Alemania recoge la experiencia y emprende en gran escala la obra de renovación con una audacia conquistadora, para cuyo fin no mezquina ningún recurso. Los gobiernos de estos países, al hacerse cargo oficialmente de las escuelas de artes, lo hacen convencidos de que hay que dar nuevas directivas a la enseñanza, y para ello llaman a la dirección y al profesorado a los artistas que forman la vanguardia de la renovación de las artes. La acción individual de arquitectos, artistas y artesanos no se detiene por eso. En Munich, los primeros días de octubre de 1907, se funda la « Werkbund » (La unión para la obra), por la iniciativa de un grupo reducido de artistas, artesanos y amigos de las artes. Esta sociedad, al terminar el año 1908, contaba con 600 miembros, número que fué creciendo todos los años, hasta llegar a ser la vasta asociación cuya expresión completa tuvo lugar en la exposición realizada en Colonia en 1914. Desde su origen el propósito fundamental de esa asociación fué el de efectuar la selección de las fuerzas capacitadas en el arte, en la industria, en los oficios y en el comercio, y hacer colaborar a todo lo que existe actualmente de significación en las artes y oficios. La « Werkbund » llegó a constituir el organismo más complejo en

extensión cultural y productor en las artes aplicadas, cuyo ilimitado campo de acción sería muy largo de estudiar aquí.

¿Cuáles son las directivas generales que inspiran la enseñanza en las nuevas o renovadas escuelas de artes?

A fin de bien dilucidar sus aspectos capitales, en Francia, la comisión de enseñanza del ya citado Comité central técnico de las artes aplicadas, en su primera sección normal del año 1917, redactó los siguientes principios para servir de base a sus trabajos :

*Principios generales para servir a la elaboración de un programa de enseñanza técnica*

*El oficio.* — La base de la enseñanza de todo oficio o industria es la técnica, de la cual el dibujo y el modelado son sus principales modos de expresión. La técnica de un oficio o industria, comprende : 1° la suma de conocimientos de las leyes que rigen a la materia empleada; 2° el conjunto de recursos puestos en juego por las herramientas y la maquinaria para trabajar esta materia y crear objetos que sirvan a necesidades determinadas.

Los objetos afectan formas que son siempre determinadas por las necesidades a las cuales estos objetos deben responder, así como por la elección y por las exigencias de la materia empleada en su ejecución.

El decorado debe intervenir para agregar perfección y nunca para ocultar insuficiencias de oficio. Cuando se emplean materias diferentes en la constitución de un objeto, cada materia debe tener racionalmente su lugar y el decorado que le es propio. El decorado no debe ser nunca un elemento extraño al objeto sobre el cual se aplica, como las palabras *artes aplicadas* podrían hacerlo suponer.

*El artesano.* — Artesano es aquel que crea objetos que sirven a usos determinados.

El obrero y el artista llegan a ser verdaderamente artesanos cuando crean objetos que son a la vez útiles, sinceros y bellos, es decir, cuando responden a las tres condiciones esenciales de *destino*, de *materia* y de *expresión*.

La iniciativa del artesano se manifiesta de dos maneras : por el sentido industrial y por el sentido artístico.

El sentido industrial se desarrolla en el artesano, de una parte, por el conocimiento del conjunto de leyes del oficio, por la inteligente aplicación de éstas a necesidades determinadas, y, de otra parte, por el estudio de combinaciones económicas basadas sobre el empleo racional de la materia, de las herramientas y la maquinaria. El sentido industrial comporta también la búsqueda de la solución obtenida por un *mínimum* de materia y un *mínimum* de gastos de fabricación.

El sentido artístico se desarrolla en el artesano por la inteligente observación de la vida. Esta observación de la vida se expresa por los estudios simultáneos del dibujo, del modelado y del color. El estudio de estos diferentes modos de expresión permite la creación del decorado.

*La enseñanza y el sentido de invención.* — Esta enseñanza será al mismo tiempo técnica y artística, y la enseñanza técnica, lo mismo que la artística, serán simultáneamente teóricas y prácticas.

