



UNIVERSITAT^{DE}
BARCELONA

Víctor Masriera Vila (1875 – 1938)

**Pedagog de l'Art
Mestre en la didàctica del Dibuix**

(Anàlisi de la seva metodologia)

Esteve Prat Paz

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

5. LA SEVA TASCA PEDAGÒGICA DE L' ENSENYAMENT DEL DIBUIX

A diferència d' altres pedagogs de l' època, Víctor Masriera no va ser un mestre usual, d' aquells que tenen un taller-estudi o una escola de formació, amb molts aprenents i deixebles, que en va tenir, sinó un mestre de mestres més mediàtic. Se 'l qualificà d' omnipresent en la societat de la seva època¹. El fet de ser un personatge tan mediàtic potser va fer que a la llarga, el seu pensament, la seva pedagogia, arribés a molta gent, però també, que se 'l oblidés amb més facilitat, al no tenir successors o hereus directes que defensessin la validesa de la seva obra. Bàsicament dos puntals en la seva obra i tasca, els dos professors auxiliars del Curso Permanente de Dibujo en qui confiava plenament la bona marxa d' aquell, José Machado Ruiz, germà del poeta Antonio Machado, i Manuel de Arpe Caballero, no obstant, José Machado, al final de la Guerra Civil Espanyola, s' exilià. Acabada aquesta, es produí per altre banda un canvi sobtat en la manera de concebre l' educació, postergant-se de manera indefinida la seva tasca i obra.

La seva labor la va dedicar bàsica i principalment a quatre nivells alhora:

- 1-Portar els nous corrents pedagògics del dibuix a la planificació previ estudi de la situació del dibuix infantil a Espanya.
- 2-Fer arribar aquesta planificació del dibuix i la seva posterior aplicació metodològica a l' escola primària i normal des de la primera infantesa.
- 3-Fer arribar aquells nous mètodes i plantejaments i la manera d' impartir-los a tots els mestres i professors, a través de diversos manuals i cursos, de manera que es trobessin amb la capacitat suficient, amb les mínimes condicions favorables per a poder portar a terme de manera correcta la tasca de l' ensenyament del Dibuix.
- 4-Intentar fer arribar el dibuix a tots els sectors possibles de la societat a través d' una gran tasca de difusió i divulgació, bàsicament a través de publicacions, encara que també de moltes conferències, i articles.

En global, una tasca en gran part anònima i tal vegada no controlada en quan a no saber ben bé a qui era el destinatari concret, qui era el lector i usuari dels seus manuals i l' ús que se' n feia.

No obstant, a través d' ells, de la seva estructura i seguint-los de la manera indicada, encara que sense la presència directa del mestre-autor, i sense interpretacions errònies del seu pensament, de segur que es podria arribar a un aprenentatge correcte del Dibuix. No en va els seus manuals estaven plantejats al mateix temps, en versió pels professors i mestres, i també per l' afeccionat que el realitzés de manera autodidacta.

Potser, que tant fascinant personalitat, acabés per eclipsar-lo, impeding projectar d' una manera clara al pedagog de primera línia que va ser. Desbrossar la seva obra pertany a aquest capítol, alhora que ajudar a que sigui més coneguda, de manera que deixi de ser el pedagog secret que alguns pocs coneixen.

¹ GÓMEZ MOLINA, Juan José-CABEZAS, Lino-BORDES, Juan. *El Manual de Dibujo. Estrategias de su enseñanza en el siglo XX*. Ed. Cátedra, Madrid, 2001-03, p. 598.

Tot i la consciència de que els conceptes que formen el corpus teòric del Dibuix, així com l'obra de Víctor Masriera, eren una globalitat i no poden dissociar-se en compartiments o parcel·les estanques, sense interrelacionar-se; s'intentarà malgrat això, en aquest apartat, anar veient per separat i sense perdre l'idea de conjunt, com els concebia, que en deia i pensava de cada un d'ells. Per això s'han plantejat tres grans blocs estructurals de la seva obra pedagògica:

- EDUCACIÓ INFANTIL
- L'ENSENYAMENT DEL DIBUIX A L'ESCOLA PRIMÀRIA
- MANUALS ADREÇATS ALS MESTRES I PROFESSORS DE DIBUIX

6. EDUCACIÓ INFANTIL. L' ELABORACIÓ DELS SEUS MANUALS DE DIBUIX. METODOLOGIA I DIDÀCTICA UTILITZADA

Actualment l' educació infantil comprèn sis cursos, de 0 a 6 anys. Aquesta etapa té com a finalitat proporcionar als infants més petits aquelles situacions educatives que els permetin el progressiu descobriment i creixement personal; la possibilitat de relacionar-se amb els altres, per mitjà dels diferents llenguatges d'expressió i comunicació; l'observació i descoberta del seu entorn més proper i l'adquisició de valors, hàbits i pautes de conducta que afavoreixin la seva autonomia personal i la seva integració a la societat. És durant aquests sis o set primers anys de vida que es construeixen les estructures neuropsíquiques elementals, s'organitzen els contactes amb el món i es basteix la noció de la pròpia identitat, l'adquisició de les primeres nocions i informacions, i les primeres formes de participació social.

PLANTEJAMENTS D' OBJECTIUS PEL DIBUIX INFANTIL

Si be al llarg de la seva tasca pedagògica, Víctor Masriera va dirigir l' aprenentatge del Dibuix a tot tipus de públic, a qui de manera especial dedicà grans esforços, en creure que era per on s' havia de començar la nova labor d' ensenyament d'aquesta disciplina, era l' infant. Víctor, va dedicar bona part de la seva tasca pedagògica al dibuix infantil, per això va estudiar que es feia a l' estranger i la realitat en que es trobava Espanya. A partir d' aquest estudi va començar a plantejar la seva línia pedagògica marcant-se primerament uns objectius a assolir.

El dibuix infantil havia de representar sobre una superfície formes de coses reals o imaginàries, anotar qualitats que es descobrissin en l' objecte, ser un llenguatge gràfic i que a més pogués interpretar la part personal del nen ². Havia de ser un dibuix espontani, educador dels moviments de la mà, després, a través de jocs s' educaria la atenció, incitant poc a poc l' art d' observar, per aprendre després a situar, a relacionar i a mesurar; eines indispensables, per posar-se en condicions de veure l' aspecte gràfic de les coses³.

La tasca educativa per aplicar en el nen, creia que havia de ser la d' un dibuix de contingut general amb certes besants artístiques, però entès com a un mitjà que li fos útil tan en les primeres edats de vida en la seva progressió al món adult, un llenguatge que li fos útil, pràctic i aplicatiu a la vida quotidiana i normal de qualsevol persona ja adulta, un llenguatge o expressió gràfica.

No va dedicar llibres concrets a aquesta etapa d' ensenyament del dibuix, però si que deixà moltes referències a ella en la majoria de les seves obres, bàsicament de "Manual de Pedagogia del Dibujo" (1917), "Dibujo"

² MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Manual de Pedagogia del Dibujo*. Edita Libreria y Casa Editorial Hernándo. Madrid, 1917, p. 24.

³ La estructura técnica del dibujo y el funcionamiento de un nuevo metodo. *Escuela de Estudios Superiores del Magisterio*. Madrid, 26 de març de 1925, p. .31. (Apèndix Documental Conferències L. I, p. 215)

(1912), “La Ciencia del Arte” (1913), “El Dibujo para todos” (1920 ?), “El Dibujo en la Escuela Primaria” (1922), i també en i “Como se enseña el Dibujo” (1923).

Indicava, que per a tal finalitat, al començar en 1907 havia estudiat l' estat en que es trobava l' ensenyament del dibuix i la seva primera preocupació va ser assabentar-se de les idees directores que informaven els mètodes moderns; per la qual cosa va procurar veure com s' aplicaven a l' estranger, posant-se al mateix temps en relació amb alguns dels principals pedagogs per conèixer els seus ideals. Va mirar en tots els sentits per tenir una visió del conjunt i poder arribar a idees generals que li permetessin ordenar els seus treballs. Aviat va arribar a la conclusió de que la pedagogia del Dibuix tenia poca importància, tot i que l' educació en el dibuix hauria d' arribar a constituir un veritable art, abans seria necessari fer molta ciència.

Deia que s' havia trobat en front d' innumerables problemes, alguns resolts, moltíssim sense resoldre, i altres que confusament sorgien per a ser plantejats. A l' encarregar-li el 1912 la Junta para Ampliación de Estudios y Investigaciones Científicas, després del seu retorn de l' estudi a l' estranger, que organitzés uns cursos de Dibuix per a Mestres i Professors especials, es trobava en el següent estat d' ànim:

Me deslumbraba la visión del desarrollo que estoy seguro tomará la pedagogía del Dibujo, y esto me impelía hacia la investigación; pero al tener que aplicar métodos, teniendo conciencia de que dicha pedagogía se encontraba en sus grados iniciales, me creía desposeído de toda autoridad y de los medios necesarios para actuar como verdadero Profesor de Dibujo, al tener que mirar la realidad, y obligado a actuar sobre ella concretando métodos, fue necesario concentrar todos los medios disponibles ⁴.

Indicava també, que en les varies branques del dibuix, interessava investigar quan més aviat millor la seva psicologia; però la necessitat de treballar per la confecció de mètodes aplicables a l' escola havia fet que comencés l' estudi pel que creia més urgent determinar. En primer lloc el que desitjava era adonar-se de com eren vistes les diverses formes dels objectes per nens i nenes de totes les edats, per descobrir les lleis generals d' evolució i així poder apreciar millor les diferents dificultats que presentaven al fer-los dibuixar unes o altres formes i arribar a una bona graduació de models, essent de gran importància per a la confecció de mètodes ⁵.

No era massa partidari d' utilitzar el terme “art infantil”, malgrat la denominació (discutida per psicòlegs, pedagogs, artistes...), sorgís a principis del segle XX arrel del moviment expressionista com a fruit de la lliure expressió

⁴ MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Manual de Pedagogia del Dibujo*, Edita Libreria y Casa Editorial Hernando. Madrid, 1917, Pròleg.

⁵ MASRIERA, Víctor. *Contribución al estudio de los fundamentos psicológicos de la pedagogia del dibujo*. Separata de la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias. Madrid, 1915, p. 2.

creadora del nen i a partir de les primeres exposicions de dibuixos infantils que sempre van tenir present la paraula "art". L' "art de l' escola" estava en contradicció amb l' altre ideal estètic de l' art de les Acadèmies de Belles Arts. Aquelles havien abandonat gradualment l' ensenyament del dibuix lineal de tradició neoclàssica, introduint un estil més romàntic del segle XIX, mentre el dibuix a l' escola mantenia una base purament lineal i no tractava la figura humana.

DEIXAR AL NEN DIBUIXAR LLIUREMENT PERÒ METODITZANT

Deia que des del 1912 en els excel·lents Jardins d' Infància de Brussel·les (Bèlgica), després d' haver desterrat el dibuix froebelià, els nens només dibuixaven lliurement, i els resultats eren millors que abans.

Un nen deixant-lo dibuixar en llibertat, arribava a uns esquemes molt rudimentaris, però plens de gràcia infantil, que representaven persones, animals, cases, arbres, etc., dibuixaven el que els havia impressionat, amb un llenguatge incorrecte, però viu. Era un llenguatge que podia prendre's de partida per al veritable dibuix, metoditzant-lo sense que perdés vida, del contrari perdria l' interès del nen.

Estava convençut que no hi havia una metodologia seria del dibuix. Els mètodes antics els mancava sentit pedagògic, i els nous, els moderns, s' havien fet a base del dibuix al natural, aplicat sense mètode, deixant-ho tot a la lliure inspiració del nen.

El natural havia anat sent substituït per la composició decorativa i el color, però no era suficient posar al nen davant d' un objecte, una planta o un animal per que es sentís capaç d' interpretar-lo. Citant a Piaget⁶ deia que s' havia de facilitar el camí per que el nen pogués aconseguir la tècnica que necessitava en tots els ensenyaments de l' escola, ¿per què es creia que el dibuix havia de sorgir per generació espontània?. Del dibuix espontani del nen hauria de partir però per metoditzar-lo, ja que deixant-lo a la seva pròpia iniciativa, molt pocs i després de molt de temps, arribarien a posar-se en condicions d' adquirir la seva veritable tècnica⁷.

Aquell any 1912, ja va plantejar i desenvolupar en totes les seccions escolars, un seguit d' exercicis, essent compostos per 28 temes, molt variats, dibuix de fantasia, de memòria i composició decorativa, però especialment del natural, fent dibuixar objectes rodons (cossos de revolució), objectes polièdrics i

⁶ Jean William Fritz Piaget (Neuchâtel, Suïssa, 1896 - Ginebra, 1980). Psicòleg experimental, filòsof, biòleg, suís interessat en l'epistemologia genètica i famós per les seves aportacions en el camp de la psicologia evolutiva, els seus estudis sobre la infància i la seva teoria del desenvolupament cognitiu. Va ensenyar en una escola per a nens dirigida per Alfred Binet, creador del test d'intel·ligència, i amb qui havia estudiat breument en la Universitat de París. Mentre qualificava algunes instàncies d'aquestes proves d'intel·ligència, Piaget va notar que nens joves donaven respostes equivocades a certes preguntes de manera consistent. <<http://www.monografias.com/trabajos16/teorias-piaget/teorias-piaget.shtml>>.

⁷ "La Nación", Madrid, 6 de març de 1930.

de superfícies complexes, així com objectes lluent per tractar el clarobscur; plantes completes, fulles, animals dissecats i vius; escollint tot el que creia podia servir de base per l' ensenyament del dibuix a l' escola primària, que va reduir bàsicament als següents tipus.

DIBUIX DE FANTASIA.

Un dibuix en que predominés la creativitat, la lliure expressió del nen, sense cap condicionant ni tècnic, ni metodològic ni psicològic. Amb el terme dibuix de fantasia es referia al dibuix espontani del nen, dit també dibuix lliure; dibuix que hauria de ser pres com un joc, desenvolupant l' interès pel dibuix en sí mateix, per això res millor que el dibuix lliure i espontani ⁸.

Para ello interesa fomentar el dibujo libre o de fantasía. Recomendando al maestro que estudie la evolución del dibujo infantil; pero aun antes de saberla puede aprovechar enseguida este lenguaje. Empiece por dejar dibujar, como mínimo, una vez por semana a sus alumnos libremente sobre papel o pizarras sin cuadrículas ni rayas. Dibujad lo que queráis - les dirá - ⁹

DIBUIX MEMORÍSTIC O DE RETENTIVA.

Un tipus de dibuix en el qual s' obliqués al posar al nen en funcionament, tota una sèrie de capacitats mentals de recordatori.

DIBUIX DECORATIU U ORNAMENTAL.

Un tipus de dibuix que en deia composició decorativa o altres vegades "dibuix ornamental", que vindria a ser el que avui entenem per Disseny amb totes les seves accepcions, en el qual entrava en joc l' ordenament de tots el conceptes confirmadors dels dibuix.

DIBUIX DEL NATURAL.

Tot això sense oblidar mai el tipus de dibuix del Natural, on la complexitat del mateix podria ser un compendi de tots els altres tipus.

El seu raonament ve a ser doncs molt similar a l' actual. Va provar a més, fer dibuixar objectes geomètrics bàsics, aplicant-hi en ells el clarobscur, les brillantors, reflexes; així com el dibuix d' animals, plantes... Amb aquest plantejament aparentment simple engegava en el nen un munt d' estímuls que ben orientats anirien a desenvolupar les seves capacitats bàsiques en aquell llenguatge. Com indicava, tot això va ser una prova, un recull d' experiències per poder disposar d' informació prèvia al seu tractament i posterior desenvolupament cap a metodologies i didàctiques.

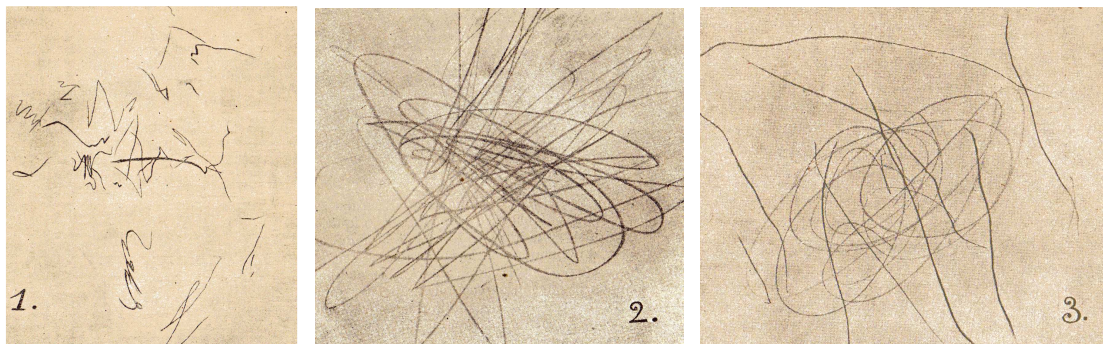
Aquest tipus de dibuix que metoditzà, per a fer-ho s' havia emparat en estudis psicològics del llenguatge gràfic infantil, amb la finalitat de conèixer la seva evolució.

⁸ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo en las oposiciones de Magisterio*. Editorial Sucesores de Ribadeneira (S.A.). Madrid, +/- 1927, p. 20.

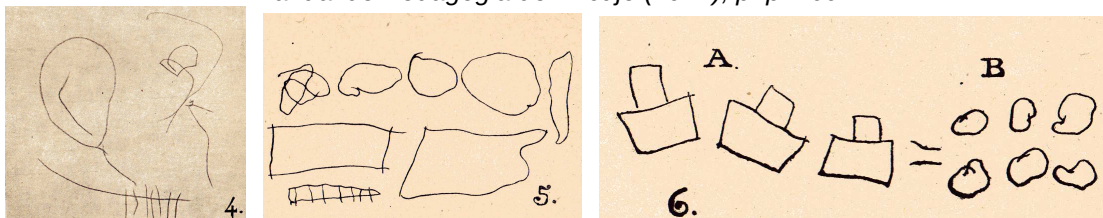
⁹ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo en la Escuela Primaria*. Editorial Saturnino Calleja S.A. Madrid, 1922, p. p. 17-23.

Pensava que tot això resultaria molt nou per a molts mestres, però havien d'iniciar-se en aquests estudis si no volien quedar-se endarrerits.

Es preguntava si no era altament beneficiós per a l'ensenyament, que cada nen redactés en un quadern les lliçons explicades a classe, i millor encara si les il·lustrava profusament:



1-Fig. 1,2,3. Dibuix lliure de nens de 3 anys, amb Ziga-zaga, rotació i línies transversals; *Manual de Pedagogia del Dibujo* (1917), p. p. 109-111



2-Fig. 4,5,6. Cèl·lules o espais tancats representatius de cossos, amb analogia amb algun objecte real. *Manual de pedagogia del Dibujo* (1917), p. p. 112-113

A pàrvuls, els més petits només traçarien trets intel·ligibles; però els nens de 6 anys ja dibuixarien ninots, i alguns també animals, cases i arbres. El dibuix del natural milloraria els esquemes, enriquiria els medis d'expressió dels nens, però el dibuix de fantasia degudament metoditzat seria un gran auxiliar per arribar al veritable dibuix. Quan un dibuix de fantasia arribés al seu màxim desenvolupament, representaria una escena de la vida.

Si bé presentaria doncs diferents escales d'evolució per als elements, com persones, animals, plantes, etc. No posaria en canvi cap escala per al dibuix lliure espontani ¹⁰.



3-Fig. 7,12,15. Tendència a completar el dibuix amb nous elements. Anotació. Inventari de detalls que interessaven al nen. Dibuix de caps "amb la moda de l'època "con un 6 i un 4 aquí tines tu retrato"; *Manual de pedagogia del Dibujo* (1917), p. p. 116, 118, 123

¹⁰ MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Manual de Pedagogia del Dibujo*. Madrid, Edita Libreria y Casa Editorial Hernando. Madrid, 1917, p. p. 105-106.

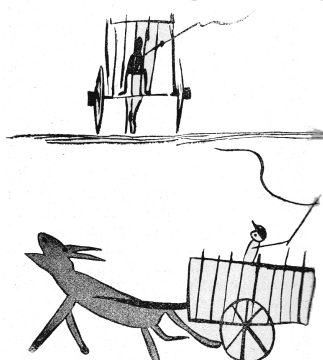
EL DIBUIX COM A LLENGUATGE GRÀFIC

Potser avui en dia en una societat de la comunicació, de la imatge, tinguem bastant assumit que el dibuix com a llenguatge gràfic forma part de la vida quotidiana de les persones, tot i que potser caldria matisar que amb moltes mancances. La utilització d'aquest llenguatge és bàsic a nivells diversos de la vida en societat, gràfics, esquemes, anuncis, senyals, símbols, signes, plànols, maquetes... Com tot llenguatge s'ha d'anar aprenent de la millor manera des de la primera infància, per això la necessitat d'un ensenyament adequat, fet al que Víctor Masriera va dedicar bona part de la seva obra.

La seva gran idea general era trobar la manera de que el Dibuix, convençut a través de la seva pròpia experiència juvenil dins les Indústries Artístiques, i dins del moviment del Modernisme en que es mogué ell i la seva família, a part d'una tradició del Romanticisme que acumulava dels seus avantpassats; arribés a quantes més persones millor. Que el seu coneixement s'estengués al màxim dins de la societat. Deia que ningú ignorava que el dibuix tenia per objecte representar sobre una superfície les formes de les coses reals o imaginaries, i com a conseqüència, dibuixava el pintor a l'interpretar una escena de la vida, un paisatge o una composició per ell concebuda, dibuixava l'enginyer al projectar un pont, i el catedràtic al determinar un esquema sobre la pissarra, i dibuixava el cirurgià amb el bisturí al practicar una operació.

Donava al Dibuix una extensió immensa, tot el que es veia i la infinita varietat de formes que s'havien imaginat i podien imaginar-se, eren dibuixables. Volia i pretenia divulgar el Dibuix¹¹. Per això creia que la base per on començar aquesta gran tasca educativa era per l'infant, i per això començà la seva gran tasca per aquest nivell.

El llenguatge gràfic, era el dibuix sense pretensions artístiques el més general, el menys tècnic. Els croquis lleugers, expressius i clars, il·lustrant i completant una descripció escrita, era el gran complement de la paraula¹².



4-Fig. 13. Dibuix d'un nen de 6 anys. Dibuix impressionista preocupat per l'acció i el moviment, no pas per les formes; *El Dibujo para todos* (1920 ?), p. 46

¹¹ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo para todos*. Editorial Manuales Gallach. Vol. 101, José Gallach, Editor. Barcelona, 1920 ?, p. 11.

