

Hacia una cultura universal: algunos precedentes en la enseñanza de la Historia del Arte

CARMEN BLANCO

Universidad Autónoma de Madrid

En este trabajo pretendemos mostrar las relaciones entre la Historia del Arte, los precedentes de su enseñanza y el afán por democratizar la cultura. Por consiguiente, nos centramos en los proyectos utópicos de crear pinturas y esculturas para difundir nuevas ideas. Más adelante hablamos de algunas realizaciones artísticas del siglo XIX como son los monumentos urbanos y la pintura de Historia para enseñar lecciones patrióticas. Por fin, nos interesa resaltar, con los nuevos museos artístico-pedagógicos, el interés por la enseñanza de la Historia del Arte y las reproducciones de las obras originales. Estos museos del siglo XIX son el germen de lo que hoy podríamos considerar como museos virtuales. Por último nos detenemos en los aspectos artístico-pedagógicos de las Exposiciones Universales que pretendían difundir las peculiaridades culturales en el contexto de una cultura universal.

1- DEMOCRACIA y UTOPIA: EL ARTE COMO PRETEXTO PARA DIFUNDIR NUEVAS IDEAS.

La Iglesia y la monarquía tradicionalmente se habían servido de las obras artísticas para divulgar sus mensajes o encumbrar a sus protagonistas. Por eso la vinculación entre enseñanza y obras de arte pertenece al ámbito de la tradición. Los escritores utópicos van a utilizar este mismo método pero con una temática diferente. La idea recurrente es la del progreso científico, y esta idea se convierte en el tema central al que deben subordinarse las obras artísticas.

Se presupone que compartir riquezas implica también compartir cultura y por ello se concede un gran protagonismo a los «inventores» y a la imaginación creadora que corre pareja al interés por la educación colectiva. Destaquemos algunos hitos.

A principios del siglo XVII, Tomaso Campanella, en su utopía *La ciudad del sol*, se propone reformar el género humano, para lo cual considera que la educación

es algo prioritario. Propugna la enseñanza de las ciencias por medio de pinturas murales y de esta forma se asegura un fácil aprendizaje. Campanella nos dice que en su ciudad «hay maestros dedicados a explicar las pinturas, los cuales acostumbran a los niños a aprender todas las ciencias sin esfuerzo y como jugando» (Carnpanella, 1973, p. 147)1.

Francis Bacon en *La nueva Atlántida*, publicada en Londres en 1627, traza el plan de una sociedad ideal que concede un gran respeto a la inteligencia creadora, venga de donde venga, y no sólo la del propio país. Este escritor utópico muestra los grandes inventos de la humanidad a través de «dos larguísimas y hermosas galerías: en una de ellas colocamos los modelos y muestras de todo género de las más raras y excelentes invenciones; en la otra instalamos las estatuas de los inventores célebres» (Bacon, 1973, p. 271-72)2. Está claro que por cada invención de valor se levanta una estatua que nos remite al inventor.

Carnpanella y Bacon se mueven, pues, en el contexto del «arte de la memoria» que propugna la visualización de conceptos y especialización de los conocimientos. Para ello las pinturas sirven de comodín para memorizar las ciencias y las esculturas para retener el nombre y la imagen de los principales inventores. Inevitablemente recordamos que en muchos manuales actuales se siguen utilizando reproducciones de obras artísticas para explicar conceptos de otras disciplinas' .

Frances A Yates en su *Arte de la memoria* incide en estos aspectos y afirma el carácter didáctico del teatro de Giulio Carnillo diciendo que hacia 1532 Viglio Zwichem escribe a Erasmo hablándole de este teatro en los siguientes términos: Camilla «pretende que todas las cosas que la mente humana puede concebir y que no se pueden ver con los ojos corporales pueden, sin embargo, después de haber sido aprehendidas con atenta meditación, ser expresadas mediante ciertos símbolos corporales de modo que el observador puede, al instante, percibir con el ojo todo lo que de otro modo está oculto en las profundidades de la mente humana y debido a esta percepción corpórea lo llama un teatro» (Yates, 1972, p. 123)4.

1 CAMPANELIA, T. (1623) «La ciudad del sol», en *Utopías del Renacimiento* (1973). México: Fondo de Cultura Económica. El eco de esta utopía fue enorme, El mismo Lenin cita a Campanella refiriéndose a la necesidad de utilizar el arte como enseñanza de los postulados revolucionarios. Al mismo tiempo propugna levantar estatuas a los artífices de la revolución como inventores de un nuevo orden. Sobre estas cuestiones se extiende el libro titulado *Lenin, sobre arte y literatura*, (1975) Gijón: Ediciones Júcar, 238.