El sentido de invención y el sentido artístico no pueden beneficiar del examen de las obras antiguas, si la técnica del oficio y la habilidad manual no se poseen de manera indiscutible. Si el aprendiz o el alumno es puesto demasiado pronto, sin estar inteligentemente advertido, en presencia de las obras de sus antepasados de todas las épocas o de todos los países, arriesga de perder su iniciativa y su personalidad y de abandonarse perezosamente a la copia de lo antiguo o de lo exótico. En consecuencia, cuando el alumno visite los museos es indispensable que posea ya la fuerza y la voluntad de analizar su admiración, sin lo cual no retendrá más que el aspecto exterior de las cosas y caerá fácilmente en la rutina.

En cambio, informado y madurado por la técnica, el alumno podrá descubrir las cualidades materiales y utilitarias de la época o del terruño, los métodos impuestos por la materia y los procedimientos de ejecución. Entonces, opondrá a ellas su razón individual o, si las encuentra apropiables, las asimilará.

El artesano no renegará del pasado tradicional de su país, ni de los aportes universales, pero no olvidará en ningún momento que pertenece a un período humano distinto de los precedentes. Y recordará constantemente que las necesidades de sus contemporáneos y compatriotas no son ni las de sus antepasados ni las de los extranjeros.

Estas directivas generales tuvieron la virtud de orientar, en toda Francia, las conclusiones que las experiencias de los más capaces debían aportar al urgente problema. Y por ellas se iba a lo grave de la cuestión : la enseñanza y sus métodos.

M. Audra, de la Escuela de artes decorativas de Niza, cerraba, puede decirse, la labor del Comité central técnico de las artes aplicadas, en 1919, con un informe interesante, por muchos conceptos, que resuelve lo que respecta al capítulo básico de la enseñanza, en la siguiente forma :

*Organización del arte decorativo sobre el principio de dos secciones*

*a) Sección de compositores de modelos ; b) Sección de artesanos*

*Situación de los alumnos y su selección.* — En la inscripción, el joven tiene libertad de elegir la sección que más le plazca. Durante el primer año, los estudios serán comunes para las dos secciones. Estos estudios comportarán un poco de *dibujo geométrico, dibujo y modelado del natural*, todo en proporciones iguales ; ejercicios de *abstracciones decorativas* progresivas y metódicas (guardas, rosetas, mochetas, juegos de fondo, etc.) por medio de puntos, líneas, rectas y curvas, y ejercicios de *estilización del natural*, respetando las características de la vida. En resumen, el primer año de estudios comunes para las dos secciones tendrá un carácter de iniciación al dibujo.

Después de este primer año de estudios, todos los alumnos, durante dos años, seguirían idénticos estudios, consistentes en tres semanas por mes de práctica de materias de ejecución, y una semana por mes de composición.

De noche, cursos de dibujo.

Después de estos tres años de estudios comunes se operaría la selección : pocos compositores de modelos (los artistas) y muchos artesanos.

*a) Sección de artistas.* — Para estos alumnos muy dotados de imaginación, el cuarto año estaría consagrado a los proyectos de composición, pero con la condición expresa de mantener contacto seguido con los alumnos artesanos.

*b) Sección de artesanos.* — Los alumnos artesanos se dedicarían durante tres semanas por mes a la práctica de los materiales, y durante una semana por mes a la instrucción teórica (dibujo y bocetos de composición decorativa) y esto desde el segundo año hasta el fin de sus estudios. Estos alumnos practicarían sucesivamente todas las materias que fuera posible poner en obra en el establecimiento.

Los alumnos artistas y los alumnos artesanos estarían en contacto lo más seguido posible para colaborar a la realización de un proyecto.