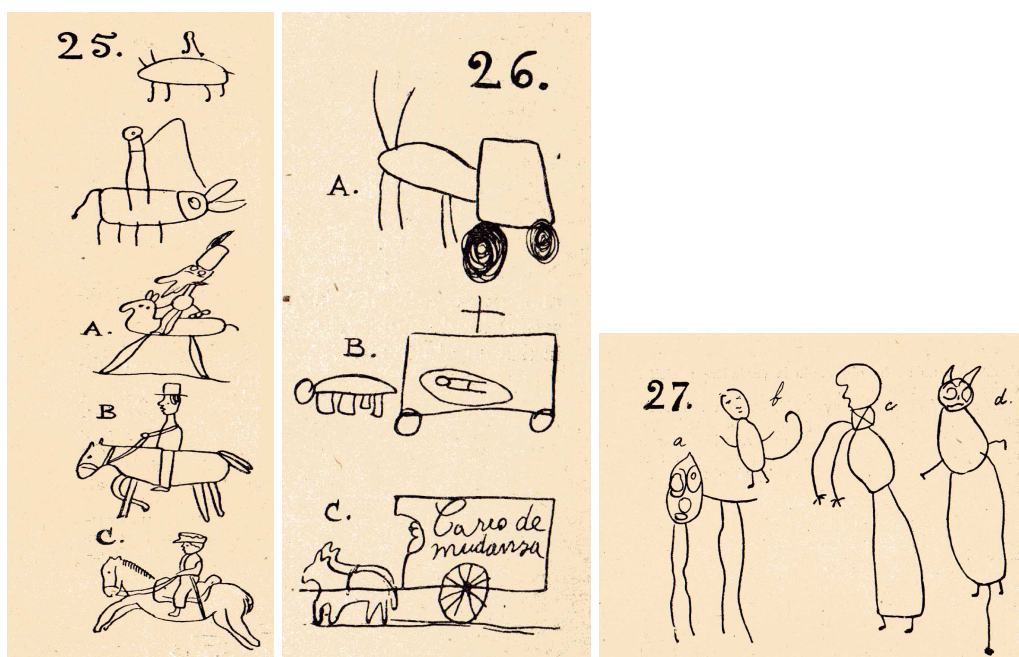
¹² MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Manual de Pedagogia del Dibujo*. Madrid, Edita Libreria y Casa Editorial Hernando. Madrid, 1917, p. 34

Pero si el dibujo en la escuela no es tan ambicioso para llamarse artístico, es sin embargo, más, mucho más, que un simple pasatiempo o un adorno, como ha venido en llamársele, con harta injusticia, en escuelas e institutos.

*Lenguaje gráfico es el nombre que hay que dar al dibujo que sin pretensiones artísticas busca solo la expresión clara de las formas de las cosas, como la palabra, en nuestras conversaciones o escritos corrientes; busca dar una idea de lo que pensamos...*¹³

Una idea general del llenguatge gràfic s' aconseguiria tenir, si s' estudiessin els dibuixos produïts per les diferents professions que l' usaven, arribant a les diferents fonts de que deriven¹⁴.

La finalitat primordial del dibuix era representar sobre una superfície formes de coses reals o imaginaries. El dibuix era una manera d' anotar certes qualitats que es descobrien d' un objecte, de manera que de cada una de les coses dibuixables es poguessin fer anotacions diverses indicant unes o altres qualitats.



5-Fig. 25,26,27. Evolució que segueix la representació gràfica d' un genet a cavall (25), d' un animal de tir (26), i d' un cavall, un gos, un gat i una nena (27.); *Manual de pedagogia del Dibujo* (1917), p. .p. 130-132

Els límits del dibuix serien molt amplis, ja que cada una de les qualitats que es descobrissin en els objectes podrien expressar-se de maneres diferents. No solament seria un llenguatge gràfic, sinó que a part de les seves diverses

¹³ MASRIERA, Víctor. *Cómo se enseña el dibujo*. Publicaciones de la Revista de Pedagogia. Madrid, 1923, p. 6.

¹⁴ MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Manual de Pedagogia del Dibujo*. Madrid, Edita Libreria y Casa Editorial Hernando. Madrid, 1917, p. 23.

formes d' anotació, tindria també la part personal de la interpretació que tanta importància tenia en el dibuix artístic.

Hi hauria tants aspectes gràfics com maneres de dibuixar ¹⁵.

Es formulava una pregunta, ¿que passaria amb un dibuix del natural, el pla pedagògic del qual consistís només en col·locar objectes davant dels nens, submergint-los en l'ambient de la classe tan diferent del que tenien en la realitat?. La resposta la donava ell mateix; passaria que el nen s' interessaria menys pels models, i aquells tampoc el portarien a fixar-se en el seu aspecte gràfic. D' aquí la necessitat de graduar els models, presentant-los en sèries, per que les seves qualitats gràfiques fossin vistes ordenadament pels nens. Aquella necessitat l' havien sentida molts Professors de Dibuix que al voler aplicar el natural fora de lloc, insensiblement havien caigut a graduar els objectes segons l' ordre lògic de la geometria, fent un dibuix geomètric amb objectes, en contes de recórrer, com abans a làmines abstractes ¹⁶.

¡Son tantos los que ignoran, no como debe enseñarse el dibujo, sino lo que es el lenguaje gráfico universal...!

¿Y de este dibujo educador de la atención, memoria, fantasía, etc., orientado a una finalidad practica y social como punto de partida de las diferentes modalidades (arte, ciencia, industria), no ignoran muchos su extensión e importancia? ¹⁷

Creia que el llenguatge gràfic havia de fonamentar-se en el Dibuix del Natural, així comentava:

El dibujo realista es el lenguaje de las formas, o mejor de las imágenes, que del mundo exterior formamos, por las impresiones que directamente recibimos de las cosas. El es el educador por excelencia de nuestra atención, que nos lleva a saber mirar y formar imágenes claras de las cosas. Prepara, pues, para la buena formación de ideas, y es piedra angular del conocimiento de lo objetivo. Nadie, por importancia que dé a lo innato de nuestro espíritu, negará la parte decisiva que para nuestra formación tiene el comercio con la naturaleza que nos envuelve, la que nunca conoceríamos sino pudiéramos ponernos en contacto con ella ¹⁸.

Deia que quan l' artista s' impressionés ho faria per l' aspecte gràfic sent aquest el que se li presentaria abans que l' aspecte vulgar de les coses que volgués interpretar.

¹⁵ Op. Cit., p. 40.

¹⁶ Op. Cit., p. 14.

¹⁷ MASRIERA, Víctor. *El Curso Permanente de Dibujo de la Dirección General de Primera*. Editorial Sucesores de Ribadeneira (S.A.). Madrid, 1918, p. 12.

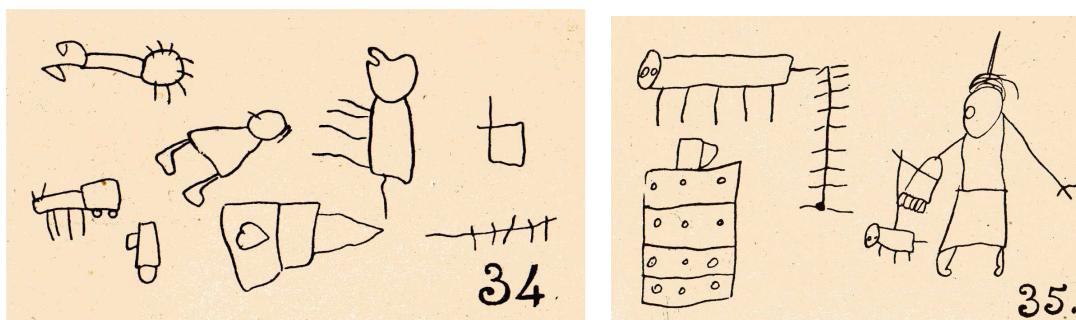
¹⁸ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo en la Escuela Primaria*. Editorial Saturnino Calleja S.A. Madrid, 1922, p. p. 7-8.

Respecta a la determinació d' un pla i l' elecció de procediment, vist l' aspecte gràfic es buscava la manera de traduir-lo, pensant en els mitjans per aconseguir-ho. L' execució i el punt de partida, les primeres línies i taques, serien comparacions d' aquestes amb el model, manera de deduir el que s' aniria a fer, i de lo fet fins arribar a un conjunt provisional. Per això planificava aquest procés en diferents etapes:

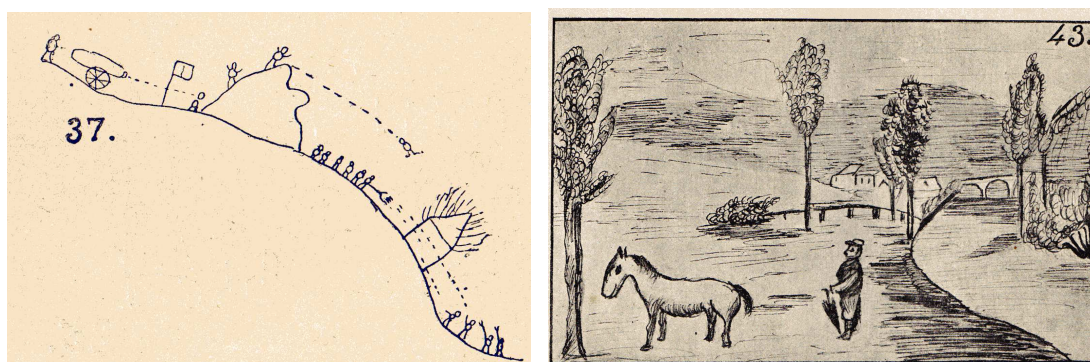
-Comparació del conjunt provisional amb el del model.

-Rectificacions.

-Execució definitiva. Procurant sostenir sempre l' equilibri entre l' automatisme (la mà) i les observacions (la visió) amb la finalitat d' evitar l' amanerament. Indicava que els nens començaven normalment amanerats; l' automatisme i la falta d' atenció dificultaven la bona observació; tot i que un mínim d' automatisme ben conduït seria necessari, doncs sense aquest seria impossible dibuixar. Es feia una comparació detinguda del dibuix una vegada acabat amb el model, per fer una crítica que posés de manifest les equivocacions en el pla adoptat i les deficiències de l'execució amb la finalitat de corregir-se en lo successiu¹⁹.



6-Fig. 34 i 35. "Idea de conjunt". Objectes col·locats sense orientació (34) - Convenientment orientats (35); *Manual de pedagogia del Dibujo* (1917), p.141

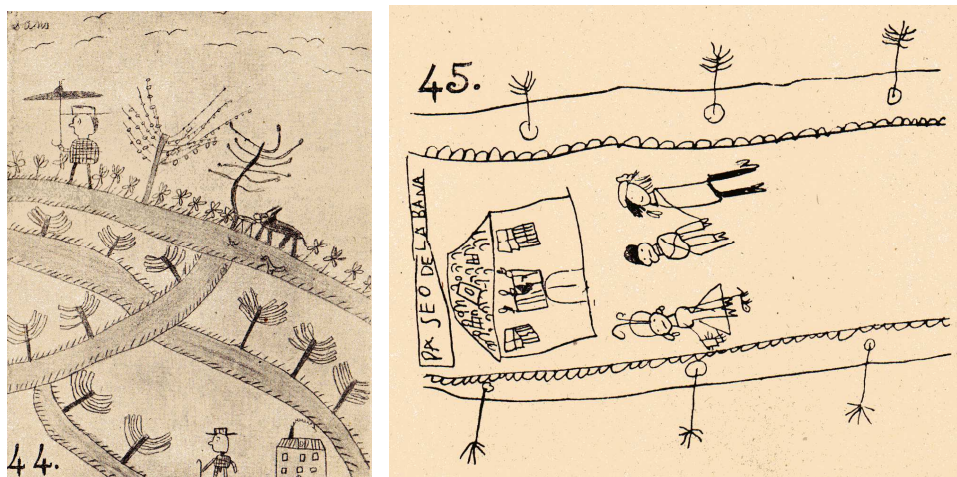


7-Fig. 37 i 43. "La perspectiva". Terreny expressat per una línia i sobre ella plants els objectes i personatges (37). Dibuix influït per representacions gràfiques avançades (43); *Manual de pedagogia del Dibujo* (1917), p. p. 142 i 148

¹⁹ MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Manual de Pedagogia del Dibujo*. Edita Libreria y Casa Editorial Hernando. Madrid, 1917, p. 61.

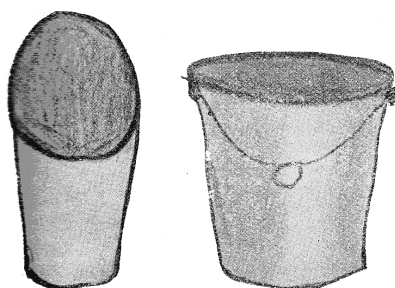
Parlava de la necessitat de la cultura per poder veure l' aspecte gràfic. Quan més culte fos la persona més sabia que no podia arribar a un coneixement exacte de les coses.

Quant més es conegués un objecte, més ric seria el concepte que d' ell es tindria i per tant la visió del món exterior seria molt diferent en uns o altres individus no solament per la quantitat i qualitat dels coneixements, sinó també per la seva classe.



8-Fig. 44 i 45. "La perspectiva". Camps vistos en planta i arbres en alçat (44). Manca de perspectiva (45); *Manual de pedagogia del Dibujo* (1917), p. p. 149 - 150

L' ignorant només veuria les coses en funció de la projecció dels seus conceptes rudimentaris.

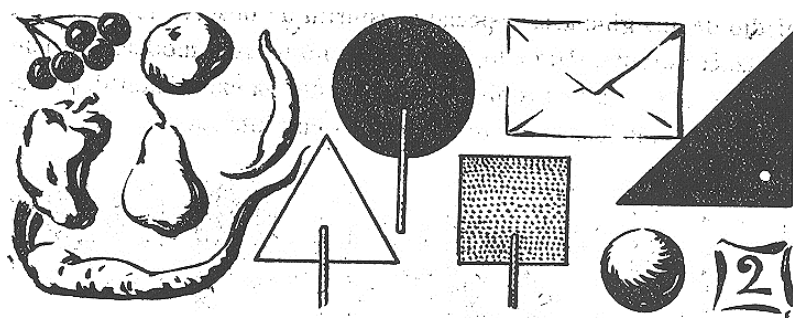


9-Fig. 15i 16. Dibuix d' una galleda, el primer amb la visió de qui no sap dibuixar, el segons fet per un nen amb bona aptitud pel dibuix; *El Dibujo para todos* (1920 ?), p. 51

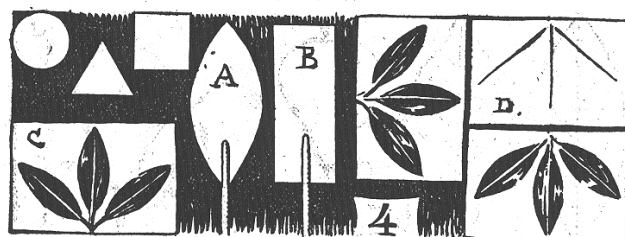
Creia que el Dibuix abastava més que la fotografia ja que entre altres qualitats representava conceptes i intuïcions, no era pas imitació, sinó comentari gràfic que interpretava la Naturalesa, traduint alguns aspectes de les coses, doncs no tot el que se sabia es podia dibuixar.

*Lo que en primer termino hay que enseñar, es a ver*²⁰.

²⁰ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo en la Escuela Primaria*. Editorial Saturnino Calleja S.A. Madrid, 1922, p. p. 10-12.



10-Fig. 2. Diferenciació de formes, mostrades per parelles, fent notar les diferències per després agafar patrons amb les formes geomètriques bàsiques per comparar-les amb les primeres formes, establint analogies; *El Dibujo en la Escuela Primaria* (1922), p. 23



11-Fig. 4. Comparació de formes pures i la seva posició; *El Dibujo en la Escuela Primaria* (1922), p. 25

Procurant no enlluernar-se amb la visió del pervindre, ni autocontentar-se en els resultats obtinguts pels nous mètodes, considerant-los provisionals, treballant constantment amb la seva esposa pel seu millorament i adaptació, en veure que en concebre un sistema pedagògic li faltaven molts materials, abans de renunciar a ell va preferir improvisar-los, emprenent investigacions sobre els problemes que amb més urgència necessitava tenir resolts. Sense perjudici d'anar-se assabentant dels treballs fets dels quals podia servir-se, va voler pensar pel seu compte i estudiar en la realitat els problemes la qual solució més l'inquietava.



12-Fig. 28, 30 i 72. Dibuix de nens: Tipus analític, de branques paral·lels. Arbres tipus analític, de branques radials. Evolució del dibuix realista objectiu del natural; expressió del moviment; *Manual de pedagogia del Dibujo* (1917), p. p. 133, 135 i 173

COMPROVACIÓ DEL MÈTODE

Per comprovar el mètode, indicava que els alumnes havien dibuixat primerament, lliurement sense explicacions prèvies, per veure que feien espontàniament. Els nombrosos dibuixos obtinguts els havia examinat detingudament, sempre amb la col·laboració de la seva esposa, buscant els diferents tipus d'expressió, les diferents maneres de com havien estat interpretades les formes.

No sent partidari de deixar simplement fer al nen, com altres tendències de l'època, sinó de metoditzar, ho feu d'una manera peculiar i també a diferència de les que posteriorment tingueren gran èxit, en graduar el dibuix seguint un esquema evolutiu per classificació d'edats, sinó que ell s'interessà per l'anàlisi dels continguts i per temàtiques confeccionant unes escales d'evolució del coneixement que començà per la Preliminar. En la classificació dels tipus, formant escales, ordenant-les, va tenir molt en compte el model, el concepte que del model del natural i la seva forma demostrava tenia l'infant. Va fer una escala per cada model típic, i ràpidament va descobrir lleis d'evolució del dibuix del natural.

Però aviat va veure també que hi havia elements que havien de separar-se; a més, els nens revelaven tendències diferents, i uns es detenien més en etapes determinades que altres; per aquelles causes va decidir refondre les escales classificant de passada altres caràcters observats en la pràctica de l'ensenyament que no figuraven en elles, formant quatre escales paral·leles d'evolució del dibuix del natural:

- 1- Evolució del coneixement de l'objecte.
- 2- Evolució del coneixement de la seva forma i del seu aspecte gràfic.
- 3- Manera de com es desenvolupa la impressió de la forma i del seu aspecte gràfic.
- 4- Manera d'evolucionar la tècnica o els mitjans d'expressió.

Tenia per objectiu la representació del món exterior, i estaven formades per interpretacions de fets observats, ordenats i valorats des del punt de vista del concepte final que d'aquell dibuix tenia ²¹.

El Dibuix del natural va ser fruit de la cultura de l'època que va promoure la relació de les persones amb el medi natural a través de passeigs escolars com el promoguts per F. Ferrer i Guàrdia²², proliferant centres educatius en plena natura ja promoguts per Comenius (1592-1670)²³, Baltasar

²¹ MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Manual de Pedagogia del Dibujo*. Edita Libreria y Casa Editorial Hernándo. Madrid, 1917, Proleg, i p. 157.

²² Francesc Ferrer i Guàrdia (Alella, 10 de gener de 1859 - Barcelona, 13 d'octubre de 1909). Fou un important pedagog català. Al 1901 va crear l'Escola Moderna, un projecte pràctic de pedagogia llibertària. També va escriure l'obra que porta per títol "L'Escola Moderna", on exposa els seus principis pedagògics. <<http://www.laic.org/cat/fig/index.htm>>

²³ Amos Comenius va ser teòleg, filòsof i pedagog que va néixer en el que avui és la República Txeca, l'any de 1592. Convençut de l'important paper de l'educació en el desenvolupament de

Gracian (1601-1658)²⁴ o J. J. Rousseau (1712-1778)²⁵, seguits per Pestalozzi²⁶, Froebel²⁷, A. Ferriere²⁸, O. Decroly²⁹, entre d'altres, convençuts a l'igual que Víctor Masriera de les avantatges que comportava aquest tipus d'ensenyament.

l'home. La seva obra més important és *Didáctica Magna* (1679). Pare de la Pedagogia com a ciència autònoma. <http://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Amos_Comenius>

²⁴ Baltasar Gracián i Morales (Belmonte de Gracián (Calataiud), 1601 - Tarazona (Zaragoza), 1658). Va ser un escriptor espanyol del Segle d'Or que va conrear la prosa didàctica i filosòfica. <http://es.wikipedia.org/wiki/Baltasar_Graci%C3%A1n>

²⁵ Jean-Jacques Rousseau.-(Ginebra, 1712-Ermenonville, Picardie, 1778). Escriptor i filòsof suís en llengua francesa. Ocupà una posició transitòria dins del moviment o segle de les Llums ²⁵. D'un costat per la defensa de la llibertat, l'altre per la protesta romàntica contra les Llums. Contribuí amb articles a "L'Encyclopedie". Defensà que l'home vivia a l'origen de la humanitat en un lliure estat de natura, que estava totalment immers dins l'ordre natural, guiat pels sentiments de preservació i de ser. Volia que el nen no tingués altre professor que la Natura. ((GÓMEZ MOLINA, Juan José-CABEZAS, Lino-BORDES, Juan. *El manual de Dibujo*. Ed. Càtedra. Madrid, 2001, p. p. 503-510).

²⁶ Johan Pestalozzi del Heinrich.-(Zuric, Suïssa, 1746-Brugg, 1827). Pestalozzi va prendre les idees de Rousseau i va explorar com podien ser desenvolupades i posades en execució. Proposant un programa de Dibuix Escolar per incloure'l en els seus projectes de educació integral. Creia que els nens havien d'estar lliures, perseguir els seus propis interessos i dibuixar les seves pròpies conclusions. La Natura era la millor educadora, era la font de la veritat, i la veritat s'obtenia pels sentits. La educació havia d'estar basada en les sensacions dels sentits. "*Guardint-se les estampes, i en endavant ensenyi's només per mitjà dels objectes veritables*". I així va ser com mobles i objectes de la classe, animals, plantes, el cos humà, va ser el material que servia als exercicis de intuïció, "mètode Intuïtiu". Pestalozzi però era partidari d'iniciar el dibuix pel coneixement de la geometria elemental. Per Pestalozzi els alumnes que s'educaven en la còpia de dibuixos realitzats per altre, resultava un mètode inadequat i lent. Hi havia poc espai per a la expressió de la pròpia personalitat.. (GÓMEZ MOLINA, Juan José-CABEZAS, Lino-BORDES, Juan. *El manual de Dibujo*. Ed. Càtedra. Madrid, 2001, p. p. 511).

²⁷ Friederich Wilhem Agost Froebel (Fröebel).-(Oberweissbach, Alemanya, 1782-1852). Educador alemany, conegut com l'autor del "sistema del jardí d'infància". Influït per l'idealisme filosòfic de Kant (Immanuel Kant, Alemanya, 1724-1804), filòsof, físic i matemàtic; i Hegel (Gerog Hegel, Alemanya, 1770-1831), filòsof, tots dos racionalistes. Visità l'escola Suïssa de Pestalozzi on hi va passar dos anys aprenent, cap el 1805. Va treballar amb l'abstracció de formes naturals, i amb formes geomètriques. Les seves teories van quallar en artistes moderns com G. Braque, P. Mondrian, P. Klee, W. Kandinsky, F. Lloy Wright, Le Corbusier... (GÓMEZ MOLINA, Juan José-CABEZAS, Lino-BORDES, Juan. *El manual de Dibujo*. Ed. Càtedra. Madrid, 2001, p. p. 515).

²⁸ Adolphe Ferriere (Ginebra, 1879-1960). Pedagog suís. Va ser un dels principals propagandistes i teòrics de l'escola activa. Autor de *L'école active* (1920). <http://fr.wikipedia.org/wiki/Adolphe_Ferri%C3%A8re>

²⁹ Tal com s'esmenta en la nota número 16 del Capítol IV, Ovide Decroly. (Renaix, (Bèlgica, 1871-Brussel·les, 1932), es va dedicar a una intensa labor pedagògica intentant renovar l'ensenyament tradicional mitjançant nous mètodes científics; essent un dels promotors de l'escola activa. Col·laborador a Brusel·les de la REVISTA DE PEDAGOGIA, l'any 1922. <<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/decroly.htm>>

De seguida es va adonar de tota una sèrie d' obstacles desfavorables per a portar una bona praxi del dibuix infantil, alhora que també el dibuix en general, i abans de fer mètodes, els va estudiar i agrupar.