2 BACON, F. (1627) «Nueva Atlántidas en *Utopias del Renacimiento*, op. cit.

3 En este sentido nos ha llamado la atención un libro de Historia equivalente al de 1º de ESO que se utiliza en el currículum británico. Nos referimos al de SHEPHARD, C. (1994) *The schools History project. Discovering the past Y.8. Societies in change*. London: [ohn Murray Publishers, que en la pág. 78 reproduce el cuadro de «Un experimento en una campana de aire» pintado por [oseph Wright of Derby en 1760. Esta imagen funciona a modo de introducción al capítulo de «Ciencia y superstición» en la época moderna, El único comentario relacionado con la imagen es el siguiente: «A scientific experiment like this would have been unthinkable in 1500. In 1750 it was commonplace.»

4 YATES, FA. (1972) *LIArte della memorie* Torino: Giulio Einaudi.

Los escritores utópicos, como las grandes figuras de la pedagogía, dejaron bien claro que las imágenes y los objetos corpóreos puestos al servicio de retenciones memorísticas o de ideas abstractas facilitaban el aprendizaje. Además los anhelos de progreso y de mejora les llevaron a trazar planes o proyectos en los que el derecho a compartir los bienes culturales enlazaba con el ideal de abolir la propiedad. Reflexionar sobre la enseñanza y aprendizaje en sus orígenes y desarrollo nos invita, por lo tanto, a estudiar los ideales utópicos y las realidades educativas.

11. LA FORMACIÓN DEL CIUDADANO y EL ENTORNO ARTÍSTICO. EL ARTE SALE A LA CALLE COMO PROPAGANDA PATRIÓTICA.

La Revolución Francesa, a partir de las fiestas revolucionarias, retornó el proyecto utópico y asumió la empresa de dar una imagen nueva a la ciudad con nuevos héroes. Suprimió de las calles las imágenes monárquicas y, en su lugar, levantó monumentos efímeros al servicio de las nuevas ideas. El siglo XIX asume esta utilización didáctica de las imágenes artísticas y se instaura así lo que podríamos llamar lecciones icónicas de Historia patriótica. Las estatuas o monumentos públicos y la llamada pintura de historia tendrán un amplio desarrollo en todo el siglo XIX. Obras originales, en piedra o bronce, servirán para que el ciudadano pueda reconocer los capítulos de la historia de su país por el mero hecho de pasear por la ciudad y contemplar las estatuas dedicadas a los grandes hombres de la nación". Por ello, y como consecuencia lógica, sus repercusiones calarán en la educación a través de los manuales escolares que, posteriormente, gracias a los avances de la fotografía, incluyen ilustraciones que reproducen los modelos antes dichos. Así, por ejemplo, en muchos libros de texto aparecía la reproducción de la estatua colombina que lógicamente debería ser incluida en el tema de la escultura decimonónica y sin embargo se incluía en el tema de los descubrimientos geográficos en el siglo XVI. El «error inducido» en materia artística llevaba a los alumnos a afirmar que esa estatua era renacentista. y algo parecido sucedió con las reproducciones pictóricas que pueden relacionarse también con el «currículum oculto» que impregna la educación escolar (Isabel la Católica como modelo de virtudes, por ejemplo). Hoy la perspectiva histórica ha permitido hacer inoperantes muchos de los mensajes patrióticos y por el contrario, el estudio de los proyectos de estatuas y monumentos rechazados nos ha permitido reflexionar sobre otro tipo de ideas y modelos. La mayor parte de los monumentos

5 Mesonero Romanos en su primer manual de Madrid, señala que el olvido que «nos han echado justamente en cara los extranjeros, va a ser reparado por la ilustración y bondad de nuestro augusto soberano, quien ha dado orden para que ... se ejecute en Roma por el célebre escultor español Don Antonio Solá la estatua en bronce de *Miguel de Cervantes*, con destino a colocarla en una de las plazas públicas de la capital», MESONERO, R.(1833) *Manual de Madrid*. Madrid. (nos remitimos a la edic.facsítil de 1982, de la ed. Fareso, 168). A partir de esta estatua se proyectarán muchas otras que no culminarán hasta el último tercio del siglo XIX y XX.

relacionados con las ideas de libertad y democracia no pudieron encontrar el eco suficiente en la España de la Restauración.

111- ROMPER PRIVILEGIOS DE CLASE EXIGE EXPANDIR LA CULTURA: LOS MUSEOS AMERICANOS DECIMONÓNICOS, LAS REPRODUCCIONES Y EL PERIOD-ROOM.

También fue una consecuencia de las ideas de la Revolución Francesa el derecho a que todos los ciudadanos, sin exclusión, pudiesen disfrutar de la contemplación de obras de arte que antes sólo podían ver los privilegiados. Surgen en Francia los primeros museos públicos que muestran al ciudadano el tesoro artístico de la nación como patrimonio común.