En Italia se llega a conclusiones semejantes. La comisión antes referida, cuyo miembro informante fué Hugo Ojetti, propuso «la unificación de todos los estudios de las artes en un curso práctico fundamental de cinco años, dividido en dos períodos consecutivos, uno de tres años y otro de dos años. Los institutos de enseñanza, cuyos cursos abarcaran nada más que los tres primeros años, se denominarán Escuelas de artes, e Institutos de artes aquellos que tengan el curso íntegro de cinco años.

«Para ser admitido en el primer año de las Escuelas de artes el alumno tendrá que haber cursado satisfactoriamente el último año de la escuela primaria y no ser menor de doce años de edad. En los tres primeros años se quiere formar al obrero que ejecuta y en los dos años sucesivos al artífice que sabe realizar pero que sabe también crear. Ya que, sin descuidar los estudios de cultura general, el trabajo de los diversos materiales es, como se ha dicho, la base de esta enseñanza, todas las escuelas e institutos deberán tener talleres reclamados por las tradiciones de las industrias y los materiales de cada región.»

Esta comisión fundaba su programa de enseñanza práctica de las artes, en la razón ideal, por todos admitida, de que el arte de hecho no puede ser enseñado, pero sí la técnica, la experiencia práctica de las diversas artes y sus oficios, reivindicando para la palabra oficio su más alto significado. Y en su apoyo declara esta comisión, en su informe, que el conocimiento y estudio de cómo se lleva la enseñanza profesional artística en Austria Hungría, particularmente en Viena y en Praga, habían contribuído a robustecer las ideas fundamentales que aconsejaba.

He aquí ahora la organización y métodos seguidos en la enseñanza de las artes en la célebre Escuela de artes y oficios de Viena, a que hace referencia la comisión italiana.

Esta escuela, fundada hace al rededor de 55 años, llevó durante 30 años una vida vegetativa. Sus alumnos no hacían nada más que copiar las viejas formas estereotipadas; nada se hacía para enseñarles a pensar y a servirse a un mismo tiempo del ojo

y de la mano. Todo lo que podía hacer del arte algo viviente era sistemáticamente descartado. No se hacía nada para estimular la imaginación del alumno. El programa consistía en dibujar y pintar a través de modelos planos o moldeados y en decorar vasos comprados ya hechos.

La reforma coincide con el movimiento artístico de la secesión de Viena en 1897. Para llevarla a cabo se llama a la dirección de la Escuela al pintor y grabador M. Mirbach.

Mirbach, director, no buscando su inspiración más que en la naturaleza, enseña a sus discípulos los métodos que la naturaleza le había enseñado. En su obra tuvo la suerte de ser bien secundado por artistas y hábiles artesanos que se agruparon en torno de él, dispuestos a colaborar con éxito.

Dos principios sirven de base fundamental al sistema de enseñanza que se inaugura entonces : 1° el estudio simultáneo para cada alumno del dibujo, el modelado y la arquitectura, dejando más tarde al alumno la facultad de ahondar particularmente aquella de las tres ramas que más responda a sus aptitudes o aspiraciones ; 2° adjunción de talleres de ejecución a los de teoría.

Para entrar a los cursos preparatorios se exige un examen de admisión que consiste en un dibujo copia de un vaso ; un estudio de planta (del natural) ; un estudio de cabeza (del natural) ; y una pequeña composición decorativa. El alumno aceptado tiene tres profesores cuyos cursos puede seguir. Uno que enseña, sobre todo, el dibujo y el modelado por el estudio del desnudo ; otro donde los estudios del modelo vivo se realizan simultáneamente con el de la planta y animales vivos ; otro, en fin, que enseña sobre todo el dibujo por el estudio de la planta y el animal.

Además, el alumno debe asistir a cursos teóricos de perspectiva, historia de los estilos, anatomía, historia del arte, escritura ornamental y de química aplicada. El alumno adquiere así los principios que le permiten presentarse a uno de los profesores de composición de la Escuela de artes y oficios.

El profesor examina al novel, juzga las partes débiles de su instrucción y lo envía a perfeccionarse a los cursos suplementarios. Y sigue los progresos de su alumno en esos cursos, indi-

cando el tiempo que debe permanecer en ellos. Así, un alumno escultor, por ejemplo, hará escultura todas las mañanas con su profesor, y por las tardes, tres veces por semana, estudiará dibujo, y tres otras arquitectura.