De fet, transcorregut gairebé un segle dels seus plantejaments podríem assegurar que el que va detectar llavors com a obstacles desfavorables, l' horror a l' esforç, l' esforç que suposa l' aprenentatge, la manca d' atenció, la falta de pla, el condicionant de les mesures del paper, la precipitació, l' atabalament, la timidesa, la indecisió, la manca de disciplina, la còpia dels companys, la presumptuositat, l' automatisme, la tirania de les línies,... obstacles que potser mai ningú havia intentat estudiar-los i/o catalogar-los, serien obstacles eterns, ja que no solament continuen sent el mateixos malgrat el temps transcorregut i els canvis culturals i tecnològics transcorreguts des de les hores, sinó que alguns fins i tot s' han accentuat en l' ensenyament actual. Els explicava en els següents termes:

- HORROR A L' ESFORÇ

L' horror a l' esforç era i seria la font dels més seriosos obstacles en que toparia un professor conscient. Aquella por malbarataria l' ensenyament millor orientat. Citant a Montessori deia que si s' aconseguís desenvolupar en tots i en temps oportú l' activitat i porta-la a finalitats útils, on cadascú podés experimentar la satisfacció de l' esforç personal la tasca de dominar quelcom i perfeccionar-se constantment, no hi hauria vagarosos. Deia ell, però, que desgraciadament s' estava molt lluny d' aquell ideal, essent molts els homes que el treball els suposava un càstig insuportable deixant volar i perdre les seves millors qualitats en vicis o fútiles en comptes de posar tot el seu esperit en ell, única manera de progressar i ser feliços. Descrivia a uns altres tipus del quals deia que aparentment actius, es movien molt, tot ho desfloraven però quan es presentava un lleugera dificultat deixaven el treball, eren els inconstants i superficials.

Que més encertat que les seves paraules traslladades als temps actuals. Per això cada dia era més partidari d' un ensenyament que radiqués en la mateixa activitat de l' educant.

Per a resoldre la problemàtica, havia intentat unes línies generals per a poder confeccionar una escala d' esforç en diferents graus:

1-Primer grau.

Els que volien arribar a un resultat sense cap esforç.

2-Segon grau.

Els que feien algun esforç per que un altre els hi realitzés el treball, com els que procuraven conquerir al professor per que els resolgués els problemes.

3-Tercer grau.

Els que feien un esforç per arreglar les coses d' una vegada , volien trobar la formula, el mecanisme per que el treball pogués fer-se després sense esforç. Aquests, deia, treballaven per poder ser després mandrosos.

4-Quart grau.

Els que creien que res s' havia de fer de recepta, que cada cas comportava un nou problema que s' havia de resoldre, que era necessari esforçar-se en el treball constantment, però que s' havia de posar en bones condicions per poder-ho fer amb fortuna, organitzant-se i perfeccionant-se cada dia.

Però no solament eren aquests els impediments per a un bon aprenentatge del dibuix, també creia que l' esforç per aprendre portava implicats altres aspectes que tot seguit mencionava.

- L' ESFORÇ DE L' APRENTATGE

Tema summament d' actualitat en els centres d' ensenyament, en els quals paulatinament s' ha perdut o s' ha deixat perdre aquest valor, trobant-se pràcticament desaparegut. Valor summament important i valorat per Víctor Masriera el qual el tenia en alta estima i consideració. Així ho esmentava en moltes de les seves obres en creure que era la base per a un estudi fecund.

La preocupació constant del professor deia que hauria de ser el despertar l' amor a l' estudi i col·locar al que ignorava en condicions d' ampliar els seus estudis. Així deia:

*Nada se hace sin esfuerzo, y el estudio para que sea fecundo, necesita que nos estreguemos á él con todas nuestras energías. La pereza de pensar es la peor de todas y casi siempre proviene de no haber robustecido convenientemente la inteligencia ejercitándola venciendo obstáculos. El que siente verdadero amor al estudio, perfecciona y robustece constantemente su inteligencia, y se hace cada vez más apto para salir victorioso en la lucha por la vida*³⁰.

Comentava que sense l' esforç per part de l' alumne, poca cosa podia fer el professor:

Pero el alumno siempre tendrá que hacer un esfuerzo. Sin verdadera voluntad de estudiar se estrellarán los mejores deseos de los maestros.

I donava tota una sèrie de consells que en l' actualitat vindrien recopilats en el que s' anomenen "tècniques d' estudi":

-El estudio debe hacerse en lugar tranquilo, con atención profunda y firme voluntad.

-Todos estamos convencidos de la maldad de la pereza; y como es denigrante ostentarla, muchos la ocultan sin combatirla; por esta causa, toma frecuentemente el disfraz de la actividad.

-Los superficiales son generalmente perezosos vergonzantes; estudian sólo las partes fáciles de distintas ramas del saber humano, y creen dominar lo que sólo conocen por el nombre.

³⁰ MASRIERA, Víctor. *La Ciencia del Arte*. José Gallach. Editor. Sucesores de Manuel Soler.- Editores. Barcelona, 1913, Vol. I, p. 131.

-En el estudio, más que en otra cosa, es más que preferible la calidad á la cantidad.

-El talento perseverante y ordenado en estudio llega frecuentemente más lejos que el solo impulso del genio.

-...para ser constante hay que adquirir la costumbre de estudiar; para esto, es lo mejor destinar un numero de horas fijo cada día: es muy preferible estudiar menos, pero con regularidad, que mucho con intermitencias.

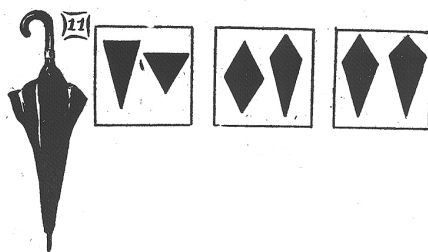
-...no solo leyendo puede estudiarse con fruto una obra

-Nunca debemos sentir pereza de enmendar un trabajo ó hacer-lo de nuevo, si es defectuoso³¹

LA ATENCIÓ EN EL NEN

En els primers graus de l' evolució del nen, constatava que no hi havia atenció voluntària, els nens no miraven als models, només els quedava el concepte rudimentari del mateix. L' atenció anava creixent amb l' edat, però sempre era dèbil per treure bon profit del dibuix. La poca atenció que es prestava, moltes vegades encara es desviava de l' objectiu principal. La manca d' atenció de que es queixava, és avui, tònica general en el nen, i continua sent tal com ja ho deia, una finalitat bàsica de l' ensenyament del dibuix. Educar l' atenció no era altre cosa que observar, i observar no era altre cosa que dirigir-la bé.

La dispersió actual en que es troben els nens, degut en gran part a l' allau de joguines i jocs lúdics, d' entreteniment més diversos, potser encara dificulten més la predisposició cap a l' atenció voluntària. Ell havia compostat en els seus manuals diversos exercicis per potenciar aquest apartat, bàsicament els anomenats "exercicis d' atenció i memòria". Com per exemple, mirar i recordar posteriorment la posició de les busques o agulles d' un rellotge, la diferenciació de diferents banderes, l' ensenyar un objecte per després d' observar-lo, dibuixar-lo de memòria, etc.

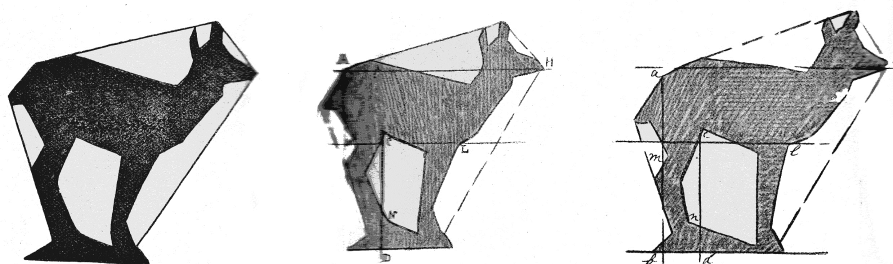


³¹ MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Dibujo*. Ed. Cabaut y Cia. Buenos Aires (Argentina), 1912, p. p. 7-8.

13-Fig. 11. Exercicis d'atenció i memòria visual basats en l'observació de les proporcions del paraigües segons la posició indicada, amb cartons de diferents formes; *El Dibujo en la Escuela Primaria* (1922), p. 33

FALTA DE PLA

Una de les característiques del dibuix de nens i també d'adults, era la falta de pla. Aquesta manca de planificació es dona també actualment, el posar-se a treballar sense saber el que es va a fer o com es realitzarà és pràctica habitual; deixant-ho moltes vegades a l'atzar que juga al seu albir, ja que les impressions del moment determinen propòsits que es modifiquen fàcilment seguint noves impressions, podent canviar el dibuix moltes vegades de significat durant la seva execució.



14-Fig. 44, 45 46. Simplificació de la forma, encaix o caixa d'un objecte; *El Dibujo para todos* (1920 ?), p. p. 92-96. Una de les maneres de planificació.

TENDÈNCIA A CONDICIONAR LES MIDES DELS OBJECTES I EL PLA DEL DIBUIX ALS ESPAIS LLIURES DEL PAPER

Aquest impediment per al bon dibuix, continua donant-se també avui en dia. En el seu temps deia que el nen tendia a dibuixar coses completes, li costava posar objectes que en tapessin d'altres, essent la seva tendència a omplir el paper. Traçats els primers esquemes que col·locava allà on li queia la ma, els espais lliures condicionaven el que traçava i a vegades variava el pla.

LA FANTASIA EN EL DIBUIX DEL NATURAL. TENDÈNCIA A RELACIONAR ELS MODELS AMB ESCENES DE LA VIDA

Era corrent i continua sent-ho en el nen el fet de que al dibuixar un objecte del natural que consideri suficientment expressiu, composi una escena relacionada amb el model, amb intervencions o contextos tots de la seva vida.

PERTORBACIÓ QUE CAUSAVA EN ELS NENS EL QUE ERA MOLT EXPRESSIU

Tot l'interès que despertava el model, es desviaria amb l'afany de representar el que era, veient-se d'aquesta manera, malament la forma.

TENDÈNCIA A COMENÇAR A DIBUIXAR PEL QUE ES TROBAVA MÉS INTERESSANT, INDICANT-HO EN MAJOR GRAU

La falta de pla bany esmentada, comportaria també, començar un dibuix pel lloc on cridés més l'atenció, sense tenir en compte la seva relació amb la resta, donant en moltes ocasions una mesura excessiva, o una preponderància desmesurada. Però no solament produiria una mesura excessiva, sinó també moltes vegades un detallisme excessiu, desvinculat de la resta del dibuix.

PRECIPITACIÓ, ATABALAMENT

La rapidesa indicava que era, i avui continua sent-ho una de les característiques del dibuix del nen. Aquests eren i són exageradament expressionistes, el que no veuen en un moment, ja no els crida l'atenció encara que ho tinguin llarga estona davant dels seus ulls.

TIMIDESA I INDECISIÓ

Deia que si bé la rapidesa era més una característica dels nens, la timidesa, ho era encara que no sempre, en gran mesura de les nenes. Observació pròpia de l'època, però que avui en dia potser no està pas tant diferenciada.

CÒPIA DELS COMPANYS

Seguint la llei del mínim esforç, deia que eren molts els que trobaven més fàcil copiar l'esquema dels companys que buscar una interpretació pròpia al model. Fet que també es dona en l'actualitat.

LA DISCIPLINA

Fet clau avui en dia en l'ensenyament en general, per la manca d'aquesta. Ja en el seu temps deia que tot el que es digués en pedagogia sobre les dificultats d'obtenir ordre en la classe, podria repetir-se fins i tot afegir-hi quelcom més, ja que en l'ensenyament del dibuix, era més difícil la disciplina que en una classe oral, doncs el mestre havia de tenir sempre la mirada sobre la totalitat, en canvi en la classe de dibuix hauria de destinar algun temps en el que fes cadascú individual. Al respecta encara avui en dia no s'ha entès el fet, o no se li ha donat l'importància que en aquella època ja es creia que havia de tenir i es reclamava igual que ara. No hi ha una o dues possibles solucions a cada problema, sinó que cada alumne és un problema i cada problema requereix una resposta diferent a la de l'altre, que el professor ha d'atendre de la manera més adequada.

Indicava també, un fet que en l'actualitat continua tenint molta importància era i és la disposició de la classe i el seu material. No dubtava que molt de l'atabalament, la precipitació i la falta d'ordre era culpa dels mètodes que no s'identificaven amb l'esperit dels nens, però el professor podia fer molt per aconseguir disciplina de bona manera i en sentit pedagògic.

PRESUMPCIÓ-PRESUMPTUOSITAT

Parlava també d'un tema actual, un fet que no solament es donava a l'escola, sinó també en el món adult, la presumptuositat. Aquell qui practica una activitat artística, gràfico-plàstica, per interès divers, lleure, teràpia, afició..., no és sempre conscient del nivell on es troba, succeint en molts casos el fet de creure's molt millor del que en realitat s'és. Al respecta deia que molts consideraven el dibuix com a art, i per tant creien que per assistir a una classe i mal dibuixar ja eren artistes. Només la humilitat en el treball, deixant de banda resultats de lluïment, que insensibilitzaven per al gaudi pur, ho podia aconseguir. No s'hauria de creure en l'infinit poder del geni que portaria a esperar-ho tot de les facultats creadores, apartant-se del camí de l'estudi ³².

³² MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Manual de Pedagogia del Dibujo*. Edita Libreria y Casa Editorial Hernando. Madrid, 1917, p. p. 189-190.

L' esforç que suposaria per un alumne l' aprenentatge, hauria de ser conscient i conseqüent. Si al nen se l' obliga a observar, es fastigueja, li succeeix com a molts alumnes de les escoles de Belles Arts, que passaven el dia dibuixant el que desitjaven i en canvi eren uns mandrosos en la classe de dibuix, cosa que segurament no passaria si el dibuix que els ensenyaven els interessés.

Per contra quan es feia quelcom que obeïa a una necessitat ja no hi havia mandra i l' educació en general hauria d' estar preparada de manera que despertés gradualment necessitats nobles; així creuríem que una de les finalitats a que haurien de tendir els mètodes de dibuix seria el de despertar entre d' altres, la necessitat d' observar³³; i observar requeria tal com s' ha esmentat, atenció.

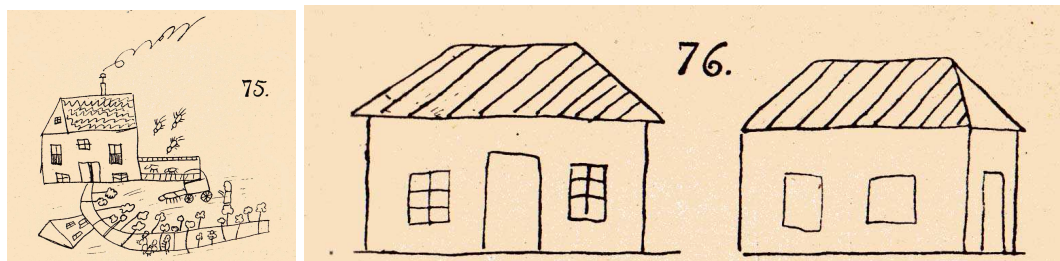
Hi havia altres caràcters desfavorables pel dibuix dels nens i dels adults atraçats, que podien correspondre a diverses causes bàsicament però, d' ordre tècnic. Dintre d' aquests obstacles que qualificava de tècnics, per al bon aprenentatge del dibuix, esmentava els següents:

AUTOMATISME

L' interès del nen pel moviment en les primeres etapes, el portava a un automatisme, que amb la falta d' atenció podia constituir un perill per les observacions. La mà hauria de ser una dòcil esclava de les percepcions visuals. Sovint es veien dibuixos amb el mateix tipus de gargot automàtic es tractés del tema que es tractés, amb una manca d' observació prèvia que feia percebre el traç adequat a cada motiu que es dibuixava. Molts casos d' amanerament serien deguts a l' excés d' automatisme.

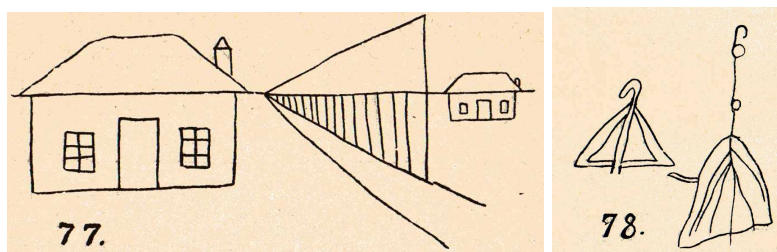
TIRANIA DE LES LÍNIES

Moltes vegades el nen havia traçat una línia equivocada, volent arreglar-la l' esborrava, però després passava el llapis de nou pel mateix lloc. Hi hauria una tendència bastant generalitzada a caure en el mateix defecte. Unes línies semblaria que obligarien a unes altres a prendre certes direccions. El costum de plantar arbres, cases i figures sobre una línia horitzontal, el voler dibuixar un terreny accidentat, o un camí corbat o inclinat per exemple. Altres vegades, la tendència al paral·lelisme donava una direcció determinada. A vegades, unes línies s' aturaven sense causa justificada des del punt de vista de l' expressió. A vegades es reiterava en l' alumne la tendència a l' obliquïtat de les línies verticals.



³³ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo para todos*. Editorial Manuales Gallach. Vol. 101, José Gallach, Editor. Barcelona, 1920 ?, p. p. 44-46.

15.A-Fig. 75, 76. Arbres que segueixen la línia del camí(75). Direcció de les teules paral·leles al costat de la teulada(76). *Manual de pedagogia del Dibujo* (1917), p. 182



15.B-Fig. 77 i 78. Postes telegràfics interromputs a l'arribar a la línia de l'horitzó(77). Inversió de la forma en la representació d'un paraigües (78); *Manual de pedagogia del Dibujo* (1917), p. 182

INTERÈS PEL PROCEDIMENT

Succeïa en nens grans i sobretot en adults, que els procediments prenen massa importància, llavors el dibuix tenia menys valor com a representació i expressió que com a treball manual.

Moltes vegades es tenia la preocupació de la neteja; no importava si un dibuix no tenia clarobscur o el color just del natural; només es buscava que el fons es trobés ben passat, que fos pulcre la execució i, les línies rectes i segures. Fins i tot, a vegades, donaven la volta al paper per fer-ho millor; el seu ideal era arribar a la correcció dels litògrafs, però aquells vicis juntament amb la poca habilitat, portaven a la rigidesa, i a la duresa de línies, donant un aspecte antipàtic als dibuixos.

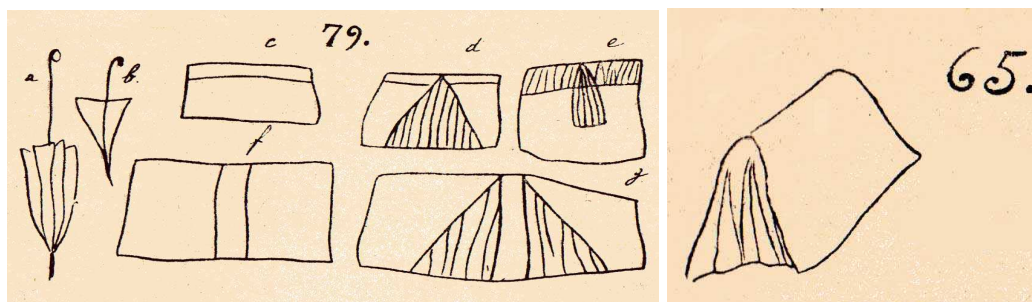
INFLUÈNCIA DE LA TÈCNICA SOBRE L' OBSERVACIÓ

La correspondència entre la ma i la percepció de l' aspecte gràfic de l' objecta, rares vegades arribava a harmonitzar-se. L' exagerada preocupació pel procediment portava a l' interès per l' execució, prenent-la com una "labor", desviant-se de la observació. A molts artistes els passava que per massa habilitat tècnica s' amaneraven; sense que el domini de la tècnica perjudiqués la bona observació, s' hauria de trobar un equilibri.

La observació i l' execució es farien per actes successius i alternativament. Segons les reaccions que una observació produís en un dibuixant, es deduiria una manera d' executar la percepció, això influiria en el seu ànim, ja que lo fet traduiria més o menys el que es volia i portaria a una altre disposició de l' esperit que influiria en la nova observació que es faria, i així successivament.

CONCEPTE ERRONI DEL DIBUIX

Molts dels obstacles que topava el professor de dibuix provenien d' un concepte erroni que els alumnes tenien del Dibuix. El nen tardava molt en entendre que el dibuix realista perspectiu pretenia representar les coses com es veien, tot i que moltes vegades les volia representar tal com eren. L' aspecte gràfic tardava molt en apercebre's; hi havia gran dificultat en saber veure les coses com si en un pla estiguessin projectades. Per exemple, per interpretar bé els escorços era necessari haver dibuixat molt del natural.



16-Fig. 79 i 65. Preconceptes. a i b, havien de dibuixar un paraigües obert, però tancat expressava més bé el concepte. b,c,d,e,f, havien de dibuixar un llibre en escorç com en la Fig. 65; *Manual de pedagogia del Dibujo* (1917), p. p.187 i165

El professor per fer comprendre lo més fonamental del Dibuix, li seria difícil, al tenir l' idea del tot o de gran part del desenvolupament tècnic que ensenyava, i en canvi els alumnes només estaven en els primers graus i sempre els semblaria que era molt el que feien, per desconèixer el que els faltava.

Quan es sabia que la finalitat del dibuix era representar les coses tal com es veien, llavors es podia tenir un concepte exagerat del realisme; creient que el dibuix realista perspectiu sempre era art i que la seva finalitat era imitar la naturalesa. Assenyalava el fet com un perill, per que a part de representar les coses com es veien, el dibuix tenia també altres finalitats. Per aquells, la fotografia era superior al dibuix, concentrant-se en representacions molt allunyades del veritable art, doncs el seu concepte de les formes, i del seu aspecte gràfic era erroni. Desconeixien que l' art abans de representació, era expressió. Conceptes erronis de les coses, de les seves formes i del seu aspecte gràfic es produïen quan les coses no s' havien estudiat seriosament des d' un punt de vista determinat, es concebien separadament del medi en que es trobaven, destacant cada una d' elles sense rebre l' influència de l' altre. Els nens no veien mai l' influència d' unes coses amb les altres a l' igual que els adults que no eren artistes, delimitant quan dibuixaven o pintaven, ben bé els objectes amb un fort contorn, exagerant el clarobscur o el color per fer-los destacar ³⁴.

Indicava que calia només aplicar conscientment els mètodes moderns, per operar una veritable revolució en l' ensenyament del Dibuix a Espanya.

CLOENDA

L' autor plantejava la matèria des d' una visió instrumental, que sorgia com a conseqüència de la revolució industrial de finals del segle XIX , i la necessitat de potenciar els recursos gràfics pel disseny en aquell camp. El dibuix que plantejava sobrepassava els estrictes límits de lo artístic per formar part de les activitats quotidianes, convertint-se en un recurs imprescindible per a qualsevol persona. Per banda, com que el seu aprenentatge havia de començar per la base, l' escola, plantejava fruit de la observació prèvia a la confecció de mètodes concrets, tota una problemàtica que no ajudava al bon

³⁴ MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Manual de Pedagogia del Dibujo*. Edita Libreria y Casa Editorial Hernando. Madrid, 1917, p. p. 180-184.

enseyament-aprenentatge del dibuix i que per tant s' hauria de tenir en compte per poder-la superar.

EXEMPLES D' EXERCICIS PROPOSATS ENS ELS SEUS MÈTODES

Llibre: *MÉTODO PEDAGÓGICO DE DIBUJO* (Segundo Grado), Introducció.

Posa exemples de dibuix per a nens d' uns 8 anys observant com passen del període de "substancialització", en el que es complauen en enumerar objectes i parts dels mateixos; al d' "acció", en que els seus ninots, fan ja coses, amb la necessitat de posar personatges de perfil amb les dificultats que això li comporta.

El dibuix de "fantasia", comença a separar-se de dibuix d' "observació". El mestre serà, indica, poc exigent respecte a la correcció de les proporcions en la interpretació de models, però fixarà tota la seva atenció per que les observacions es facin bé. El nen podrà fer composicions al seu gust per entrar poc a poc al dibuix , tenint en compte les línies amagades dels objectes, traçant només el que es veu. Pot executar-se el dibuix al natural.

Método pedagógico de Dibujo, por Víctor Masriera,
Segundo grado. Director del Curso Permanente de Dibujo anejo a la Escuela Superior del Magisterio.