Pero además de las obras originales pronto se impulsó el desarrollo de las reproducciones estimuladas por los grandes avances de la fotografía y medios de reproducción mecánica. Ya hemos hablado de la incorporación de imágenes en los manuales escolares. Gran cantidad de copias artísticas o modelos de todos los periodos de la historia del arte se hicieron con carácter docente y a este hecho se une el nacimiento de los Museos de reproducciones artísticas y el auge de la enseñanza del arte. Teniendo en cuenta que en España ha sido bien estudiada la labor cultural que la Institución Libre de Enseñanza, el Museo Pedagógico, las Misiones Pedagógicas y el Museo de Reproducciones Artísticas llevaron a cabo en el último tercio del siglo pasado" nos vamos a centrar ahora en la importancia de los orígenes de los museos americanos,

Los primeros Museos Americanos, como señala M. Conforti, se conectan con la idea de propagar la cultura artística como patrimonio universal al mismo tiempo que la obligatoriedad de la educación se imponía. En un principio necesitaron utilizar reproducciones y copias para poder difundir obras de arte cuyos originales se encontraban en otros lugares. El esquema básico para montar exposiciones en los museos fue pronto una instalación «multi-media» de arquitectura, escultura y artes decorativas que evocaban el arte de épocas pretéritas. Esto fue el punto de partida del movimiento museístico conocido como «period-room» (habitación de época). Se trataba de sugerir una visión de conjunto, en un espacio acotado y respecto a un determinado momento histórico. Los objetos seleccionados hablaban por sí mismos y los textos o paneles escritos completaban las lagunas. Evidentemente,

⁶ COSSIO, M.B. (1884). *Aproximación a la pintura española*. En este libro publicado de nuevo por la editorial Akal en 1985, figura un excelente estudio preliminar realizado por Ana María Arias de Cossío que resalta el interés que la didáctica de la historia del arte despertaba en Francisco Giner de los Ríos y los hombres de la Institución Libre de Enseñanza. Respecto a Don Manuel Bartolomé de Cossío, señala que su dedicación a la enseñanza de la Historia del Arte se fundamentaba en una fe profunda en la regeneración humana mediante la educación estética. Esta faceta se complementa brillantemente con su perfil de investigador en Pintura Española como se muestra en este trabajo.

perseguían una finalidad de naturaleza didáctica que buscaba instruir, democratizar la cultura y contribuir a mejorar el gusto. Así se expresaba, en primer lugar, la Smithsonian Institution que en 1841 ya manifestaba por medio de su director: «Es gratificante percibir que las artes contribuyen tanto a mejorar y refinar a la humanidad. En otros países el gusto por la literatura y las bellas artes está confinado a unos pocos privilegiados. Aquí el pueblo reina, todo el poder le pertenece. Ningún gasto o esfuerzo deberla ahorrarse para elevar al pueblo su amor por la literatura y las bellas artes». Años más tarde, en 1869, Charles Perkins expresaba los fines del Museum of Fine Arts de Boston diciendo que sus objetivos son educativos, señalando la función de proporcionar disfrute y educación a todas las clases sociales, y al mismo tiempo la de purificar el gusto y actuar sobre la naturaleza moraF.

Los museos basados en obras reproducidas tienen en el pasado un antecedente preciso, y teniendo en cuenta la revolución tecnológica y la importancia creciente de la imagen, la reproducción ahora en la pantalla del ordenador intensificará inevitablemente lo que podemos llamar el museo referencial o didáctico de las obras maestras de arte universal.

IV. ENSEÑAR ARQUITECTURA POR MEDIO DE ARQUITECTURAS. EXPOSICIONES y CULTURA DEL OCIO.

Pero por sus repercusiones didácticas en Europa y en España en particular, es preciso tener en cuenta el papel que jugaron las Exposiciones Universales. Enseñaban arquitectura con arquitecturas falsas y urbanismo con lo que podríamos llamar «decorados». En ellas encontramos los modelos de inspiración de las «ciudades lúdico-didácticas» o «parques temáticos» actuales que aunan las funciones de mostrar, deleitar y enseñar. De esta forma podemos detenernos en la Exposición Universal de París de 1878, en donde, por primera vez se presenta la «calle de las Naciones» que mostraba pabellones nacionales representativos de la arquitectura más caracterizada de los diferentes país-es con una clara voluntad didáctica. ¿Qué estilo arquitectónico hay en nuestro país que no se dé en ningún otro lugar? ¿QUé emblema, símbolo o alegoría le caracteriza? Estas y otras cuestiones parecían preocupar a los organizadores del montaje. Lo que la calle de las Naciones mostraba, vde alguna manera tenía que partir de un conocimiento previo, debía de ser reconocible al visitante de ese país y al mismo tiempo debía de enseñar lo más peculiar y grandioso como si se escribiese la página visual de una enciclopedia escolar. Eusebio Martínez de Velasco nos proporciona noticias de una serie de construcciones, que se podían ver en la

⁷ M. Conforti *Art in America*, Junio 1986, 19-20. Respecto al «period-room» hemos podido comprobar recientemente que quizá por influencia de la «Historia de la vida cotidiana» o «¿cómo se vivía en la época de...?» se están montando salas en museos, como por ejemplo el Británico, en donde aliado de unas sandalias egipcias se exhibe un relieve de gran calidad artística. Los escolares encuentran, de esta manera, lo que podemos llamar una objetualización de su manual de Ciencias Sociales.