Cuando los conocimientos generales del alumno en las tres artes son suficientes, está autorizado por su profesor para seguir los cursos prácticos que le permiten especializarse. Se dedicará a la rama del arte que más le convenga, pero su profesor seguirá guiándolo siempre en sus estudios de composición.

Así, pues, la Escuela está dividida en talleres especiales de composición y técnicos. El profesor tiene su taller, donde trabaja, junto al de sus alumnos. El modelo vivo es considerado allí la sola base seria de la enseñanza del dibujo y del modelado, por cuya razón se le prodiga en todos los talleres. La Escuela tiene a ese efecto una pequeña *ménagerie*. Durante el verano los animales se estudian al aire libre por medio del dibujo y del modelado.

En algunos talleres el estudio del modelo vivo se lleva a cabo de mañana, y de tarde el de composición y trabajo manual, o sea la ejecución.

La Escuela tiene como anexo, con un in cultural bien definido, un Museo de artes y oficios que pone al alcance de los alumnos las buenas obras antiguas y las modernas, así como las mejores de los alumnos.

De esta Escuela central parten las directivas generales y se envían profesores para todas las escuelas provinciales de artes aplicadas. A ella concurren, además, las industrias de artes en demanda de proyectos, consejos, experimentos y en busca de artesanos y directores capaces.

En las escuelas de artes y oficios de Praga, igualmente célebres por su participación en exposiciones universales, fué hace tiempo establecido desterrar los viejos métodos de la copia de formas históricas y retornar al estudio de la naturaleza, origen verdadero de toda forma y color. Desde entonces se practica, ya se sabe con qué suerte, su fecundo postulado: « El estudio de las formas naturales, tan variadas, desarrolla poderosamente el sentimiento del color y los principios de construcción. Ver y observar con claridad, estableciendo la unión con la mano que

ejecuta, no puede menos que estimular los dones de invención y alimentar la fuente de la imaginación. El estudio analítico de la forma orgánica de los vegetales demuestra, además, todos los motivos ornamentales que se pueden obtener sin necesidad de estilizar. »

Métodos semejantes se observan en casi todas las escuelas de las regiones tchecas del ex imperio austro-húngaro.

Suiza ofrece, igualmente, su buena experiencia con la nueva Escuela de artes industriales de Zurich. En ella, primero se practica el oficio, luego se imparte la enseñanza decorativa.

Tres clases de alumnos la frecuentan. Los más son aprendices. En la sección de aprendices, éstos que ya trabajan en talleres privados, siguen los cursos al menos cuatro horas por semana, enviados por sus patrones cuya obligación ha sido impuesta a éstos bajo pena de multa, por ley de 1907. Otros obreros de fábricas y talleres pueden perfeccionarse de las 19 a las 21 horas tres veces por semana. Y, en fin, concurren también patrones de pequeños talleres deseosos de seguir los progresos de su profesión. Estos cursos funcionan además de los diurnos prácticos y teóricos.

Los alumnos estudian el dibujo geometral de formas y su modelado. Para su ornamentación estudian dibujo del natural. Pero, en esta escuela, el alumno recurre a la naturaleza en busca de un dibujo apropiado a las necesidades de su oficio. Así, unos alumnos insistirán sobre todo en la búsqueda del color y otros en la construcción de la forma, lo que los conduce a análisis diferentes, lógicos con sus destinos.

Los talleres están bien montados con las máquinas más perfeccionadas y modernas.

La Escuela tiene anexos un museo de artes industriales para los fines de la enseñanza y una biblioteca que, además de contener un gran número de obras técnicas, recibe mensualmente más de 170 revistas y diarios de arte e industrias artísticas. Exposiciones mensuales extienden la acción e influencia educadora de la Escuela.