Indicaciones para el Maestro.
Fundamentos psicológicos del «Método» en este grado.

Como continuación del grado anterior, veremos que, como término medio, los niños a los ocho años pasan del primer período de *substancialización*, en el que se complacen en enumerar objetos y partes de los mismos, al de *acción*, en el que entra ya el *verbo*. Sus muñecos accionan, hacen cosas. Con relación al dibujo, observamos que en el grado primero trazan objetos aislados y, progresivamente, llegan a un análisis de sus partes. De los monigotes tipo renacuajo, van a los de frente, porque en esta posición pueden hacer mejor el inventario de los detalles. Pero viene el interés por la acción; entonces el monigote, héroe de una historieta, debe hacer algo (correr, disparar un arma, coger un objeto, etc.), y siente la necesidad de ponerlo de perfil. Pero por varias causas encuentran serias dificultades y entran en una etapa de transición, en que sus monigotes son en parte de frente y de perfil, como los números 1, 2 y 3 del grabado. El número 4 es un tipo de perfil completo que sólo tiene un ojo. (Véase mi *Manual de Pedagogía del Dibujo*, pág. 120.) Le cuesta al niño prescindir de uno de los dos ojos; por su tendencia descriptiva, indica todo lo que sabe tiene el objeto; así llega a esquemas como el número 5, que es un cubo (balde) donde hay el asa, las dos bases y el cuerpo, y el número 6, que es una regadera; el 7, un libro colocado como el 8; el 9 y 10, dibujos del mismo; el 11, un cubo con las dos bases, y el 12, una casa que transparenta lo que tiene en su interior.

Exemples d' exercicis Llibre: *MÉTODO PEDAGÓGICO DE DIBUJO* (Segundo Grado),
 Introducció.

Como evolución técnica, se introduce el nuevo elemento que da el perfil, o sea, la línea sinuosa, pues el grado anterior se resolvía por células o curvas sencillas y rectas.

Sobre la aplicación del «Método».

Este grado tiene un carácter diferente del anterior; en él, el dibujo de fantasía empieza a separarse del de observación. Los ejercicios siguientes inician un método de observación algo más riguroso, aunque el Maestro será poco exigente respecto a la corrección y proporciones en la interpretación de los modelos; pero fijará toda su atención en que las observaciones se hagan bien y las posiciones de los objetos sean las mismas que se indican. No obstante, empieza este grado con un ejercicio del tipo del grado anterior: unos conjuntos que no se copiarán exactamente, sino que servirán de sugestión para que el niño haga composiciones a su gusto. Estos ejercicios deben obrar como un aperitivo, para que los niños entren agradablemente otra vez en el dibujo. Pero muy pronto empiezan los ejercicios de posiciones de líneas que despiertan la atención, los de colocación de objetos y las clasificaciones para comparar y distinguir mejor las formas y las agrupaciones de objetos, para acostumbrarse a referir unas líneas a otras.

Las partes ocultas de los objetos. — Como consecuencia de lo dicho en la página anterior, para evitar que el niño, en su afán descriptivo, llegue a esquemas como los del cubo (5), regadera (6) y libro (7), (9) y (10), en muchos de los ejercicios siguientes hay objetos de los que sólo se ve una parte. El Maestro cuidará siempre que el niño no complete los dibujos, inculcándole que sólo debe trazar lo que ve, nunca lo que está oculto.

El Método y el dibujo del natural. — Muchos son los ejercicios de este grado que pueden ejecutarse a la vista de modelos reales (fáciles de adquirir), alternándolos con las copias de los grabados. Ejercicios como el de la plancha 6 pueden hacerse colocando objetos parecidos y cambiando el orden de los mismos. Pueden hacerse ejercicios de atención y memoria (véase mi *Manual de Pedagogía del Dibujo*, pág. 207), que consisten en tapar el modelo y descubrirlo breves momentos. En los grupos de objetos puede también entrar el dibujo del natural.

Exemples d'exercicis. Llibre: MÉTODO PEDAGÓGICO DE DIBUJO (Segundo Grado), p. 2.

Opuscle: LA ESTRUCTURA TÉCNICA DEL DIBUJO Y EL FUNDAMENTO DE UN NUEVO MÉTODO.

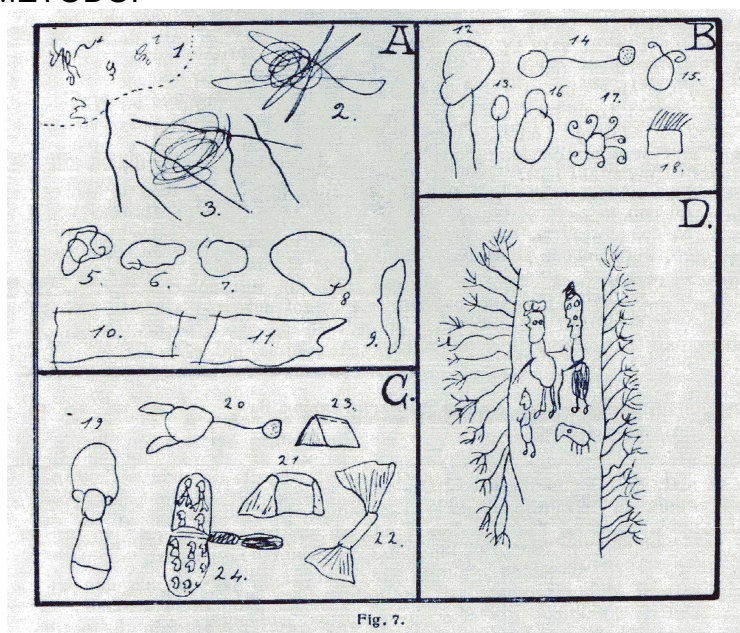


Fig. 7.

Exemples d'exercicis. Opuscle: (Transcripció Conferència. Apèndix Documental Conferències L. I, p. 215): LA ESTRUCTURA TÉCNICA DEL DIBUJO Y EL FUNDAMENTO DE UN NUEVO MÉTODO". Escuela de Estudios Superiores del Magisterio, Madrid, 26 de marzo de 1925. Fig. 7; p. 29. BREU RESUM DELS CARÀCTERS DEL DIBUIX INFANTIL: Evolució tècnica del dibuix espontani dels nens. 1 Primers i tímids gargots; 2 moviments fonamentals de la mà, rotació i translació; 3 diferenciació dels moviments; 5, 6, 7 i 8 temptatives per arribar a una corba tancada; figures tancades per rectes i corbes. (Apèndix Documental Conferències L. I, p. 2125)

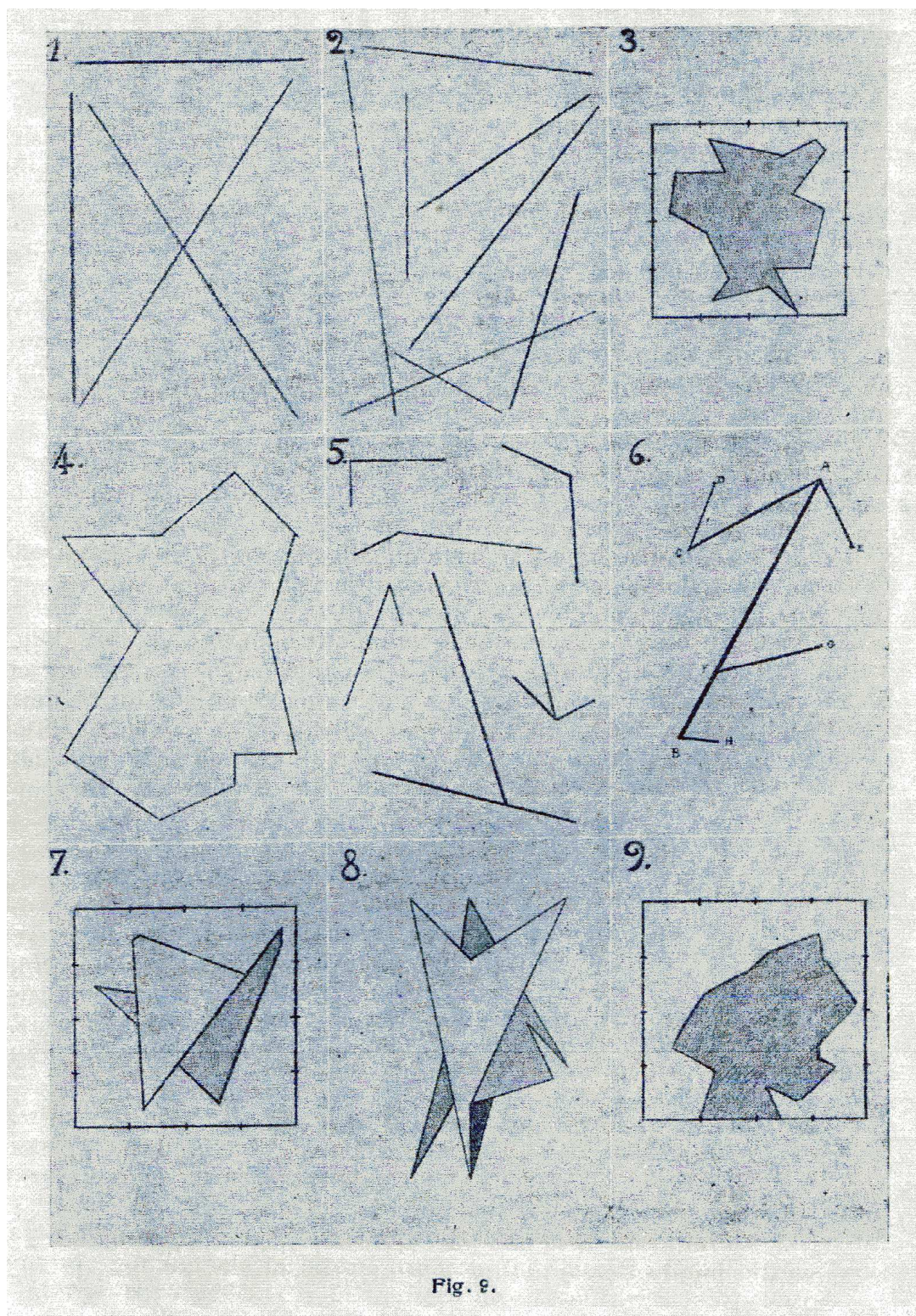


Fig. 9.

Exemples d'exercicis. Opuscle: (Transcripció Conferència. Apèndix Documental Conferències L. I, p. 215): LA ESTRUCTURA TÉCNICA DEL DIBUJO Y EL FUNDAMENTO DE UN NUEVO MÉTODO". Escuela de Estudios Superiores del Magisterio, Madrid, 26 de marzo de 1925. Fig.

9; p. 32. BREU RESUM DELS CARÀCTERS DEL DIBUIX INFANTIL: Correspondència de punts en una vertical u horitzontal, per mesurar. 1 i 2 serveixen per aprendre a mirar, els demás són problemes per observar i apreciar les inclinacions, situacions...

7. L' ENSENYAMENT DEL DIBUIX A L' ESCOLA PRIMÀRIA

L' Escola primària comprèn actualment sis cursos acadèmics, des dels 6 als 12 anys. L'organització i l'enfocament de les àrees d'aquesta etapa tenen un caràcter global i integrador.

Les finalitats de l'educació Primària són les de proporcionar a tots els alumnes una formació comuna que faci possible el desenvolupament de les capacitats individuals motrius, d'equilibri personal, de relació i d'actuació social amb l'adquisició dels elements bàsics culturals, els aprenentatges relatius a l'expressió oral, a la lectura, a l'escriptura i al càlcul aritmètic. Dintre de les àrees que es desenvolupen hi ha de l'educació artística: Visual i Plàstica, la qual juntament amb la música són les matèries que menys hores disposen.

L' ensenyament del Dibuix a l' Escola primària (ara Educació Visual i Plàstica), a l' època de Víctor Masriera es venia realitzant fins llavors, amb l' absència de paraules, a base de la còpia de "làmines" sense cap text, sota la supervisió d' un professor-artista per corregir-les, que era la seva principal funció, sense haver de donar raó. Deia Víctor Masriera, que deixant de banda els tòpics de tradició romàntica de que "l' artista neix però no es fa", o "l' art es pot aprendre però no ensenyar", tenint present que el dibuix com qualsevol altre disciplina es pot aprendre, va proposar-se com poder-lo ensenyar.

No va dedicar llibres concrets a aquesta etapa d' ensenyament del dibuix, excepte "El dibujo en la escuela primaria" (1922), però també deixà moltes referències a ella en la majoria de les seves obres, bàsicament de "Manual de Pedagogia del Dibujo" (1917), "El Dibujo para todos" (1920 ?), i també en "Dibujo" (1912), "La Ciencia del Arte" (1913) i "Como se enseña el Dibujo" (1923), així com en articles "La estructura técnica del dibujo y el funcionamiento de un nuevo método. *Escuela de Estudios Superiores del Magisterio*. Madrid, 26 de març de 1925", i "Contribución al estudio de los fundamentos psicológicos de la Pedagogia del Dibujo. Separata de la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias, 1915".

Víctor Masriera havia estat durant molt de temps sense resoldre la manera de publicar els seus treballs de Dibuix en l' Escola Primària. La necessitat d' atendre a la pràctica de l' ensenyament primari, l' havia portat més a l' acció, que a l' ordenament especial que es requeria per compondre un llibre, de múltiples idees, impulsores unes i derivades altres de l' última. Però no podia sostreure's a la necessitat de publicar quelcom.

Havia pensat primer en relatar els seus estudis per ordre cronològic, la qual cosa l' hagués portat a una obra més extensa; més, com per altre part, se li demanaven sovint orientacions pràctiques sobre l' ensenyament elemental del Dibuix, necessitava fer una altra obra molt més condensada en forma de manual. Això va ser el "Manual de Pedagogia del Dibujo", 1917, manual on concretava el més important del que s' estudiava en la secció de Profesores Especiales del Curso Permanente de Dibujo de la Dirección General de Primera Enseñanza.

Al periòdic “El Imparcial”,³⁵ un escrit en motiu de l’aparició de l’obra “Manual de Pedagogia del Dibujo” 1917, deia que una subtil i lògica ordenació dels problemes conduïen al seu ensenyament, ja que tot, abans, es confiava a la espontaneïtat, a la intuïció. No seria difícil pensar la multitud de problemes pedagògics que havien de resoldre’s abans de creure que hom estava capacitat per ensenyar dibuix als nens.

Les matèries es presentaven amb una connexió íntima entre elles; però malgrat tot, Víctor Masriera no tenia la pretensió d’haver fet una veritable pedagogia del Dibuix; no disposava en el moment de materials suficients, només es trobava en estudis pedagògics del Dibuix. S’havien fet moltes exploracions parcials, que algunes donaven conclusions contradictòries, doncs el camp a descobrir era immens; creia però que vist des de suficient altura podien harmonitzar-se unes amb altres i arribar a conclusions generals³⁶.

Al voler dotar l’Escola primària d’un bon ensenyament del dibuix conforme a les orientacions pedagògiques del seu moment, necessitava tenir un propòsit o millor, una idea clara del que desitjava fer; i si era prudent, no determinaria la manera de portar a terme el seu pla sense abans haver estudiat els obstacles que podessin oposar-se a la seva realització. A més, deia que la realitat de l’Escola primària, en relació amb l’ensenyament del Dibuix, estava molt lluny del seu propòsit, motiu pel qual, al voler que ascendís al que creia que havia de ser, topava amb innumbrables dificultats; - dificultats que com es veurà, avui en dia continuen donant-se d’una manera molt semblant -.

1-OBJECTIUS DE L’ENSENYAMENT DEL DIBUIX A L’ESCOLA PRIMÀRIA

El dibuix a l’escola primària, havia de partir d’un coneixement general per ensenyar la base de les principals modalitats del Dibuix que les professions oferien, dotant a l’alumne/a d’elements fonamentals que poguessin desenvolupar en tots sentits, des de la finalitat individual, social, com escolar³⁷. Havia de respectar la personalitat del nen, donant-li llibertat d’expressió, i no considerar-lo com una de les Belles Arts sinó com un llenguatge educatiu que contribuís a la formació del nen, atenent els nous estudis psicològics previs sobre el Dibuix Infantil, alhora que desenvolupant el sentiment estètic³⁸.

Pensant amb la manera de resoldre’l havia intentat la seva ordenació. Per això havia classificat en tres grups els principals problemes que se li havien presentat al voler abraçar amb la major amplitud possible l’immens camp de la

³⁵ Francisco de Alcàntara.- Va ser periodista i crític d’art al diari “El Imparcial”. Va fer una crítica-valoració molt positiva de l’Exposició de Víctor Masriera va fer a Madrid l’any 1913, a el Palacio de la Biblioteca Nacional, en motiu de la realització del primer “Curso Normal de Dibujo para Maestros y Profesores”. Va ser director de l’Escuela de Cerámica de Madrid, on amb èxit es practicava el dibuix de plantes i animals.

³⁶ MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Manual de Pedagogia del Dibujo*. Edita Libreria y Casa Editorial Hernando. Madrid, 1917, Pròleg.

³⁷ Op. Cit. p. 24.

³⁸ “La estructura técnica del dibujo y el funcionamiento de un nuevo metodo”. *Escuela de Estudios Superiores del Magisterio*. Madrid, 26 de març de 1925, p. p. 5-8. (Apèndix Documental Conferències L. I, p. 215)

pedagogia del Dibuix. La classificació l' havia fonamentat en les fases que presentava tot problema pedagògic:

A) PROPÒSIT.

L' educador tindria un Propòsit, desitjaria obtenir uns Resultats i determinaria les matèries que voldria ensenyar.

B) SITUACIÓ. CONEIXEMENT DE LA REALITAT.

Procuraria adonar-se del grau en que es trobaven els seus alumnes, intentaria conèixer la Realitat sobre la que havia d' actuar i meditaria sobre les dificultats que trobaria per realitzar la seva idea.

C) MITJANS.

Pensant en els Mitjans educatius de que disposaria, traçaria un Pla Pedagògic que després aplicaria.

A) PROPÒSIT.

Els problemes compresos en el 1r. grup, serien principalment d' ordre tècnic, doncs al voler ensenyar a dibuixar en l' Escola primària, es necessitaria saber amb tota amplitud que era el Dibuix, quina extensió real tenia, i quin desenvolupament podia aconseguir; a més, quines modalitats diferents presentava en les diferents fases de l' activitat humana, per veure després el caràcter essencial que tindria en l' ensenyament primari, per determinar les branques del Dibuix més pròpies per a ser conreades en ell. També s' hauria de pensar en l' utilitat que podria reportar als alumnes, i fer un estudi de la seva finalitat individual, social i escolar. Estudiant aquests problemes, Víctor Masriera, va arribar a les conclusions següents:

- I) CARÀCTER GENERAL. El dibuix a l' escola primària hauria de tenir un caràcter general, ensenyant tot el que es podés, sent punt de partida i fonament de múltiples fases que el Dibuix presentava en la societat.
- II) LENGUATGE GRÀFIC. No hauria de pretendre' s que un nen de 12 o 14 anys dibuixes al mateix temps com un artista, com un enginyer i com un naturalista; però podia molt bé arribar a traçar un croquis clar d' un objecte qualsevol, i sobretot, tenir la base per poder desenvolupar la branca del Dibuix que més li convingués
- III) DIBUIX DEL NATURAL I/O INVENCIO. El Dibuix hauria de ser sempre del natural o d' invenció. Els models haurien de prendre's de coses naturals i dels objectes industrials, posant als alumnes en condicions de poder-ho dibuixar tot, vigilant en un camp tan extens no caure segons creia en l' anarquia, procurant estudiar abans les característiques principals de les mateixes, quelcom essencial que permetés ordenar-les, procurant agrupar-les per analogies i separar-les de les seves diferències; classificant-les tenint en compte les dificultats que presentarien al ser dibuixades.

Diferia així d' altres pedagogs que proposaven plena llibertat i preservació absoluta contra tota influència adulta, sobretot amb l' ensenyament perspectiu.

Por eso la enseñanza del dibujo en la escuela primaria debe tener un carácter general para comunicar cultura integral. Debe contener lo verdaderamente básico para que sea susceptible de ser desarrollado por

*espíritus de artistas, de científicos o industriales.... debe tenerse muy en cuenta no caer en superficialismos como ha ocurrido en muchos países, por la falta de estudios previos, pues se ha confiado la organización de la enseñanza del dibujo a la improvisación de unos artistas, como todos, alejados de la psicología y la pedagogía, conocedores de su técnica, pero más para aplicarla inconscientemente en sus obras que para fundamentar unos estudios que lleven a una sistematización*³⁹.

Explicava també en “Ideas para la organización de la enseñanza primaria del Dibujo”, que el dibuix havia caigut en la superstició simplista i de moda, en que la fe en tot lo liberal tenia en l’espontaneïtat el factor decisiu de la evolució. Aquesta creença portaria a pensar que el nen seria una llavor que fatalment hauria de desenvolupar-se, llavors seria innecessària tota educació, el mestre i l’ escola sobriarien, i la vida formaria al nen. Es preguntava com es podia pregonar la llibertat absoluta en l’ ensenyament del dibuix, com si pogués ser lliure el que li maquessin els elements tècnics i expressius. Aquests elements s’ haurien de posar a l’ abast del nen per que els adquirís en el moment oportú, elements tècnics purs com les paraules, per que els convertís en elements expressius, aquesta era la base de la nova pedagogia que podia donar la màxima llibertat.

B) SITUACIÓ. CONEIXEMENT DE LA REALITAT.

Un segon grup de problemes que plantejava feien referència al fet de que el professor pogués proposar quelcom que no estès a l’ abast dels seus alumnes, seria doncs indispensable que els conegués bé. Els problemes d’ aquest grup serien d’ ordre psicològic. Quan més coneixença hi hagués dels nens en general i en particular, relacionant-los amb la seva aptitud per al dibuix, més grans serien les probabilitats d’ arribar a bons mètodes. Seria necessari conèixer les lleis generals d’ evolució del dibuix dels nens, distingir en ells les seves principals aptituds, per adonar-se de les evolucions corresponents a diferents tipus mentals, i no sols amb relació a un dibuix general, sinó a totes les seves branques. Només així podria determinar-se el que seria fàcil o difícil pel nen, i sense aquest pas previ mai s’ arribaria a la veritable graduació de dificultats, base racional de tots els mètodes. Clar, deia però, que el medi ambient en que el nen visqués no seria una component extern o aliè. Havia observat que aquest influïa en la manera de dibuixar del nen, sobretot es notaven diferències entre els que vivien en ciutat i els del camp.

No ni hauria prou per a l’ educador de conèixer la realitat sobre la que havia d’ actuar, seria necessari que fes seriosos estudis comparatius entre el que el nen era i el que es volia que fos, i en cada cas particular es procuraria la distància que hi hauria del pla en que el professor es trobés al que es proposava que ascendís el nen. Es necessitaria tenir una noció clara dels conflictes que provocaria amb la seva acció cultural. No descuidaria tampoc l’ estudi de les condicions de l’ escola i les del personal docent.

³⁹ MASRIERA, Víctor. Ideas para la organización de la enseñanza primaria del dibujo. *Revista de Pedagogía*, Madrid, 12 Abril de 1931, p. p. 202 – 203 (*Apèndix Documental Articles L. XV, p. 205*)

C) MITJANS

Un tercer grup de problemes, en vista del factor de la dificultat, deia que l' educador es proposaria vèncer-la i pensaria en els mitjans que tenia per aconseguir-ho. Remarcava la necessitat d' ordenar tots els recursos de que disposava per aprofitar-los amb oportunitat, segons els casos que es presentessin al professor; la funció d' aquest hauria de ser encara que en un altre ordre, molt semblant a la del metge.