Exposición Universal de París de 1889, relativas a la Historia de la habitación del hombre que tenían como punto culminante la torre Eiffel". A partir de la exposición de París de 1900 la erección de pabellones nacionales se constituirá en práctica habitual de exposiciones venideras. Con los pabellones se reconocía un muestrario arquitectónico de los diferentes países y una exhibición también de creaciones innovadoras en el terreno arquitectónico. El mensaje implícito discurría en torno a la idea de asumir las raíces culturales del pasado como signo de identidad diferenciadora y presentar una imagen de futuro por medio de las creaciones artísticas más innovadoras. En 1929 se crea en Barcelona el llamado «Pueblo español» que significaría una muestra didáctica de la arquitectura regionalista en auge por estas fechas. Las señas de identidad de un lugar se podían experimentar a través de la visita a estos lugares, y, en el caso de visitar las Exposiciones Universales, cualquiera se podía sentir ciudadano del Inundo.

Los ecos de estas propuestas se recogen en publicaciones destinadas a docentes. Así pues, Luis Huerta, en el libro titulado *Las artes en la escuela*, habla de la creación de una ciudad castellana en San Rafael donde «se conservan aún casitas de madera sólidas e indestructibles, hechas a escala, con sus solanas y corredores, que casi parecen pabellones habitables» (Huerta, 1932, p. 159)⁹. Este y otros ejemplos podrían rastrearse a lo largo de nuestra geografía.

El Portugal dos pequeninos es otro ejemplo más, en Coimbra, que supone un conglomerado ecléctico de edificios alzados a escala infantil con pretensiones claramente didácticas que presuponen alcanzar el objetivo de enseñar en diminuto los principales edificios del Portugal monumental.

V- ENSEÑAR HISTORIA DEL ARTE POR MEDIO DE MATERIALES. EL PALACIO DE ARTES LIBERALES DE LA EXPOSICION UNIVERSAL DE PARIS DE 1889

También nos interesa lo que se exhibía en el interior de los pabellones de las exposiciones universales porque en estos lugares se divulgaban métodos y materiales de enseñanza. En efecto, en el Palacio de Artes liberales de la Exposición Universal de París de 1889 se exhibieron materiales para la enseñanza de la Historia del Arte. Reproducciones de cuadros de Leonardo, Rafael, Ticiano, etc., cubiertas de los cuadernos escolares con temas de pintura de historia y colecciones de láminas. Todo esto sirvió para que Paul Mantz publicase *Les petits musées d'art scolaires* como resultado de la recopilación de monografías publicadas para la ocasión de la Exposición Universal de 1889.

⁸ En *La Ilustración Española* y Americana del 15 de Mayo de 1889 se muestra la enorme importancia didáctica que tenían estas muestras de carácter universal.

⁹ HUERTA, L.(1932) *Las artes en la escuela. Libro de lectura y de iniciación al estudio de las artes útiles y de las artes bellas y de las artes liberales*. Madrid: Juan Ortiz editor.

A todo ello tendríamos que añadir el interés didáctico de las maquetas arquitectónicas que permiten una mayor comprensión de la arquitectura. Pues bien, su utilidad se mostró en el interior del Pabellón de Bellas Artes de la Exposición Universal de Chicago en 1893 que, como colofón final, presentaba una vitrina en homenaje a Pestalozzi.

Por Último sólo añadir que fue precisamente en una Exposición Universal, la de París de 1889, donde la estrecha relación entre materiales y métodos de enseñanza se concretó con muestras de diapositivas para ser proyectadas con el aparato de la casa Meyer. Su triunfo revolucionaria la dinámica metodológica de la enseñanza de la Historia del Arte que sigue utilizando este material docente hasta la fecha complementándolo con el reto de las nuevas tecnologías.

De las lecciones utópicas, de la imagen artística de la ciudad, de las reproducciones museísticas y de la cultura del ocio se puede deducir que la necesidad de crear materiales apropiados para la enseñanza del arte en los medios académicos y escolares fue algo que ya estaba preparado de antemano, La vida ha ido siempre por delante de la escuela.