En Inglaterra, principios semejantes dirigen la enseñanza de sus numerosas escuelas de artes, entre las cuales se distinguen las de Glasgow, la de Burglem y la de Birmingham.

En esta última, la dirección de M. Catterson Smith al introducir el estudio de la naturaleza como base de la enseñanza, se caracterizó por la importancia acordada a los ejercicios de dibujo de memoria, considerándolo el mejor medio de desarrollar el espíritu de observación y la atención. El estudio de los estilos fué excluído de esa escuela, entre otras razones, por la falta de predisposición de los alumnos para esta enseñanza. En la Escuela de Birmingham, los alumnos al mismo tiempo que prosiguen sus estudios del natural, trabajan en los talleres elegidos. Se les hace traducir sus propios dibujos, para que adquieran el hábito de proyectar cosas realizables en la materia designada. Los cursos son mixtos.

Alemania tiene sus « Kunstgewerbeschulen », muchas de las cuales son ya célebres. Fundadas para corresponder al movimiento de renovación de las artes aplicadas, fué necesario hacer un llamado a los innovadores para darles vida. Sus profesores son casi todos hombres jóvenes, muchos de ellos apenas si tienen más de 30 años. Estas escuelas tienen directivas generales y métodos semejantes a los que rigen la enseñanza de las artes en las escuelas de Austria, con las cuales se turnan algunos profesores. Estas nuevas escuelas de Alemania tienen por divisa: « unir la enseñanza teórica a la enseñanza práctica, considerando que toda tendencia inversa, significa retrogradar hacia la « Academia », la escuela hacedora de hombres que viven al margen de la vida, fuera de su época y sus necesidades, la escuela que lleva a la repetición, al *camouflage* de los estilos y a la rutina. »

Antes de terminar este trabajo, expresando nuestra opinión respecto de las ideas generales que deben presidir a la creación de las escuelas de artes en el país, quisiéramos llamar la atención sobre un aspecto del problema y que no ha escapado a la perspicacia de las autoridades competentes de los países de Europa y Norte América: nos referimos al dibujo en la escuela primaria.

Se entiende que la enseñanza del dibujo debe comenzar en la escuela primaria y cultivarse en ella, no con un carácter técnico y artístico sino como un medio natural y más concreto aún

que la palabra y la escritura, la posesión de cuyo lenguaje ha de preparar al niño para la especialidad de sus futuras actividades.

En estos momentos en que las ciencias de la educación se orientan definitivamente por los métodos objetivos como el camino más seguro para llegar a lo subjetivo, el postulado de Víctor Mercante, de que «lo que no se sabe dibujar no se sabe bien o se ignora completamente», adquiere todo el valor de un axioma.

La escuela primaria de la Argentina ha sido campo de una hermosa experiencia (1) que no es admisible seguir desconociendo. Nos referimos a la obra de Martín Malharro, realizada durante su inspección técnica del dibujo.

Hoy que en la República el trabajo manual ha entrado en todas las escuelas, siguiendo el ejemplo de Norte América, urge la restauración de la metodología malharriana para suplantarla híbrida enseñanza actual. El método intuitivo implantado por nuestro gran artista, es considerado por Rouma, en su admirable obra *Le langage graphique de l'enfant*, como el que mejor responde a la psicología del niño.

Estas consideraciones las creemos necesarias, máxime cuando la educación por el trabajo en la enseñanza secundaria (2) cuenta con partidarios que fundan sus opiniones en las mismas exigencias modernas que inspiran la creación de las escuelas de artes.

Un serio estudio de las experiencias realizadas en los grandes centros educacionales en favor de las enseñanzas de las artes, así como la propia práctica en la materia, nos llevan a sostener que las escuelas de artes, en la Argentina, deben ofrecer una enseñanza teórica y práctica simultáneamente. La primera, por el estudio del dibujo, del modelado y del color y la composición decorativa, que son los verdaderos medios de expresión. La segunda, por la práctica de varios materiales en que los alumnos ejecutarían sus propios proyectos.