Els mètodes haurien de fer-se a mida, doncs la seva major qualitat seria que fossin oportuns; però succeïa que al confeccionar-los l' educador, encara que volés subjectar-se només al cas concret que intentés resoldre, cediria a l' impuls de les seves idees pedagògiques generals; per aquesta causa seria necessari que aquestes idees fossin suficientment amplies i completes. Un treball de reconstrucció sintètica hauria de fer-se sempre, i el Professor de Dibuix hauria d' estudiar constantment les més altes conclusions de la pedagogia general i tenir present les lleis fonamentals a que haurien de subjectar-se els mètodes educatius ⁴⁰. L' error comentava, radicava en que l' ensenyament del dibuix no estava considerat com una veritable necessitat, ni estava contingut en el programa de les assignatures forçoses; si així fos, deia, seria comprés per tot el món, com a llenguatge universal – ja ho és actualment a través sobretot el dibuix tècnic, de la normalització, però la situació de reconeixement en que es troba dins l' ensenyament primari i també secundari, és pràcticament igual que en la seva època, sense que aquest, sigui matèria instrumental en l' ensenyament, tot i que en els últims canvis de lleis ordenadores de l' educació s' entreveia aquesta possibilitat. Tampoc se li dóna avui en dia l' importància, ni el reconeixement i relleu que podria tenir.

Deia que divulgar el coneixement de tan important llenguatge havia estat el seu propòsit al confeccionar la majoria dels seus manuals, per convèncer a tots de la seva utilitat, orientar als que desitgessin posseir-lo i també per cridar l' atenció dels Professors de Dibuix cap a la complicació d' aquest ensenyament i combatre molts mètodes plens de rutines i sobre tot molt antipedagògics, que desgraciadament encara s' usaven ⁴¹. Resumin, recalrava que en l' ensenyament del Dibuix, s' havien de tenir bàsicament en compte les següents qüestions:

- 1- El que s' havia d' ensenyar.
- 2- A qui s' havia d' ensenyar.
- 3- Com havia d' ensenyar-se.
- 4- Resultats que es pretenien obtenir.

2-MÈTODES QUE PROPOSAVA PER A MILLORAR L' ENSENYAMENT DEL DIBUIX A L' ESCOLA PRIMÀRIA

En el Boletín Nº 1 de "La Liga", deia que els nous mètodes moderns de l' ensenyament del dibuix, diferien molt dels antics, al ser més complexes i no poder-se explicar amb tanta senzillesa com ho feien els autors dels quaderns

⁴⁰ MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Manual de Pedagogia del Dibujo*. Edita Libreria y Casa Editorial Hernando. Madrid, 1917, p. 22

⁴¹ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo para todos*. Manuales Gallach, José Gallach Editor, Barcelona, 1920 ?, p. p. 8-9.

de dibuix. Els mètodes moderns que proposava es referien al dibuix del natural i al d' invenció, i es basaven en estudis psicològics del nen en relació amb el dibuix, tenint en compte que el dibuix era el llenguatge de les formes i no solament una interpretació del món exterior sinó de totes quantes formes es poguessin imaginar. En últim terme les formes sortien de la realitat i s' hauria d' arribar a conèixer-la ⁴².

El Dibuix, deia a "La estructura técnica del dibujo y el funcionamiento de un nuevo método", havia de desenvolupar també el sentiment estètic, s' havia poetitzat molt sobre el tema usant paraules seductores com: vida, llibertat, personalitat del nen, intuïció, paraules molt brillants però de conceptes difosos, paraules seductores plenes de grans entusiasmes i bons dissenys, però que encobrien moltes vegades, plans educatius precipitats, no deguts a exploracions completes de l' ampli camp de Dibuix, ni al coneixement dels principals problemes que el seu ensenyament plantejava; caient en la falta absoluta de mètode o recolzant-se en la geometria on es troba una estructura completament definida. Però el dibuix d' observació directa era molt diferent que la geometria ⁴³.

Molts cregueren que el millor era començar a dibuixar per formes geomètriques senzilles, mètode que qualificava de lògic però no de pràctic, per que als nens no els agradava la regularitat, impressionant-los coses molt diferents de les fredes abstraccions geomètriques. Creia que el fracàs d' aquells mètodes s' havien degut a que en gran part, les figures que dibuixaven, no obeïen a casos interessants i per que s' exigia una execució perfecta.

Un tempteig per estudiar millor els caràcters del dibuix del natural dels nens en els seus diversos graus i per investigar al mateix temps sobre els diferents tipus de dibuixants, va portar a Víctor Masriera a confeccionar unes escales, pensat que si es sotmetia un cas particular a cada una de les escales i s' anotaven els graus a que corresponien, es veuria la correlació existent entre elles, apreciand-se millor els diversos factors que concorrien al cas. Comparant després anotacions corresponents a diferents individus, s' apreciarien les seves analogies o diferències i així podria obtenir-se una base per la determinació de tipus de dibuixants.

L' últim grau de cada escala arribaria a un màxim de desenvolupament, impossible d' aconseguir per un nen si més no per un professional. Això s' havia fet per arribar a completar les escales i fixar tot el desenvolupament dels diversos factors que integraven el dibuix objectiu del natural, des dels graus més rudimentaris als més avançats.

Les escales paral·leles que confeccionà, relatives a cada grau, no podien considerar-se aquests com la expressió pura última; doncs si la primera

⁴² Nuestro Propósito. *Liga para la divulgación de la pedagogía del dibujo*. Boletín Nº 1. Madrid, 1915. (Apèndix Documental Articles L. VI, p. 188)

⁴³ La estructura técnica del dibujo y el funcionamiento de un nuevo método. *Escuela de Estudios Superiores del Magisterio*. Madrid, 26 de març de 1925. Apèndix Documental Conferències L. I, p. 215)

escala es referia a la evolució del coneixement de l' objecte, prescindint del coneixement de la seva forma i de la evolució tècnica, era clar que en un mateix grau de la primera escala es podrien posar dibuixos corresponents a graus diferents de la segona i següents. Podrien formar-se escales seguint els mateixos graus que aquestes amb dibuixos corresponents a un mateix objecte.

Les Escales les va descriure en quatre grups, partint del Dibuix Infantil:

1) CONEIXEMENT DE L' OBJECTE.

La primera es referia a la evolució d' aquest.

2) CONEIXEMENT DE LA FORMA.

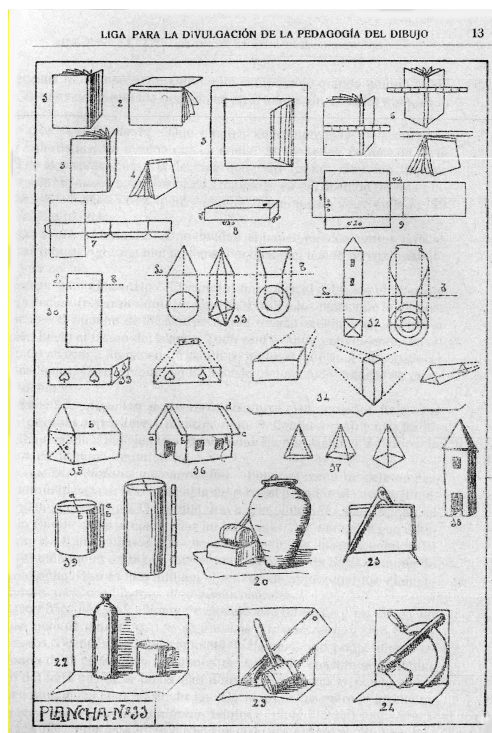
La segona, a la evolució del coneixement de la forma i del seu aspecte gràfic.

3) L' ASPECTE GRÀFIC.

La tercera estudiava la manera com evolucionava la impressió de la forma i de l' aspecte gràfic d' aquesta.

4) LA TÈCNICA.

La quarta tractava de la evolució tècnica o mitjans d' expressió.



23-Fig. Coneixement de la forma. PLANXA N° 11. En ella, estant representats 24 dibuixos que corresponen a 24 lliçons diferents, de segon cicle d' ensenyament primari, tractant temes com proporcions, natural, perspectiva... Programa de Dibujo para la Escuela primaria. Boletín N° 4 La Liga para la divulgación de la Pedagogía del Dibujo. Madrid, octubre de 1916, p. 13.

Vaticinava però que seria necessari fer escales d' evolució sobre la manera com es desenvolupaven les facultats dels que estudiaven les especialitats aquí englobades, doncs els ensenyaments superiors havien de fonamentar-se, com els elementals, sobre estudis psicològics ⁴⁴.

⁴⁴ MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Manual de Pedagogía del Dibujo*. Edita Librería y Casa Editorial Hernando. Madrid, 1917, p. p. 133-161

La defensa que feia dels mètodes i la graduació d' aquests, la deixà plasmada en la conferència "Pedagogia de les Arts Gràfiques", una de les preguntes que es formulava en ella, per parlar del tema, era:

Serveix per quelcom la Pedagogia contesto, es inútil pensar en el que es va fer?. Es pot construir un edifici sense projecte? L' obra de l' ensenyant és més seriosa i delicada no obstant molts blasmen dels mètodes però sense mètodes no hi hauria civilització. Els mètodes ordenen els coneixements, experiències i accions a realitzar. Són camins oberts. Altrament en voler anar camp a través per països coneguts els inventors i descobridors han de fer-se els camins per camps inexplorats ⁴⁵.

Després de les observacions i anàlisi previs, considerava que es podrien construir els mètodes pertinents. En tot mètode, entenia que hi hauria d' haver el propòsit d' anar de lo fàcil a lo difícil, i recelós de com es confeccionaven els mètodes en la seva època - ja s' ha mencionat que no era partidari de l' agrupament per edats -, es formulava unes preguntes per reflexionar-hi. Es preguntava si la majoria dels autors sabien en què radicava la dificultat, si s' havien documentat seriosament, si havien estudiat a fons el nen, si tenien en compte el seu desenvolupament, gust i aptitud. Normalment deia, el professor jutjava l' aptitud de l' alumne en funció de l' adaptabilitat al seu mètode, però aquell era suficientment racional, basat en la psicologia del nen i tenia en compte la complexitat dels problemes que l' ensenyament del Dibuix presentava ?.

Els mètodes s' havien de graduar, es a dir, ordenar segons el grau de dificultat en que l' alumne hauria d' anar aprenent, i els exercicis que se li haurien de fer practicar per aconseguir la finalitat de l' aprenentatge. Per això havia construït escales de diferents graus de dificultat sobre diferents problemes i temes del dibuix.

Deia que el que més preocupava a l' hora de fer un mètode era la manera d' ordenar les matèries, situació a la que s' arribaria fàcilment quan es desconeixien els problemes.

Tractant-se de mètodes de dibuix, l'ordre es solia prendre de la geometria si es tractava d' art decoratiu; de la història, o en altres casos es partia de tendències científiques o filosòfiques. Deia que a Espanya s' usaven mètodes de quaderns quadriculats i làmines de mal gust. Per contra, amb una mica d' imaginació creia que seria fàcil compondre mètodes aparentment pedagògics fins i tot prenen bases diferents i contradictòries.

Era partidari de que sempre s' hauria de començar dibuixant conjunts i acabar amb objectes aïllats, tot i que altres autors creien que era millor a l' inrevés. Deia que s' hauria de fugir de mètodes molt seductors en que l' ordre es veia molt aviat.

⁴⁵ Conferència. *Pedagogia de les Arts Gràfiques*. Círcol Artístic de Barcelona, 16-01-1936. (Apèndix Documental Conferències L. IV, p. 311)

Però de totes maneres, el seu ideal, no era pas donar mètodes concrets, sinó els elements i mitjans per fer-los, segons les circumstàncies. El mètode hauria d'estar encarnat en el professor, el qual hauria de tenir molts recursos per actuar amb èxit en el moment oportú.

Los maestros que presentan condiciones de dibujante están en minoría; no obstante, todos pueden y deben dibujar; pero el Profesor normal de Dibujo poco provecho sacará de sus alumnos si no cambia radicalmente el concepto que de esta enseñanza tiene al salir de las Academias de Bellas Artes; aunque no le será difícil llegar a la Escuela primaria, viviéndola y entrando a fondo en la pedagogía del Dibujo⁴⁶.

Sense pretendre ensenyar per fer artistes petits, creia bàsics per a la confecció dels mètodes, les següents premisses ⁴⁷.

1.- Els mètodes haurien de basar-se en el desenvolupament tècnic de les diferents branques del Dibuix, pensant en l'estructura espacial de cada una d'elles. En el dibuix geomètric s'hauria de tenir en compte el desenvolupament de la geometria, doncs no es podia alterar l'ordre lògic de la mateixa, per tan s'hauria de ser tècnic; però es lamentava de que malauradament no ni havia prou amb aquesta premissa, que a més, no era el criteri imperant en les oposicions de dibuix.

2.- El desenvolupament tècnic del que s'ensenyaria en la manera que la concebria el professional, no anava d'acord amb l'evolució mental del nen, per això era necessari conèixer-la per encertar en la manera d'ensenyar-ho.

3.- Per a la formació dels nens, els mètodes haurien de ser essencialment actius, creant en ells l'interès per l'ensenyament mateix i el seu objecte. El treball d'observar no agradava. Els mètodes haurien de buscar el despertar l'interès per buscar, i el gust per exercitar. Al mateix temps, sempre s'hauria de demanar als alumnes un esforç proporcionat a les seves aptituds, un esforç que poguessin vèncer.

4.- El veritable dibuix seria base per buscar coses desconegudes dels objectes que no interessaven gens als nens, si es seguís aquesta tendència, els nens es fastiguejarien, per tan s'hauria de seguir una línia que anés des del que els interessava al que els convenia i no els interessava. - No pas però, deixar-los simplement fer -.

5.- Haurien d'anar de lo particular al general, del fet a la llei, de lo concret a lo abstracte, del conegut a lo desconegut.

6.- Tos els exercicis haurien d'estar subordinats a un pla conjunt.

⁴⁶ MASRIERA, Víctor. *El Curso Permanente de Dibujo de la Dirección General de Primera*. Editorial Sucesores de Ribadeneira (S.A.). Madrid, 1918, p. 9.

⁴⁷ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo en las oposiciones de Magisterio*. Editorial Sucesores de Ribadeneira (S.A.). Madrid, +/- 1927.

7.- En cada exercici hauria de determinar-se la principal dificultat a vèncer i estar preparat de manera que el problema podés comprovar-se.

8.- Encara que una sèrie d' exercicis anessin preparats a un mateix fi, haurien de presentar-se de maneres varies per evitar el cansament.

9.- Havent de ser l' ensenyament del dibuix dins l' escola sempre d' una manera col·lectiva, els mètodes haurien d' adaptar-se al grau mig de la classe, però fets amb certa amplitud, per a poder ser aprofitats pels alumnes més avantatjats així com pels mes atraçats.

10.- Haurien de ser els exercicis bastant calculats per arribar a una finalitat concreta i proposada.

11.- Necessitarien d' un bon ambient i un mínim d' ordre per a portar-los a terme. Al fer mètodes haurien de tenir-se en compte les conclusions de la pedagogia general, pensant en quelcom més que en la part especial del dibuix, com en les qüestions de disciplina, en un bon ambient de cordialitat i respecte entre companys i entre aquests i el professor, fomentant l' entusiasme pel treball i l' esperit d' humilitat, no separant mai un ensenyament de l' educació general ⁴⁸.

El procedir amb ordre seria el millor èxit per a totes les empreses, els mètodes tendrien a establir-lo, i encara que no tots fossin bons, bo seria seguir-ne algun i sotmetre's a la seva disciplina, ja que acostumar-se a vèncer dificultats i portar a fi una empresa, fortificaria la voluntat, sense la qual res es podria fer.

Era evident que es podria arribar a dibuixar bé per diversos camins, i els mètodes que per a uns funcionarien per altres no ⁴⁹.

Indicava també que si algú havia buscat en la majoria dels seus manuals, mètodes exactes i precisos per aprendre a dibuixar, o be s' havia fet l' il·lusió de que després de la lectura d' aquests, podria posseir el llenguatge gràfic, s' havia equivocat. A l' igual que només amb la gramàtica no s' aprenia a llegir be, igual passava amb el dibuix.

Les idees s' obtenien per processos complexes, quan més es fes per enriquir l' esperit, quantes més coses es sabessin del món que ens rodejava, més fines serien les observacions i més elevades les idees, i per poc que sabés expressar-les, sempre seria una obra preferible a la que ajustant-se a les regles d' una estètica i tenint una forma impecable, res tinguessin d' espontani en el seu fons. Uns coneixements es relacionaven amb altres i no era possible estudiar la forma d' un objecta sense tenir en compte una porció de coses que amb ella es mesclaven; per aquesta causa no podia donar mètodes precisos i

⁴⁸ MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Manual de Pedagogia del Dibujo*. Edita Libreria y Casa Editorial Hernándo. Madrid, 1917, p. 199.

⁴⁹ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo para todos*. Manuales Gallach, José Gallach Editor, Barcelona, 1920 ?, p. 85.

perfectament graduats i només es limitava a donar orientacions, a cridar l'atenció sobre qüestions importants de l' ensenyament que s' ocupava⁵⁰.

Vistes les característiques i condicions que haurien de reunir els mètodes, explicava com construir-los donant pautes per a la seva confecció. Indicava que volia donar materials amb la màxima puresa, destinats al professorat per que es trobés en condicions d' inventar mètodes o combinar-los de manera que més els convingués; i per altre part, donar metoditzacions resoltes que es concretessin en el que anomenava “ mecanisme general per metoditzar”, es a dir, un estudi ordenat dels problemes pedagògics del dibuix, a través d' una sèrie de frases, ja vistes en la metodització del Dibuix a l' Escola Primària i que repesem de nou un xic ampliades.

- 1.- PROPÒSIT.- Pensar en els resultats que es volguessin obtenir.
- 2.- ESTUDI DEL DESENVOLUPAMENT TÈCNIC.- Pròpia estructura i manera de desenvolupar-se.
- 3.- CONEIXEMENT DE LA REALITAT.- Com ho farien els seus alumnes del grau que fossin. a) Obstacles que s' oposarien al propòsit. b) Disposicions favorables dels nens que es podrien aprofitar per a l' acció.
- 4.- PLANTEJAMENT DEL PROBLEMA METODOLÒGIC.- Determinar el conflicte. Com vèncer les dificultats aprofitant els avantatges.
- 5.- ESTUDIS DELS RECURSOS I MANERES D' ACTUAR-HI.- Estudar els mitjans de que es disposaria el professor per resoldre el problema.
- 6.- PLA PEDAGÒGIC.- Aquest seria el resultat de tota metodització i el punt de partida del programa.

Una vegada definides les fases que s' haurien de tenir en compte alhora de confeccionar un mètode, feia aplicació d' aquestes, a la metodització dels diferents tipus de dibuix que creia bàsics per a desenvolupar en l' Escola primària:

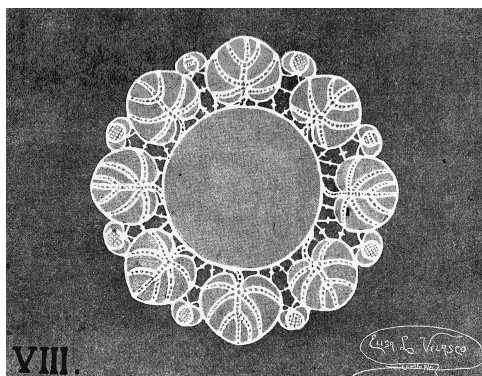
- A) Metodització del DIBUIX LLIURE O DE FANTASIA.
- B) Metodització del DIBUIX REALISTA PERSPECTIU DEL NATURAL.
- C) Metodització del DIBUIX GEOMÈTRIC DEL NATURAL.
- D) Metodització del DIBUIX ANALÍTIC DEL Natural.
- E) Mecanisme General de Metodització.
- F) Metodització sobre l' ESTUDI DEL COLOR.

DIBUIX LLIURE O DE FANTASIA.

Per aplicar un mecanisme general de metodització al Dibuix Lliure o de Fantasia, es proposava un triple propòsit, que els nens adquirissin un llenguatge que els servís per il·lustrar la major part de les lliçons de l' escola, formar al nen i aprofitar aquest tipus de dibuix com un factor del veritable

⁵⁰Op. Cit., p. 114.

dibuix d' observació. En els últims graus de desenvolupament d' aquest tipus de dibuix entraria en l' art d' il·lustrar.



24-Fig.VIII. Dibuix Lliure o de Fantasia; *Manual de pedagogia del Dibujo* (1917), p. 37

El Dibuix Lliure o de Fantasia era recomanable per afirmar la personalitat, però si no es metoditzava podia degenerar en còpies mal adaptades d' esquemes de nens de nivells superiors, mancant d' espontaneïtat.

DIBUIX REALISTA PERSPECTIU DEL NATURAL

Per aplicar un mecanisme general de metodització al Dibuix Realista Perspectiu en el nivell primari indicava que havien de desenvolupar-se dos factors, el dibuix com a llenguatge de representacions gràfiques, i l' iniciació tècnica o educació simultània de l' ull i la mà. El nen feia el que podia no el que volia. No es tractava pas aquest tipus de dibuix de posar nens en contacte amb la natura i deixar-los fer.

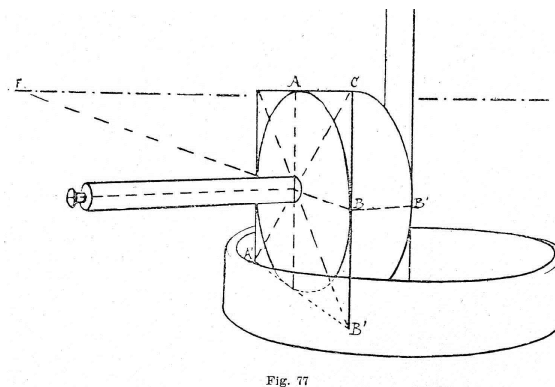
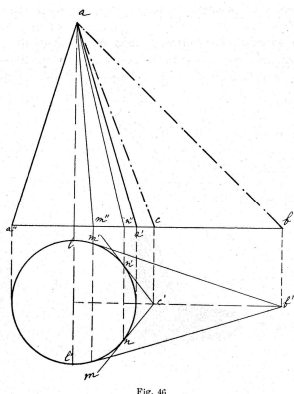


25-Fig. Dibuix Realista Perspectiu; *Manual de pedagogia del Dibujo* (1917), p. p. 98 i 100

DIBUIX GEOMÈTRIC DEL NATURAL

Per aplicar un mecanisme general de metodització al Dibuix Geomètric del Natural, indicava que en l' apreciació intuïtiva de les formes senzilles geomètriques, esfera, cilindre, cub i tetràedre (Froebel) estaria la base del dibuix geomètric. Abans de res seria però convenient que el nen les hagués modelat . Després descompondria aquells cossos analitzant les figures que els

formaven, arribant a desenvolupar-los i finalment representar-los en projeccions ortogonals ⁵¹.



26-Fig. 46. p. 45. *Dibuix Geomètric. Ombra produïda en un Con amb llum natural a l'esquerra; La Ciència del Arte Vol IV (1913), p. 45.* Fig. 77. *Dibuix Geomètric. Corbes en perspectiva; La Ciència del Arte Vo.I V (1913), p. 85*

Dels tipus de dibuix vistos respecta aquest, deia que fins i tot les seves tècniques es repel·lien, ja que en una, la mà hauria de traduir per si sola les alteracions produïdes pel sentiment o impressió; mentre en l'altre, la mateixa mà, fredament, impassible, regularia els seus moviments, condicionats per regles i compassos. Per executar-lo, els nens podien tocar els objectes per conèixer les seves formes, modelar-los, construir-los, evidenciant l'estreta relació existent entre el dibuix i els treballs manuals.



27-Fig. 61. *Fris executat per un nen (el seu fill), a partir de l'estilització d'una àliga dissecada, p. 1301. El Dibujo para todos (1920 ?). La fotografia es troba també en l'arxiu particular dipositat a l'ANC. Documentació personal ANC. Fons Víctor Masriera -famílies Masriera-Ferrer- (Inv. 107). Arxiu inèdit sense catalogar. Inventari 107. Núm. Reg. Entr. 143.*

Per aplicar un mecanisme general de metodització al Dibuix Analític del Natural desitjaria que els nens al sortir de l'Escola primària, s'interessessin per l'estructura dels éssers vius, i arribessin a dibuixar una fulla o una flor senzilla,

⁵¹ El Dibujo en la Escuela Primaria. *Revista de Pedagogia*. Any I, Núm. 12, Madrid, desembre de 1922. (Apèndix Documental Articles L. XII, p. 195)

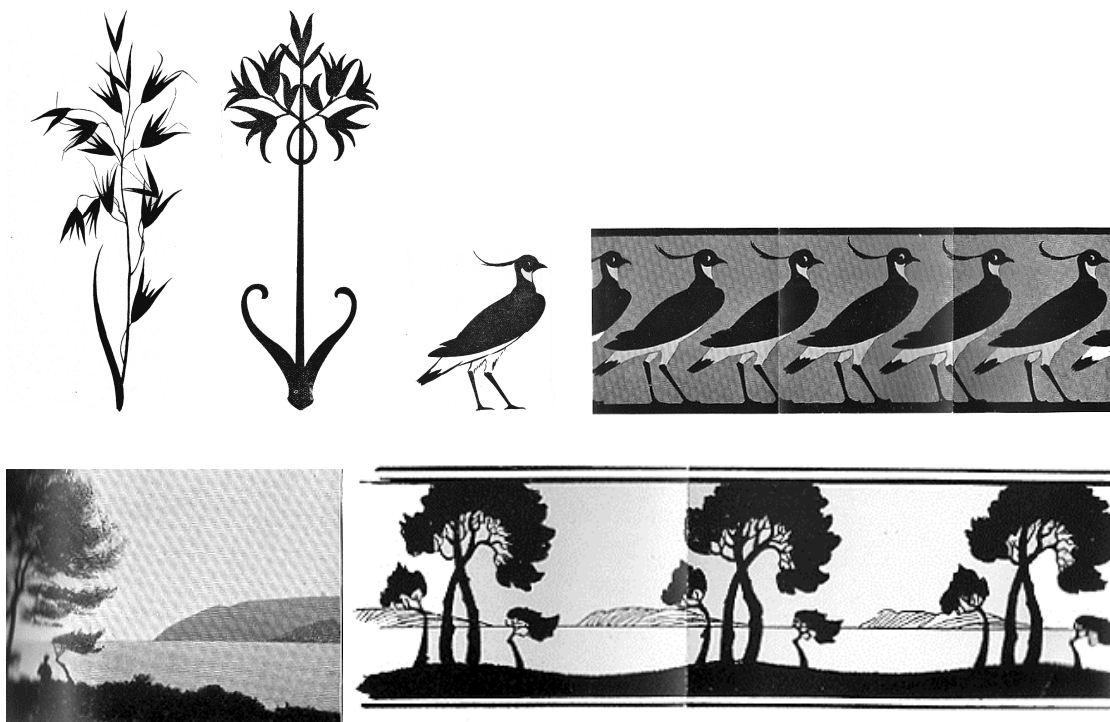
analitzant-la. Els dibuixos analítics no es referien generalment a l'aspecte gràfic, no anaven a l'impressió sinó al concepte de la cosa, al concepte científic, més veritable i més íntim, relacionat amb ella.



28-Fig.22. Dibuix decoratiu; *El Dibujo en la Escuela Primària* (1922), p. 69

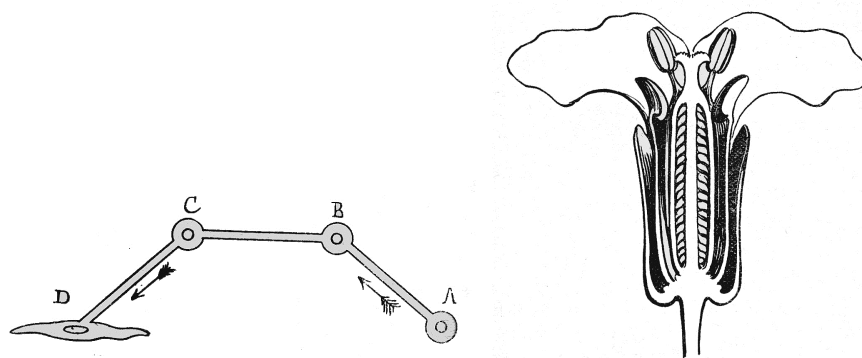
Per aplicar un mecanisme general de metodització voldria donar a tots els nens de l'Escola primària algunes idees fonamentals sobre l'Art Decoratiu - (disseny actual)-, iniciant-los a imaginar i traçar algunes composicions senzilles, de bon gust i ben aplicades. Deia que en les millors èpoques de l'Art Decoratiu, els objectes es construïen tenint en compte la seva "utilitat" i els "materials" (ferro, fusta, pedra, vidre, teixit...). La decoració era supeditada a la forma resultant d'una i altre.

"Sintetitzar" seria fer síntesi, traçar els trets principals d'un objecte, prescindint del detall, seria precis conèixer el seu aspecte gràfic.



29-Fig. 67, 68, 69, 70, 71 i 72. Estilitzacions d'una planta, d'ocell per construir un fris, d'un paisatge, *El Dibujo para todos* (1920 ?), p.140

"Esquematitzar" seria fer la representació gràfica d'una idea. El nen esquematitzaria expressant un concepte rudimentari de les coses i el científic per donar una idea d'un sistema complicat.



30-Fig. 162, 20. Dibuixos esquemàtics del sistema nerviós, i d' una flor; *El Dibujo para todos* (1920 ?), p. p. 296 i 297

Per aplicar un mecanisme general de metodització a l' estudi del color podria interpretar-se el color del natural, sent un complement del dibuix realista perspectiu, entrant en el camp de la pintura. L' estudi del color hauria de servir també per a l' educació dels nens.



31-Fig. A, 89 i VI. Educació del sentit cromàtic. (A) Colors primaris, binaris, intensitat dels colors i matisos, complementaris. (89) Influència d' un color a l' altre. (VII) Composició decorativa amb utilització del color; *Manual de pedagogia del Dibujo* (1917), p. p. 288, 290 i 36

AUTOAVALUACIÓ DELS SEUS MÈTODES

En "El Curso permanente de Dibujo de la Dirección General de Primera Enseñanza" Madrid, 1935, p. 11, esmentava que per comprovació dels mètodes, s' aplicaven programes a vegades parcials de les diferents branques del Dibuix, altres, mètodes complets, unes vegades seleccionant nens, altres nenes, altres conjuntament, en el Centro Escolar "Ruiz Zorrilla" de Madrid, que era el centre d' operacions, del "Curso" des del 1923, on s' experimentava. A més, la segona pensió que li concedí la "Junta pa Ampliación de Estudios" el 1925, va ser per completar estudis a Ginebra. Completar i/o corroborar procediments i mètodes aplicats, veure que feia ell a Espanya i que es feia fora, i posar-se al punter de les últimes tendències pedagògiques.

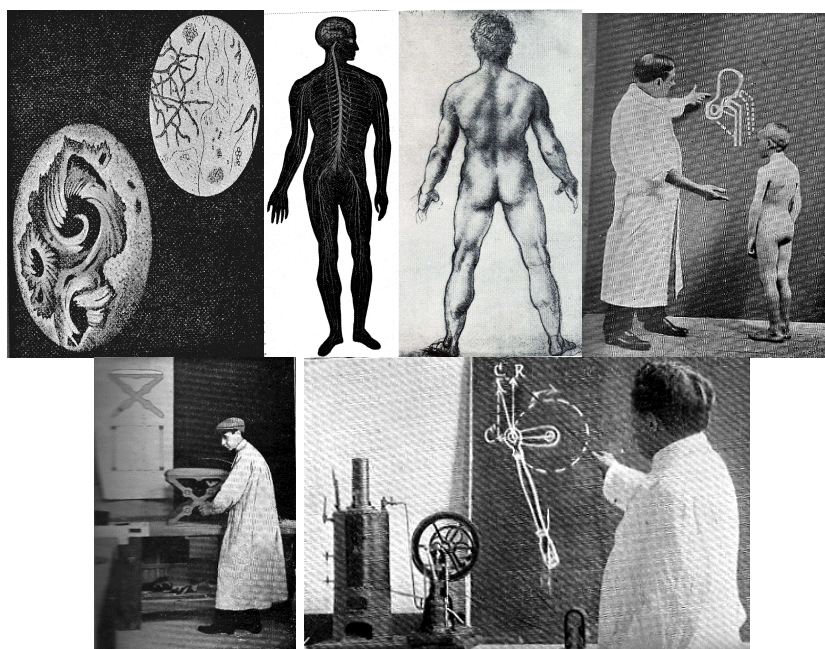
3-FINALITATS DE L' ENSENYAMENT DEL DIBUIX A L' ESCOLA PRIMÀRIA

QUIN TIPUS DE DIBUIX S' HAURIA D' ENSENYAR A PRIMARIA ?

El dibuix dins dels estudis primaris i també secundaris, hauria de ser un auxiliar. Quin dibuix s' hauria d' escollir per a l' ensenyament en general? Hauria de ser un que inclogués la diversitat de professions, contenint elements essencials de totes elles, per això comentava el gran encert dels educadors nord-americans que a través de l' ensenyament, cada alumne arribava al lloc social que li pertocava segons les seves aptituds.

Si el dibuix general fos quelcom semblant a les "lliçons de les coses", els nens podrien mostrar les seves preferències per unes o altres de les diferents branques del llenguatge gràfic, les seves aptituds es revelarien més fàcilment, i el treball de diferenciació i classificació de l' ensenyament general es faria llavors amb moltes més probabilitats d' èxit. A més, deia que hi havia uns elements essencials del dibuix, comuns a totes o la major part de les seves modalitats, simplificant molt el problema, arribant a un dibuix molt rudimentari però que contindria elements de totes les seves diverses modalitats.

Si als nens de les escoles primàries els convenia molt el dibuix que contingués elements essencials de totes les professions, aquest dibuix convindria molt també a tots els professionals que no sabessin dibuixar ja que al contenir tots els elements essencials, els serviria de base per fonamentar estudis mes seriosos, orientats cap a la seva especialitat ⁵².

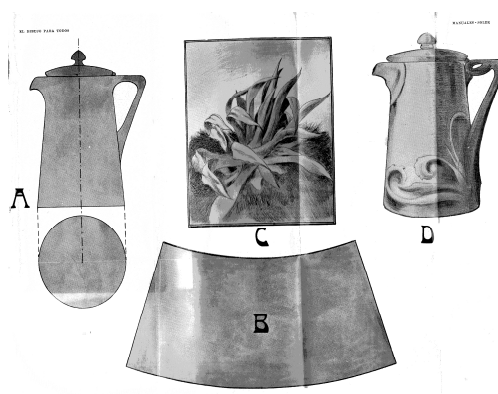


17-Fig. 1-7 Tipologies del Dibuix. Dibuix de bacteris a través de la visió microscòpica i de la representació d' una taca solar a través del telescopi. Dibuix de la figura humana segons apreciacions científica o artística del dibuix. Dibuix en medicina. Dibuix d' ebenisteria. Dibuix de Mecànica; *El Dibujo para todos* (1920 ?), p. p. 12-19

⁵² MASRIERA, Víctor. *El Dibujo para todos*. Manuales Gallach, José Gallach Editor, Barcelona, 1920 ?, p. p. 23-26.

DIBUIX NATURAL – DIBUIX GEOMÈTRIC

En el nivell d' ensenyament del Dibuix a l' escola primària, diferenciava ja les finalitats que tenien ambdós dibuixos i la seva aplicació. En l' article “El Dibujo en la Escuela Primaria”, deia que no havia de ser essencial i exclusivament un dibuix artístic o almenys de visió directa del natural. Hi havia un altre dibuix, el geomètric, que pel seu gran valor educatiu i per les múltiples aplicacions que d' ell es derivaven, havia de tenir un lloc important en l' escola primària. Seria però un error mesclar aquest dibuix amb el de visió directa, si l' últim anava a la sensació, el geomètric només anava a la idea, a la abstracció i a la formulació numèrica de l' objecte. Per això havien de separar-se en aquest nivell completament l' un de l' altre. El dibuix geomètric hauria d' unir-se a la geometria i als treballs manuals ⁵³.



18-Fig. 4. Tipologies del Dibuix. Una cafetera segons apreciació tècnica-industrial o artística. *El Dibujo para todos*. Manuales Gallach, José Gallach Editor, Barcelona, (1920 ?), p.15

En la ponència del I Congrés Pedagògic del Magisteri Asturià, deia que no s' havia de pretendre fer del nen un artista, per que l' escola no havia de fer més que preparar als escolars per que adquirissin aquest llenguatge gràfic, que era la finalitat del dibuix ⁵⁴.

ENSENYAMENT CÍCLIC DEL DIBUIX

Entenia l' ensenyament del dibuix de manera cíclica; començant a donar una idea general i rudimentària de tot, la qual s' aniria perfeccionant en els successius cursos; així els models tan podrien servir en els primers graus com en els últims ⁵⁵. - En realitat seria la manera tal com està pensat el programa d' ensenyament secundari i com estant estructurats els llibres de text en que un tema es tracta a diferents nivells o cursos amb diferent grau de dificultat . No donava un dibuix tancat per cicles tal com feien altres autors -.

⁵³ El Dibujo en la Escuela Primaria. *Revista de Pedagogia*. Any I, Núm. 12, Madrid, desembre de 1922. (Apèndix Documental Articles L. XII, p. 195)

⁵⁴ Ponència en el I Congrés Pedagògic del Magisteri Asturià de l' any 1930.

⁵⁵ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo para todos* . Manuales Gallach, José Gallach Editor, Barcelona, 1920 ?, p. p. 88-90.

De tota manera aquell ensenyament cíclic que proposava no va ser ben entès, alguns creien que amb un sol model haurien de fer sinó un programa, sí les lliçons corresponent una per cada curs, de manera que al' entrar un nen a l' escola començaria un dibuix que no acabaria fins al cap de sis anys, limitant-se cada any a afegir-li unes ratlletes. A aquest esperpent, deia, l' anomenaren ensenyament cíclic!⁵⁶.

TENDÈNCIES DE L' ENSENYAMENT DEL DIBUIX A L' ESCOLA PRIMÀRIA

Explicava que per l' ensenyament del Dibuix a l' Escola primària hi havia a Espanya bàsicament dues grans tendències:

1ra. TENDÈNCIA CONCEPTUAL

Si se seguís aquesta tendència, es produirien dibuixos correctes, però freds, sense ànima. La tendència, conceptual, portaria al raonament, a les observacions precises, cap a la ciència, amb la corresponent sequedat del dibuix amb predomini de la línia poc sentida i per tant antipàtica.

2na. TENDÈNCIA IMPRESSIONISTA

Els dibuixos d' aquesta tendència donarien una intuïció més complexa, profunda i viva. La impressionista, era més atractiva, acostumava al nen a taques poc concretes, salvant la rigidesa i pesantor de la línia per falta d' habilitat, obtenint dibuixos d' aparença més artística, però amb poca precisió, arribant a una expressió confusa.

Creia que els dos esperits haurien de formar part del Dibuix en l' Escola primària⁵⁷.

Senyalava que entre els dos extrems podria però formar-se una extensa escala amb graus i matisos entre l' element intel·lectual o lògic i l' intuïtiu i impressionista.

Si en el Dibuix realista s' adoptés la primera tendència conceptual, els mètodes pedagògics haurien de basar-se en explicar l' aspecte gràfic; en el cas contrari, en l' impressionista, l' aspecte gràfic hauria de ser suggerit per l' ensenyament del dibuix.

Recordava que el que més s' aplicava a EEUU, així com a Europa, en general era la tendència intel·lectual, fet que el portava a preguntar-se quina tendència hauria de dominar en l' escola espanyola. Complex problema al que no s' atrevia a donar un resposta categòrica. Creia que s' havia d' experimentar molt en les escoles, per això es proposava portar a terme programes d' un i altre tipus per ser aplicats pel professor després d' haver elegit, el que millor s' adaptés a la seva personalitat.

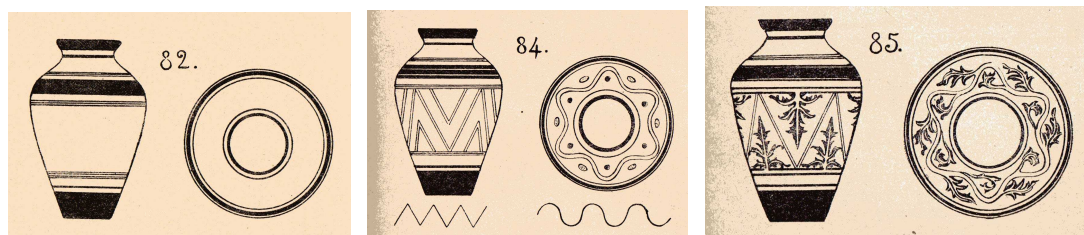
⁵⁶ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo en las oposiciones de Magisterio*. Editorial Sucesores de Ribadeneira (S.A.). Madrid, +/- 1927, p. 16.

⁵⁷ MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Manual de Pedagogia del Dibujo*. Edita Libreria y Casa Editorial Hernando. Madrid, 1917, p. 48.

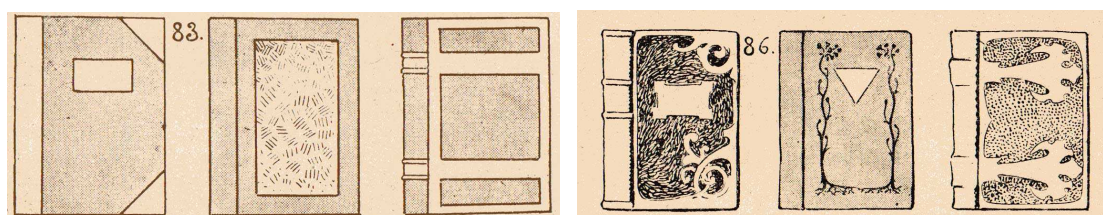
Aplicant aquest principi, es diria que en ella s' hauria d' ensenyar la base de les principals modalitats del Dibuix que les professions oferien. De totes les modalitats del Dibuix, les que haurien d' entrar a l' Escola primària, haurien de ser aquelles que més útils poguessin ser a l' educant, tenint present el fi individual d' aquest ensenyament, després el fi social i per últim l' escolar. Amb aquesta classificació, passava a explicar cada un dels tres apartats que determinava. Eren un principi d' intencions, la base de l' ensenyament, com el que avui en dia en diem els nivells de concreció per a cada matèria que comparant-los, no difereixen pas gaire.

FINALITAT INDIVIDUAL.

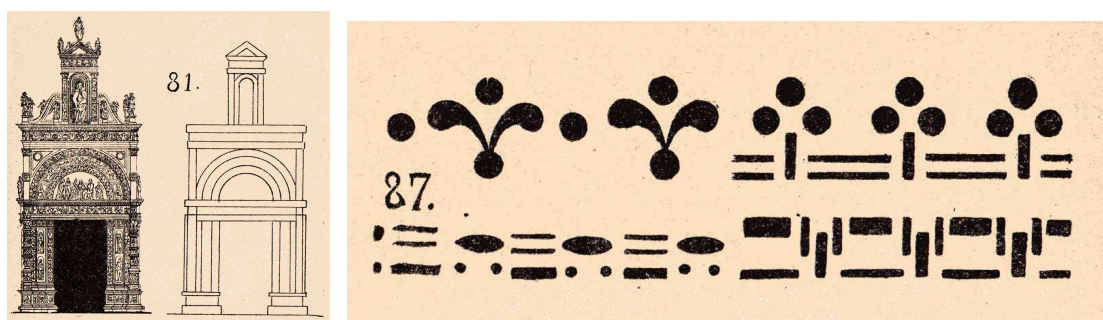
- L' ensenyament del Dibuix hauria de portar a l' educant a interessar-se pel món exterior, donant-li medis per conèixe' l. El que dibuixés un objecte, s' interessaria per la seva forma, aprendria a veure aspectes gràfics del cos, apreciaria la seva bellesa i comprendria les seves interpretacions artístiques, iniciant-se per poder gaudir dels espectacles naturals i de les sublimes creacions de l'Art.
- El dibuix hauria de constituir un veritable llenguatge, insubstituïble en quan a la forma i d' una claredat no igualada per la paraula.
- El dibuix elemental hauria de ser educador, contribuint amb intensitat a la formació integral del nen.
- Amb el dibuix hauria de desenvolupar-se la intel·ligència, per ampliar el coneixement de les coses, educant la seva percepció, enfortint primer l' atenció doncs obligaria a mirar amb mètode i fixació el món exterior, acostumant a les observacions precises. I com a conseqüència seria un gran auxiliar de la memòria, doncs gràcies a una major atenció les impressions serien més netes, les que s' afirmarien amb el dibuix de memòria, per la necessitat de concretar en un croquis el record.
- El Dibuix ensenyaria a pensar, amb ell es veuria la relativitat de valors i la necessitat de prendre'n un com a tipus, per mesurar els demés. Amb ell s' aprendria a comparar, i veure també, que la unitat de mesura era variable, ja que no hi havia valors absoluts. S' apreciaria en ell la influència d' uns cossos sobre els altres i com la llum els faria reviure unint-los per una trama complicada de reflexes, pels que cada cos prestaria als seus veïns part del seu color. Canviaria l' aparença visible de les coses segons el punt de vista que es prengué.
- Part del dibuix general podria desenvolupar l' imaginació i la inventiva del nen, aplicant el de fantasia, el decoratiu i altres. Contribuiria també a depurar en alt grau els sentiments posant els nens en el camí del gaudi de l' art i la bellesa contribuint a la seva educació artística i moral. Els mètodes a aplicar haurien d' enfortir la voluntat, fomentant l' amor al treball, la perseverança i el gust per vèncer obstacles respectant la personalitat, desenvolupant l' esperit d' iniciativa.
- Desenvoluparia l' habilitat manual, sense però donar-li més importància de la que tenia, ja que s' havia confós molt l' esperit del dibuix amb el de la cal·ligrafia. El dibuix hauria de donar idees i hàbits d' ordre i ser un mitjà per comprendre les abstraccions i les lleis generals.



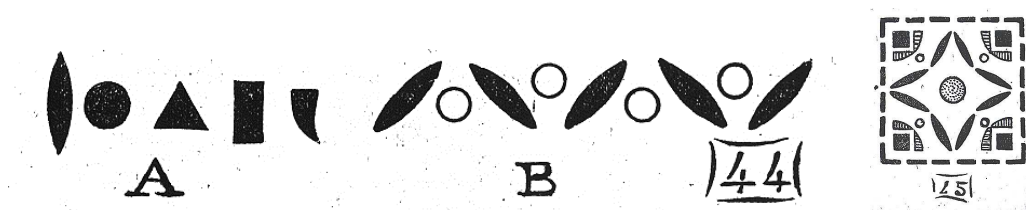
19-Fig. 82, 84 i 85. La composició decorativa a l' Escola primària. (82) Elements primaris. (84) Elements secundaris. (85) Transformació d' Elements primaris; *Manual de pedagogia del Dibujo* (1917), p. p. 268-269



20-Fig. 83, 86. La composició decorativa a l' Escola primària. (83) Elements primaris. (86) Transformació d' Elements primaris; *Manual de pedagogia del Dibujo* (1917), p. p. 268 i 270



21-Fig. 81, 87. La composició decorativa a l' Escola primària. (81) Ornamentació supeditada a la construcció. (87) Combinació d' elements; *Manual de pedagogia del Dibujo* (1917), p. p. 265 i 280



22-Fig. 44, 45. Ordenació d' elements retallats. Composició decorativa amb elements retallats ordenant-los rítmicament; *El Dibujo en la Escuela Primaria* (1922), p. 67

FINALITAT SOCIAL

- La societat guanyaria molt en harmonia si el dibuix ensenyés els aspectes principals, despertant aptituds i contribuint a que cada individu abracés la professió que li correspongués.
- El dibuix hauria de constituir un llenguatge universal, discernint entre el que podés internacionalitzar-se i el que hauria de conservar-se com esperit nacional. Tots els països haurien d'adoptar els mateixos signes, projeccions, acotacions, talls i seccions, materials de construcció. El fet de que Anglaterra

no hagués adoptat encara el sistema mètric decimal, ho trobava inacceptable, – Preconitzà el que vindria després amb el nom de “normalització”-.