(1) MARTÍN MALHARRO, *El dibujo en la escuela primaria*. (Editor Cabaut.)

(2) LUIS FALCINI, *Proyecto de introducción de las manualidades y reforma al programa de dibujo en la escuela secundaria* (en prensa).

Los métodos de enseñanza deben estar basados francamente en el estudio de la naturaleza. Por ella, el alumno « pensará ante la frágil anatomía de una flor o la gracilidad complicada de un insecto, ante las volutas sutiles de un caracol, o la pátina de un guijarro. En todo estudiará la armonía de las líneas, el valor de los tonos, la calidad de la materia y el equilibrio de los volúmenes, y sus facultades de juicio y de impresionabilidad deben llegar a ser tales que nazca en él a cada sensación un documento nuevo de forma y de color » (1).

Estas virtudes espirituales será preciso completarlas por una aplicación razonada y positiva, por medio del dibujo acotado primero y su traducción definitiva en la materia después, mediante la práctica de taller, teniendo siempre en cuenta que todo verdadero arte aplicado, reposa sobre dos leyes fundamentales: *ley de destino o de uso* y *ley de materia*.

Ejercicios constantes de memoria tendentes a desarrollar la visión mental que permitan al alumno retener los caracteres esenciales de las formas observadas, al propio tiempo que enriquecer los dominios de su imaginación.

Un curso de historia de las artes siguiendo un programa racional semejante al trazado y llevado a cabo en Francia por Lucien Magne.

La enseñanza debe estar confiada a profesores de composición bien compenetrados de los principios generales y competentes en las artes aplicadas, quienes tendrían como colaboradores a artesanos de reconocida competencia y bien animados para la enseñanza práctica de talleres. Es de importancia dotar a las escuelas de clases y talleres bien iluminados. En lo que respecta a la situación de los alumnos y su selección, podría tenerse en cuenta lo aconsejado por M. Audra, de la Escuela de artes decorativas de Niza.

En nuestras escuelas de artes, los cursos diurnos podrían impartir de mañana la enseñanza del dibujo, modelado, color y composición, y por la tarde la práctica de talleres, respondiendo así al criterio que quiere que la escuela enseñe la teoría y el

(1) MAURICE DUFRÈNE, *El mueblé*. Conferencia leída en el Conservatorio de artes y oficios de París.

oficio. Debe tener cursos nocturnos para obreros y aprendices donde éstos se formarán la educación teórica de los oficios que practican de día en el taller industrial, satisfaciendo de ese modo el criterio que entiende que el oficio debe aprenderse en el taller privado.

Nuestra Escuela de artes no debe desechar los progresos de la maquinaria moderna. La obra realizada en la reeducación de los mutilados de la guerra, utilizados como artesanos en las industrias artísticas, está llena de enseñanzas prácticas al respecto.

En su aspecto cultural, la Escuela, admirablemente secundada por las revelaciones de la arqueología, tendría la virtud de difundir conocimientos sobre nuestras industrias aborígenes, historiando los factores determinantes de sus formas, del espíritu de sus creadores y la influencia que la naturaleza ejercía sobre ellos.

Esta ilustración respecto al pasado indígena nos alejaría del lamentable anacronismo que, con asombrosa ignorancia de las industrias aborígenes, pretende reproducir las formas y la simbólica gráfica de los indios en objetos cuyos usos difieren de los originarios. Y, en fin, la escuela de artes vendría a enseñarnos, también, en qué grado las materias de que dispone cada región contribuyen a la aparición de determinadas industrias y cómo la contextura de esas materias impone a las formas características originales, que distinguen el arte de un pueblo del de otro. El arte de todos los tiempos informa de esa realidad imperiosa, por la cual un Partenón no pudo nunca levantarse en París como Notre Dame no podía surgir en Atenas. Atenas disponía de canteras de mármol, París, canteras de piedra arenisca. Ley que, por otra parte, podemos ver rigurosamente demostrada en las artes de Egipto, Persia, Italia, la India, México, Perú y la Argentina.

LUIS FALCINI.