- En canvi en el natural i l' ésser humà hauria de ser completament nacional, regional i local. Els mètodes haurien de fer-se després d' haver estudiat els nen de la localitat, millor encara del barri.

- Les formes per dibuixar haurien de sortir de l' art local (a excepció que aquest fos de baix nivell) i de la naturalesa de la comarca, donant a conèixer art estranger quan l' alumne tingués ja formada quelcom la seva personalitat. (No trobava bé que una escola espanyola es decorés amb frisos holandesos ni que a Madrid i Buenos Aires es construïssin cases com a París).

- L' ensenyament del dibuix en general, considerava que podia ser un propulsor de moltes indústries desaparegudes o en vies de desaparèixer, al mateix temps que podria elevar les existents a més altura artística.

- El Dibuix, podria elevar la cultura artística convertint al públic en intel·ligent. Per a l' Art, una mica cansat de mirar la realitat des dels mateixos punts de vista, podria veure's la naturalesa sota nous punts de vista. Ja gràcies a la visió analítica dels naturalistes s' havia descobert noves formes molt aprofitades per l' arquitectura i l' art decoratiu.

FINALITAT ESCOLAR

- El Dibuix que ja prestava grans serveis a les escoles, podria ampliar-se encara més el seu radi d' acció. A part del millorament que podria arribar al Magisteri amb un ben orientat i eficaç ensenyament del Dibuix.

- El Dibuix a l' escola hauria d' orientar-se de manera que el nen adquirís una formació gràfica d' expressió, encara que incorrecta i rudimentària per poder il·lustrar les seves lliçons; fet que succeïa a les escoles estrangeres, fixant-se el nen molt més en tot allò que dibuixava.

- El dibuix podria servir també d' estímul i premi.

- Entrant a les escoles el veritable dibuix, l' art entraria també a elles, reflectint-se en la decoració de les classes, en el bon gust en la presentació de treballs...⁵⁸.

Molt semblants eren les finalitats que llavors pretenia el Dibuix a l' escola primària amb els objectius generals que actualment es pretenen assolir la matèria de Educació Artística i Visual i Plàstica⁵⁹.

⁵⁸ Op. Cit., p. 26-28.

⁵⁹ Els objectius actuals són molt similars:

1-Apreciar els valors estètics de les obres d' art, de disseny i de comunicació visual, i entendre-les com a part del nostre patrimoni cultural, per poder contribuir activament al seu respecte, conservació i millora.

2-Analitzar i interpretar raonadament, a partir dels criteris preestablerts, formes i imatges representades de manera objectiva i subjectiva.

3-Comprendre el lèxic bàsic del propi llenguatge visual i plàstic i el seu significat conceptual, utilitzant-los com a eines de desenvolupament de la creativitat personal.

4-Representar formes i espais simples de manera objectiva o subjectiva amb mitjans gràficoplàstics a l' abast.

5-Codificar i descodificar missatges visuals de caràcter tècnic i aplicar-los en els processos de lectura i expressió, de manera que permeti respectar, apreciar i aprendre a interpretar altres medis d' expressió visual i plàstica diferents del propi per tal d' actuar amb iniciativa i adquirir criteris.

6-Reconèixer les tècniques de producció d' imatges bi i tridimensionals per poder experimentar i apreciar les possibilitats d' autoexpressió que ofereixen.

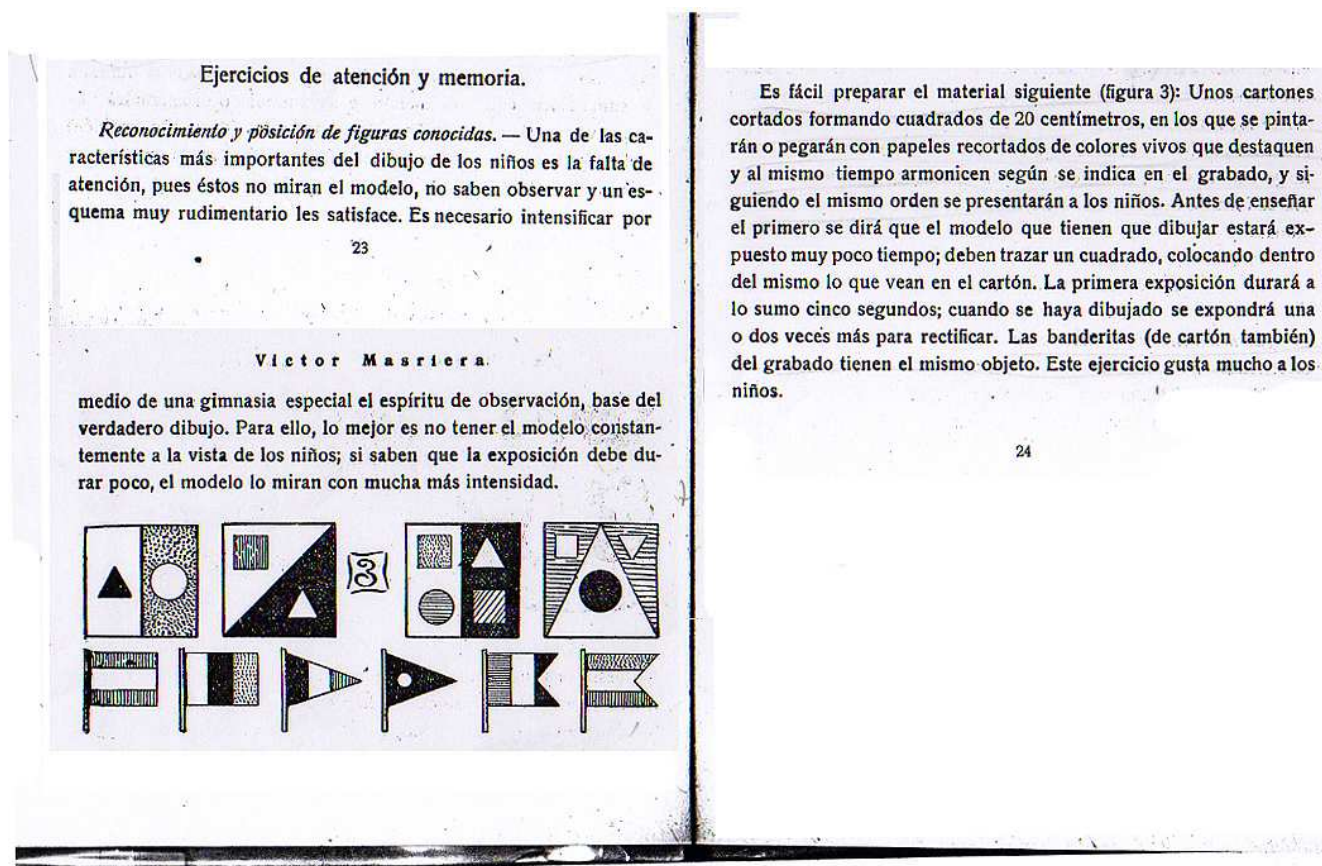
7-Col·laborar en projectes visuals i plàstics, realitzats individualment o col·lectiva, mostrant conductes responsables, com també tolerància i autocrítica.

8-Comprendre les relacions del llenguatge visual i plàstic amb llenguatges, com a mitjà de transmetre o obtenir informació, i elegir-ne l' opció adequada a diferents finalitats comunicatives.

4-EXEMPLES D' EXERCICIS PROPOSATS ENS ELS SEUS MÈTODES

Els exercicis escollits per representar l' ensenyament del dibuix a l' escola primària, ho han estat en funció de la seva significació en quan a que representen , encara que en una petita mostra, les característiques bàsiques del que pretenia per aquest nivell d' ensenyament. Bàsicament han estat trets de:

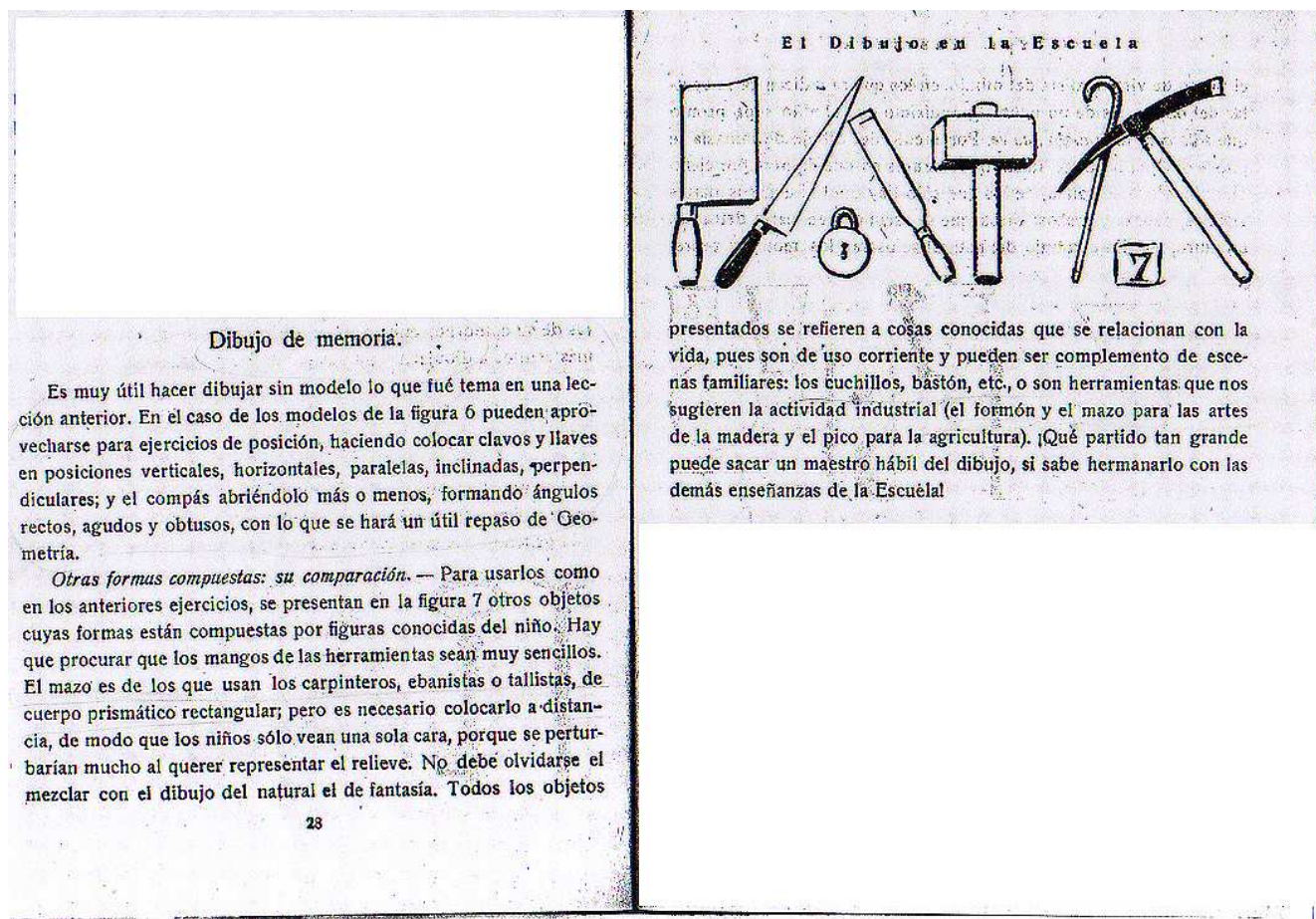
Llibre: *EL DIBUJO EN LA ESCUELA PRIMARIA* (1922).



Exemples d' exercicis. Llibre: *El Dibujo en la Escuela Primaria*. Ed. Saturnino Calleja, S. A., Madrid, 1922. Exercicis d' atenció i memòria. Reconeixement i posició de figures conegudes.

9-Valorar la importància del llenguatge visual i plàstic en l' expressió de vivències, sentiments i idees, i com a potenciador de qualitats positives de la pròpia personalitat.

10-Realitzar composicions gràficoplàstiques, seguint les fases del procés de creació d' una obra, que expressin sensibilitat en el traç, personalisme expressiu i resultats originals. I es que malgrat el pes del temps i els canvis haguts en tots els aspectes, les finalitats són atemporals i universals.



Exemples d' exercicis. Llibre: El Dibujo en la Escuela Primaria. Ed. Saturnino Calleja, S. A., Madrid, 1922. Dibuix de memòria . Formes compostes, la seva comparació.

Article: *PROGRAMA DE DIBUJO PARA LA ESCUELA PRIMARIA*. BOLETÍN Nº 4 " LA LIGA PARA LA DIVULGACIÓN E LA PEDAGOGIA DEL DIBUJO" , MADRID, OCTUBRE DE 1916

Els exercicis o lliçons escollides en aquest cas corresponen als tres cicles o etapes en que concebia l' ensenyament primari. Del primer cicle s' han escollit les lliçons inicials, del segon s' han escollit lliçons inicials i finals, i del tercer cicle, lliçons intermèdies; de manera que es pugui tenir una visió global de tots els exercicis que proposava per aquest ensenyament primari.

PRIMER CICLO

LECCIÓN 1.^a Ejercicio de *sondeo*.—Que dibujen libremente un hombre, una mujer, un niño y un perro que van por un paseo en el que se ven casas, árboles, etc. Este ejercicio tiene por objeto averiguar el grado en que se encuentra el niño para poder expresar.

LECCIÓN 2.^a *Fantasia*.—Colocar un niño de la clase de frente. Hacer el inventario detallado: cabeza, ojos, nariz, boca, cuello, cuerpo, brazos y piernas y que hagan un monigote. (Ver la figura núm. 6 de la plancha número 4, BOLETÍN n.º 3.)

LECCIÓN 3.^a *Fantasia*.—Contarles un cuento en el que sean los protagonistas un hombre y una mujer. Así se podrá ver si han aprovechado algo del inventario de la lección anterior.

LECCIÓN 4.^a *Fantasia. Partes ocultas*.—Hablarles, por ejemplo, de unos niños que se están bañando, o bien de niños que se asoman por detrás de una tapia. El maestro se podrá ayudar en este último caso de una tira de cartón, que representará la tapia, y de un monigote que se asome por encima de dicha tira. (Ver los esquemas números 5 y 6 de la plancha número 5, BOLETÍN n.º 3.)

LECCIÓN 5.^a *Fantasia*.—Un señor, visto de perfil, que se pasea. Colocar un niño de la clase en esta actitud y explicar lo que hay que dibujar y lo que no porque está oculto. Que lo dibujen y procurar combatir el tipo *transición* que en algunos aparecerá. (Véase BOLETÍN número 2, pág. 22.)

LECCIÓN 6.^a *Fantasia*.—Que dibujen a dos personas que se pasean en dirección contraria y se encuentran. Surgen, naturalmente, los perfiles de derecha e izquierda. Hacerles fijar bien en las diferencias.

LECCIÓN 7.^a *Fantasia. La casa*. El maestro dibujará en el encerado los esquemas de una casa y un árbol (plancha núm. 3, fig. 12, BOLETÍN número 3) y hablará algo para que los niños compongan un conjunto.

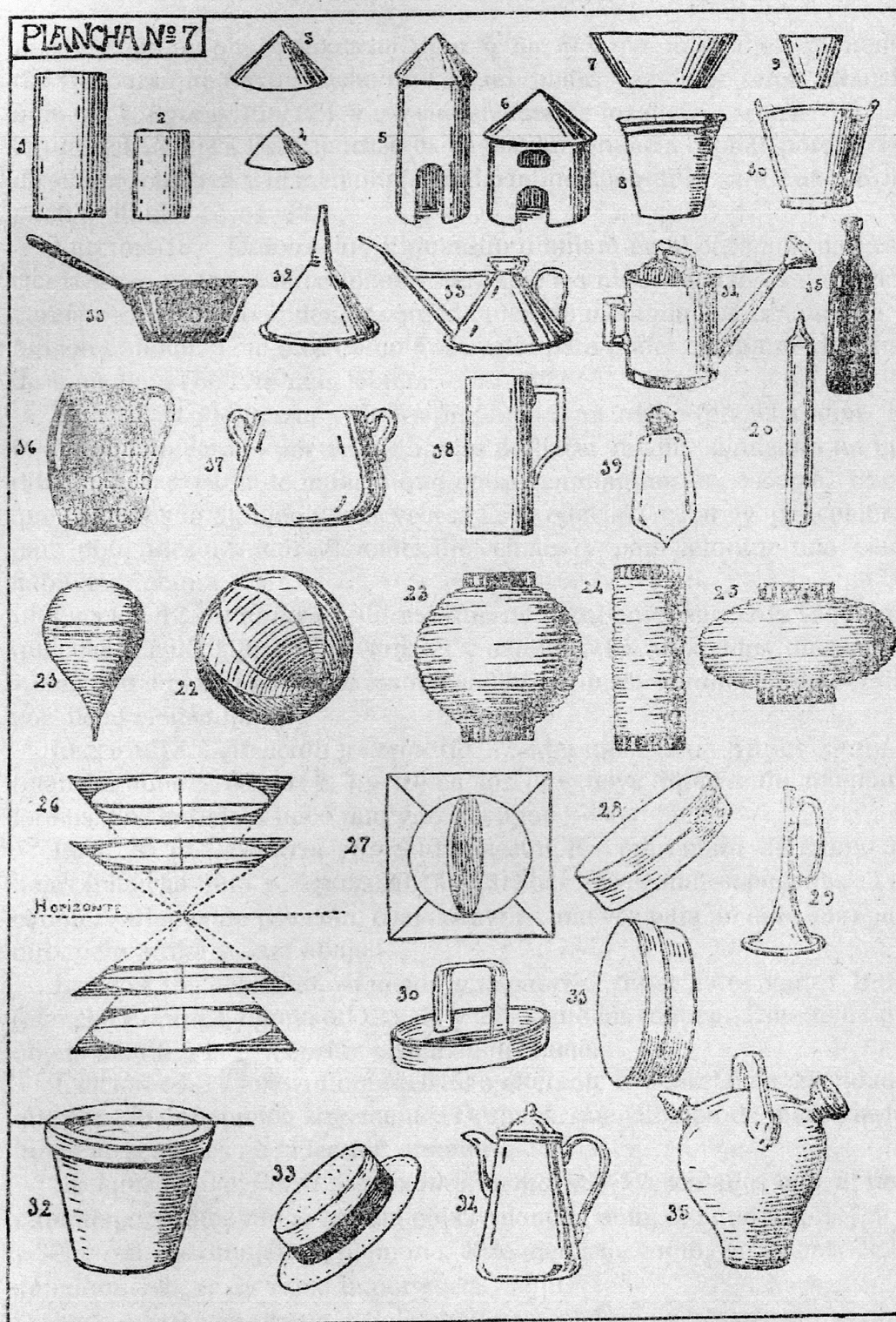
LECCIÓN 8.^a *Fantasia*.—El profesor dibujará en el encerado los esquemas de mesas, sillas (plancha núm. 4, fig. 10, BOLETÍN n.º 3) sólo con líneas y luego borrará. Después les dirá que dibujen interiores de habitaciones y que metan en ellas los esquemas de los muebles que se les acaban de indicar. El profesor deberá ayudarse en esta lección enseñándoles muebles de juguete. Si lo hicieran muy mal, poner esquemas de otros muebles (un armario, una cómoda, etc.).

LECCIÓN 9.^a *Natural. Atención y memoria*.—Se les presentará durante

Exemples d' exercicis. Article: PROGRAMA DE DIBUJO PARA LA ESCUELA PRIMARIA
BOLETÍN Nº 4 " LA LIGA PARA LA DIVULGACIÓN E LA PEDAGOGIA DEL DIBUJO",
MADRID, OCTUBRE DE 1916, p. 2
Primer Cicle

LIGA PARA LA DIVULGACIÓN DE LA PEDAGOGÍA DEL DIBUJO

3



Exemples d' exercices. Article: PROGRAMA DE DIBUJO PARA LA ESCUELA PRIMARIA
BOLETIN N.º 4 " LA LIGA PARA LA DIVULGACIÓN E LA PEDAGOGIA DEL DIBUJO",
MADRID, OCTUBRE DE 1916, p. 3

Primer Cicle

poco tiempo un objeto (plancha núm. 6, fig. 8) y que lo dibujen de memoria. Después que hayan hecho uno, se les podrá presentar otros (plancha número 7, figuras 15 y 35), y así sucesivamente los de la plancha núm. 6, figuras 23, 24 y 25. Este ejercicio es de una importancia capital, porque desarrolla la retentiva y la memoria, condición indispensable para cuando lleguen a dibujar cosas vivas.

LECCIÓN 10. *Gimnasia*.—El maestro dibujará en el encerado un tiesto con hierbas en todas direcciones y hará que los niños repitan este ejercicio varias veces. Si queda tiempo, que dibujen de memoria los objetos de la lección anterior. Esto será de un gran valor para poder comparar el recuerdo inmediato con otro más lejano.

LECCIÓN 11. *Natural*.—Se les presentará un ovillo (plancha núm. 10, figura 16) atravesado por varias agujas de hacer media, siguiendo un meridiano, y se pondrá de manera que no se vea ninguna en escorzo. Hacer que los niños lo dibujen varias veces. Este ejercicio es muy conveniente para obligarles a seguir diferentes direcciones y para adquirir una cierta habilidad motora.

LECCIÓN 12. *Fantasia*.—El maestro dibujará en el encerado esquemas (plancha núm. 10, fig. 37) de árboles y explicará las diferentes direcciones y efectos del viento para que los niños dibujen después árboles combatidos por dicho elemento.

LECCIÓN 13. *Atención y memoria*.—Se les presentará varios cartones (plancha núm. 8, figuras 6, 7 y 19) en los que haya figuras de diferentes formas. Los enseñará poco rato y uno a uno.

LECCIÓN 14. *Natural fijo*.—El maestro les presentará un grupo de hojas (plancha núm. 9, figuras 29, 30 y 31) bastante grandes, pegadas en un cartón. Variarlas de posición, o sea ponerlas una vez para un lado, otra para otro, para arriba y para abajo.

LECCIÓN 15. *Natural. Atención y memoria*. Enseñarles varias frutas (plancha núm. 12, figuras 21, 23, 24 y 27) y que las toquen. Esto tiene por objeto añadir a la percepción visual la del tacto.

LECCIÓN 16. *Libre*.—Contarles algo referente a la fiesta de Navidad y que ellos lo interpreten libremente. Después, que dibujen de memoria los frutos presentados en la lección anterior.

LECCIÓN 17. *Natural. Atención y memoria*.—Presentarles uno a uno, durante poco rato, varias herramientas (plancha núm. 6, figuras 1, 2, 4, 5, 6 y 30) y que las dibujen de memoria. Este ejercicio, como ya hemos dicho anteriormente, es de suma importancia.

LECCIÓN 18. *Fantasia*.—Sólo con líneas podrán expresarse varias posi-

trazará en el encerado dos horizontales con algunos árboles (plancha número 10, figuras 37 y 38), y dirá que pongan más árboles y faroles entre ellos. El maestro tratará de hacerles recordar este tema del natural.

LECCIÓN 57. *Fantasia*.—Que dividan el papel en dos mitades con una línea, y que en una parte dibujen libremente algo relativo a una tempestad, y en la otra algo referente al buen tiempo.

LECCIÓN 58. *Natural*.—Con el modelo a la vista hacer muchos barquitos. (Plancha núm. 6, fig. 27.) El maestro trazará en el encerado una línea de horizonte, explicando que de la línea para arriba es cielo, y que lo que queda debajo es el mar. Indicar cómo las cosas, a medida que están más lejos, aparecen más pequeñas.

LECCIÓN 59. *Natural*.—Ponerles como modelo libélulas y mariposas. (Ver plancha núm. 12, figuras 2 y 3.) Si no se dispone de muchos ejemplares, se enseñarán a cada uno en particular y se les hará observar bien sus formas y diferencias.

LECCIÓN 60. *Fantasia*.—Que dibujen libremente el siguiente tema: El campo en verano. Hablarles sobre el particular para ayudarles a despertar recuerdos de lo más característico del asunto.

SEGUNDO CICLO

LECCIÓN 1.^a *Fantasia*.—Se colocará un niño de la clase, primero, de frente, y luego, de perfil (planchas números 4 y 5, figuras 6 y 7, BOLETÍN número 3); indicando el maestro las partes vistas y ocultas en cada una de las dos posiciones, después el maestro trazará el croquis de la plancha número 10, fig. 9, y dirá que dibujen a los niños en el campo.

LECCIÓN 2.^a *Fantasia, atención y memoria*.—Enseñar sucesivamente los cartones de la plancha núm. 10, figuras 39, 40, 41, 42 y 43, con el fin de darles tipos diferentes de árboles, haciendo que se fijen algunos minutos, y retirándolos después, mandar que dibujen lo que recuerden.

LECCIÓN 3.^a *Fantasia. Natural a la vista*.—Hacer el campo con una torre, que tenga de ancho la mitad de la altura. Cuidar de que el horizonte esté poco más o menos a la mitad de la altura de la torre; hacer dibujar figuras y árboles formando una escena. (Plancha núm. 10, fig. 30.)

LECCIÓN 4.^a *Atención y memoria*.—Presentarles sucesivamente los cartones de la plancha núm. 8, figuras 22, 23 y 40, durante algunos minutos,

doble base que altura (plancha núm. 11, fig. 22), pintándole con lápiz de color, y después dibujar el grupo.

LECCIÓN 45. *Natural*.—Ponerles como modelo un balón (plancha número 7, fig. 22), para que aprecien la deformación de semicircunferencias, haciéndoles trazar con el compás, y en el papel, círculos. Los niños que pongan los meridianos en sus distintas posiciones.

LECCIÓN 46. *Natural*.—Insistir sobre la deformación de los círculos; enseñar el aparato de la lección 40 y dibujar el sombrero. (Plancha núm. 7, figura 33.) Repetir como ejercicio de memoria la lección 45.

LECCIÓN 47. *Natural*.—Hacer las observaciones de la lección anterior, diciendo que dibujen los objetos de la plancha núm. 7, figuras 28, 30 y 31, y que repitan de memoria la lección 46.

LECCIÓN 48. *Fantasia*.—El maestro trazará en el encerado el esquema de la plancha núm. 10, fig. 36, que representa un campo con árboles. Decir a los niños que dividan el papel en cuatro partes iguales y que dibujen en cada una un paisaje que nos dé a conocer las cuatro estaciones del año.

LECCIÓN 49. *Natural*.—Hacer que dibujen las hojas cuyos modelos son los de la plancha núm. 9, figuras 3, 8, 11 y 13.

LECCIÓN 50. *Decorativo*.—Enseñar un cacharro decorado y explicar en qué consiste la decoración; que dibujen solamente el contorno o ponerles otro cacharro sin decorar, diciéndoles que lo decoren libremente. (Plancha núm. 10, fig. 27.)

LECCIÓN 51. *Decorativo*.—Distribuir distintos elementos decorativos recortados en papeles de colores, para que los niños busquen combinaciones, dibujándolas después y pintándolas con lápices de colores.

LECCIÓN 52. *Decorativo*.—Dibujar una hoja del natural y formar con ella, dando diferentes esquemas, distintos frisos. (Plancha núm. 10, figuras 12, 13, 14, 15 y 18.)

LECCIÓN 53. *Decorativo*.—Dado el esquema de la plancha núm. 10, fig. 18, hacer que elijan un elemento decorativo entre los que se le enseñen y que compongan un friso.

LECCIÓN 54. *Natural*.—Comparación de una hoja de cinco puntas con una estrella de mar; hacer ver las partes que tiene parecidas y las que se diferencian. (Planchas números 9 y 12, figuras 11 y 5.)

LECCIÓN 55. *Decorativo*.—Trazar en el papel dos rectángulos que representen unas cubiertas de libros; hacer que los decoren. (Plancha núm. 6, fig. 19.)

LECCIÓN 56. *Natural*.—Grupo con fondo de papel en el que hay un cuadrado. Hacer dibujar primeramente el cuadrado de la plancha núm. 11,

fig. 23, y después el grupo, teniendo cuidado de hacer ver las inclinaciones de la cuchilla y mango del mazo, midiendo espacios en los lados del cuadrado.

LECCIÓN 57. *Natural*.—Hacer dibujar primeramente el hacha con su mango y después la hoz. (Plancha núm. 11, fig. 24.)

LECCIÓN 58. *Perspectiva*.—Trazar el profesor en el encerado un campo con dos casitas, situadas a distinta distancia, relacionándolas bien con el horizonte, y una serie de árboles o postes del telégrafo que se alejan y convergen en un punto de la línea de horizonte, según se representa en la plancha núm. 10, figura 4, y explicar la disminución perspectiva de la más lejana y la relación de ambas con el horizonte y hacer ver cómo los postes disminuyen de tamaño proporcionalmente a medida que se acercan al horizonte, convergiendo sus extremos en un punto. Después de una explicación clara, al alcance de los niños, el profesor borrará su croquis y dirá a los mismos que dibujen un asunto análogo.

LECCIÓN 59. *Fantasia*. El maestro, sin dibujar nada en el encerado, sugerirá el siguiente asunto (plancha núm. 10, fig. 35): un campo; en el fondo, montañas; árboles a distintas profundidades y un río que viene de las montañas. Cuidar que el río tenga cierta convergencia de líneas y que no lo hagan como el camino de la plancha núm. 10, fig. 28.

LECCIÓN 60. *Natural*. Poner como modelo una regadera; hacer que dibujen primeramente la parte cilíndrica y después que tracen el brazo y las asas, teniendo cuidado con las direcciones y proporción. (Plancha número 7, fig. 14.)

TERCER CICLO

LECCIÓN 1.^a *Natural*.—Colocar un cubo (plancha núm. 7, fig. 10) en las tres posiciones siguientes: Primera, a la altura de los ojos, o sea de manera que no se vea ni el círculo de arriba ni el de abajo; segunda, que se vea por debajo, y tercera, que se vea por encima. Auxiliarse con discos de cartón, que podrán ser por un lado blancos y por el otro encarnados. Empezar cogiendo un disco con la mano, colocándolo paralelo al plano del suelo y viéndose por el lado que es blanco. Después irlo elevando gradual y paralelamente al suelo, hasta que desaparezca el círculo blanco y se vea el disco *de canto*. Continuar elevándolo y parecerá el círculo encarnado

LECCIÓN 21. *Natural*.—Planta viva en un tiesto. Que sea de hojas muy alargadas. (Ver plancha núm. 9, fig. 19.) En este ejercicio pueden sacarse las consecuencias del anterior, por cuanto las tiras de papel son preparatorias para las hojas que sirven de modelo en esta lección.

LECCIÓN 22. *Natural*.—Comparación de tres botellas de diferentes curvaturas. Ejercicio que servirá para que el maestro pueda hacer indicaciones comparativas acerca de estos tres modelos. Hacer que se fijen principalmente en las diferencias de curvas.

LECCIÓN 23. *Natural*.—Poner como modelo una hoja para que hagan un estudio analítico de ella. (Plancha núm. 9, figuras 23 y 24.) Poner a su lado una ramita parecida a los nervios principales de la hoja, para llamar la atención sobre su estructura. Habrá, naturalmente, que poner una hoja y una ramita para cada dos alumnos, por cuanto se trata de ver muy de cerca el modelo. Este ejercicio tiene como condición esencial el hacer fijar mucho la atención y el hacer ver cómo en las cosas hay siempre muchísima más complejidad de la que generalmente apreciamos.

LECCIÓN 24. *Decorativo*.—Presentar, para que la copien, una hoja redondeada (ver plancha núm. 9, fig. 4), parecida algo a un abanico. Después, que tracen un esquema de abanico, inspirado en la hoja que han copiado anteriormente. En esta lección se les hace ver cómo pueden ser aprovechadas las formas naturales para convertirlas y aplicarlas a las cosas útiles.

LECCIÓN 25. *Decorativo*.—Aprovechar el esquema del abanico de la lección anterior y resolver su decoración tomando por tema la misma hoja. Una vez resuelto, que lo pinten con pincel o con lápices de colores.

LECCIÓN 26. *Natural*.—Una cala en un tiesto. Se podrán hacer observaciones entre la flor y las hojas de dicha planta. Dichas observaciones pueden referirse no solamente a la diferencia de formas, sino también a las relaciones de color. El maestro debe procurar hacer sentir esa gracia de curvas, que es la característica de casi todas las plantas. (Ver la plancha número 9, fig. 20.) No se ve más que un trozo de la planta en el gráfico, pero basta para formarse idea.

LECCIÓN 27. *Geométrico del natural*.—Que construyan un doble decímetro de cartulina, y que con él tomen las medidas de una cajita. Que hagan un *croquis acotado*. Este consiste en tomar con el doble decímetro todas aquellas medidas que sean necesarias, para poder mandar o hacer el objeto a que se refieren, y aplicarlas a un dibujo del mismo que se hace a ojo, teniendo en cuenta los diversos aspectos que se precisan para fabricarlo. En el caso de la cajita se hará el croquis en la parte alta del papel; la caja, vista a la altura de los ojos—o sea de canto—, y prolongando con li-

neas de puntos las dos verticales, darán en la parte de abajo del papel el largo de la cajita. Para conocer el ancho se mirará la caja por encima y se dibujará sobre las dos proyectantes. Después se le pondrán las cotas, o sean las medidas, con números sobre el dibujo del croquis. (Véase la plancha núm. 11, fig. 8.)

LECCIÓN 28. Geométrico.—Dibujar el desarrollo de la cajita de la lección anterior. (Plancha núm. 11, fig. 9.) Dibujar las proyecciones de la cajita. Se procederá dividiendo el papel por una línea L. T.—llamada *línea de tierra*—. De esta línea para arriba se considera el plano vertical; la parte que queda debajo se llama plano horizontal. En el plano vertical se dibujará la caja vista de canto, y prolongando sus dos verticales darán sobre el plano horizontal la anchura de la cajita. Ya no quedará más que hacer que dibujar sobre las dos proyectantes, a que hemos hecho referencia, el largo de la cajita vista por encima. Así obtendremos las dos proyecciones llamadas, respectivamente, proyección vertical y proyección horizontal. (Ver plancha núm. 11, fig. 10.)

LECCIÓN 29. Natural.—Dibujar con lápiz y después pintar un biombo de cartón de hojas desiguales. (Ver la plancha núm. 8, fig. 59.) Empezar por las líneas verticales, fijándose en las distancias que guardan entre sí. Después, dibujar las curvas, observando bien y comparando las diferentes alturas a que vienen a parar. Es un ejercicio que obliga a fijar mucho la atención.

LECCIÓN 30. Atención y memoria.—Presentar uno después de otro tres cartones (ver plancha núm. 8, figuras 14, 15 y 16) de formas raras, para que después las dibujen de memoria, pero inmediata. Este ejercicio será muy conveniente para ver el grado que alcanzan en el recuerdo de formas extrañas.

LECCIÓN 31. Natural.—Poner como modelo varias vainas de algarrobo, que por sus formas contorcidas recuerden algo a los peces vivos. Es un ejercicio preparatorio para la expresión de las formas de animales vivos, especialmente para los peces. (Ver plancha núm. 12, fig. 22.)

LECCIÓN 32. Natural.—Peces vivos en una pecera. (Plancha núm. 12, figura 12.) Antes de que empiecen a dibujar, que observen atentamente un rato la serie de movimientos que hacen. Se les debe indicar que en la misma hoja de papel que tengan para dibujar, han de hacer numerosos apuntes breves con lápiz de las diversas posiciones de los peces. Este ejercicio—como todos aquellos que entra lo vivo—es de una grandísima transcendencia educativa, por cuanto el interés que despierta lo que vive se puede invertir en fuerza expresiva. Además, obliga a una atención muy *intensa*.

8. MANUALS ADREÇATS ALS PROFESSORS

Víctor Masriera indicava en més d' una ocasió que la seva obra consistia bàsicament en "manuals" de Dibuix. No estructurava aquests per edats ni com si fossin llibres de text, tampoc com una obra que servís en un grau determinat d' un ensenyament, no era una obra que anés dirigida als alumnes els quals tindrien pràcticament tots la mateixa edat, preparació i coneixements; sinó que un manual era per ell, com una peça solta sense connexió amb altres, dirigida a un públic extens i heterogeni, raó per la que no podia ser ni tant precís ni ajustar-se a mètodes rigorosos com una obra de text.

Un manual hauria de ser una obra d' orientació, o millor d' iniciació, un punt de partida, o una base que permetés al neòfit fonamentar estudis més seriosos⁶⁰.

Els manuals i obres de dibuix de Víctor Masriera es troben dividits en dos àmbits diferenciats, els que anaven destinats al públic en general i els que anaven destinats bàsicament als Professors de Dibuix i als Mestres, per que aquests poguessin ensenyar als seus alumnes. Segurament i erròniament que alguns dels seus manuals haguessin pogut funcionar, i segurament alguns s' utilitzaven com a llibre de text; però no era aquesta la seva finalitat. Les imatges i il·lustracions les posava com exemple per que cada professor s'orientés i formulés els seus propis mètodes, per això ensenyava els passos a seguir per metoditzar ; no pas tampoc com a làmina de còpia com alguns creien i així la deuen fer servir.

Ell, després d' analitzar, comprovar i reflexionar, proposava, orientava i recomanava, però deixant sempre la llibertat del Professor per fer el que creïés més adient i convenient davant la situació en que es trobés en la seva classe.

En els manuals que a ells anaven destinats, precisava que en els fonaments del dibuix, només havia donat la llei general, exemples purs per que després els veritables "Professors de Dibuix" amb els seus coneixements especials poguessin aplicar i compondre mètodes originals posant exemples apropiats segons la especialitat que ensenyessin⁶¹; i per altre, donar metoditzacions resoltes, per que els Professors o Mestres que no es trobessin en condicions de fer quelcom original, poguessin aplicar immediatament l' ensenyament del dibuix en les seves escoles⁶². Per al seu ús havia construït un sistema pedagògic en el qual es trobaven ordenats els elements que creia més importants, i donava les indicacions per combinar-los i fer mètodes. Manifestava que servia de poc, només donar orientacions generals sobre l' ensenyament del Dibuix, sinó fos per arribar a quelcom pràctic que podés ser

⁶⁰ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo para todos* . Manuales Gallach, José Gallach Editor, Barcelona, 1920 ?, p. 22.

⁶¹ MASRIERA, Víctor. *La Ciencia del Arte*. José Gallach. Editor. Sucesores de Manuel Soler.- Editores. Barcelona, 1913, Vol. V, p. 55.

⁶² MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Manual de Pedagogia del Dibujo*. Edita Libreria y Casa Editorial Hernando. Madrid, 1917, p. 16.

assajat immediatament, sobretot, el que es proposava era inquietar, cridar l'atenció sobre els innumerables problemes d'aquest ensenyament.

El primer grup de problemes era d' ORDRE TÈCNIC, es referien al concepte de Dibuix en sí.

El segon seria d' ORDRE PSICOLÒGIC, i estudiaria l' aptitud dels nens amb relació amb el Dibuix.

El tercer seria d' ORDRE METODOLÒGIC I DIDÀCTIC, ja que tractaria dels mètodes de l' ensenyament ⁶³.

Deia que les classes de dibuix sempre serien essencialment pràctiques ⁶⁴

Una constant en la seva obra havia estat la senzillesa en l'explicació teòrica o conceptual de la ciència i coneixement del dibuix a través d' exemples entenedors, amb objectes quotidians i a l' abast de qualsevol persona.

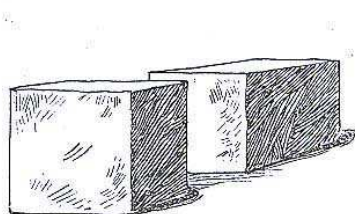


Fig. 87

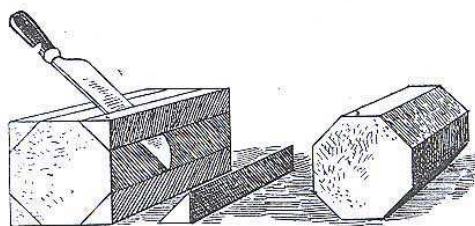


Fig. 88

32- Fig. 87, 88. Talls o seccions explicats a través d' una barra de sabó tallada per un ganivet; *La Ciencia del Arte. Vol I* (1913), p. 59

Gairebé una obsessió per fer que la matèria, pogués ser apresada i entesa, i per tan assimilada de la manera més planera i entenedora possible per la major quantitat possible de persones, a fi de demostrar, fruit d' un profund coneixement, la seva gran importància en tots els aspectes, àmbits i sectors de la vida, no solament com a objecte de coneixement i de saber, sinó com a utilitat pràctica i aplicativa.



Fig. 121



Fig. 122



Fig. 124



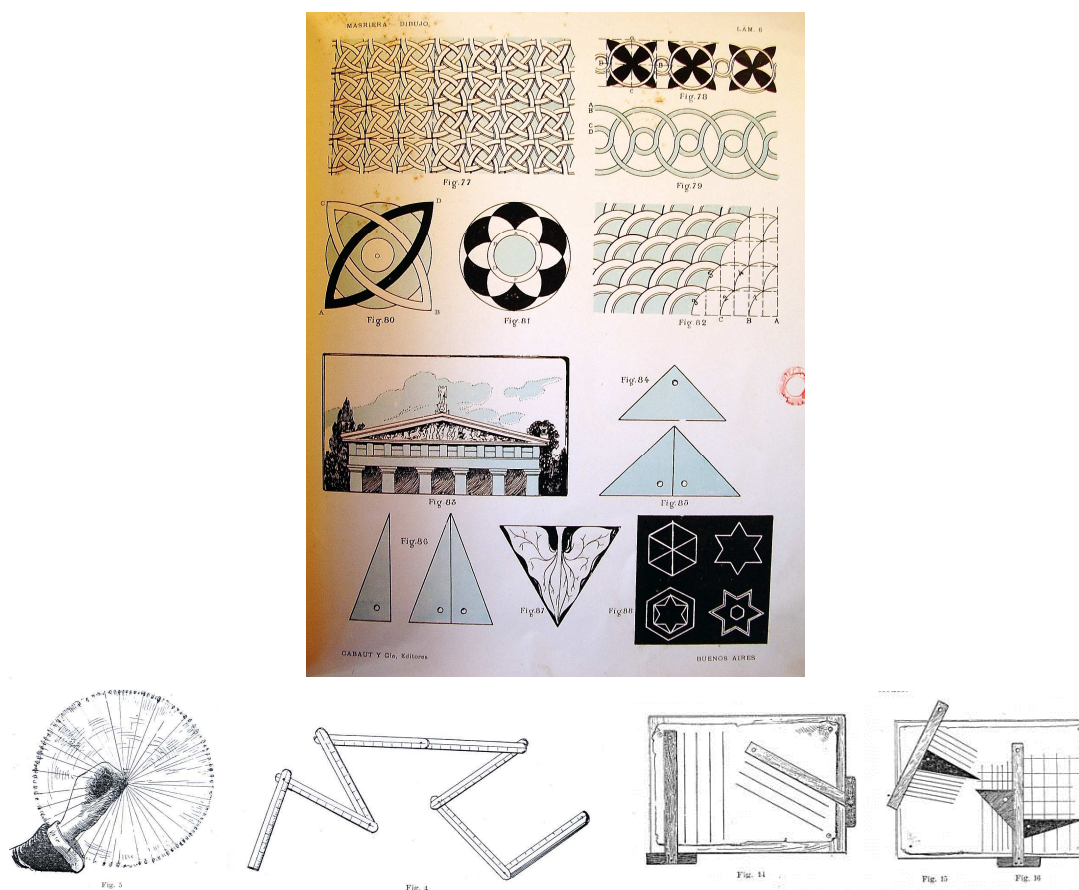
Fig. 125

33- Fig. 121, 122, 124, 125. Explicació de la circumferència i la el·lipse a través del tall que produeix un ganivet a una llonganissa, o bé a través de la posició d' una copa plena de vi al seu interior; *La Ciencia del Arte. Vol I* (1913), p. p. 79 i 80

⁶³ MASRIERA, Víctor. *El Curso Permanente de Dibujo de la Dirección General de Primera*. Editorial Sucesores de Ribadeneira (S.A.). Madrid, 1918, p. 4.

⁶⁴ MASRIERA, Víctor. *La Ciencia del Arte*. José Gallach. Editor. Sucesores de Manuel Soler.-Editores. Barcelona, 1913, Vol. V, p. 16.

No hi havia prou en quedar-se només com un coneixement, seria útil al treball, a la indústria, al desenvolupament de la personalitat, a l'enriquiment personal, a la creació del "bon gust", fins i tot deia, a fer millors persones; és a dir, una contribució de millora, progrés i avenç de l'individu i de la societat. Un dels mèrits que es poden atribuir a la seva tasca pedagògica, és precisament aquesta, una gran labor divulgativa, de coneixement del dibuix i la gran utilitat que va demostrar que podia tenir a tots nivells. Aquesta didàctica senzilla i entenedora era la que també proporcionava al col·lectiu de Mestres i Professors de Dibuix.



33- Fig. 77-88. LAM 4. Xarxes modulars poligonals, la circumferència, el triangle, aplicacions. Dibujo-Album de Laminas (1911). Fig. 5, 4, 14, 15, 16, 23. Explicació del concepte de circumferència fent girar un fil amb un pes a un extrem, metre plegable, regla T, amb joc d'escaires i cartabó; La Ciencia del Arte Vol. I (1913), p. p. 20, 18

Víctor Masriera no va fer cap decàleg sobre com hauria d'actuar el Professor de Dibuix o el mestre, però deixà moltes indicacions al respecte.

NECESSITATS DE L'ALUMNE

En l'article "El Interés en la Educación, deixava però clar que sense l'interès de l'alumne no hi hauria ensenyament eficaç, però malgrat tot, que quan el professor vibrés d'entusiasme, sempre aconseguiria comunicar amb els seus deixebles per que no hi hauria res tan educador com l'exemple. Això sempre seria necessari, però l'interès produït per contagi, com una simple suggestió, correria el perill d'evaporar-se, com els efectes de l'alcohol, sense deixar la menor petja en l'esperit de l'alumne.

Només interessava allò que es necessitava. Seria doncs dins de les necessitats de l' alumne on el mestre o professor hauria de buscar l' interès.

Moltes vegades, els professors i mestres, presentarien als seus alumnes en les seves lliçons, uns materials importants i útils, però que l' alumne no necessitava en aquell moment, i no aconseguirien interessar-lo. El mestre aportaria al nen els materials en el moment que els necessités, bé per que ho digués o per que hagués fracassat, llavors el conduiria, l' ajudaria a resoldre els problemes que ell mateix s' hagués plantejat, però en el moment en que el nen arribés a un punt que no sabés resoldre, seria llavors, només quan hauria d' intervenir el professor ⁶⁵.

EXIGÈNCIES AL PROFESSOR - CONEIXEMENT DEL QUE S' ANAVA A ENSENYAR

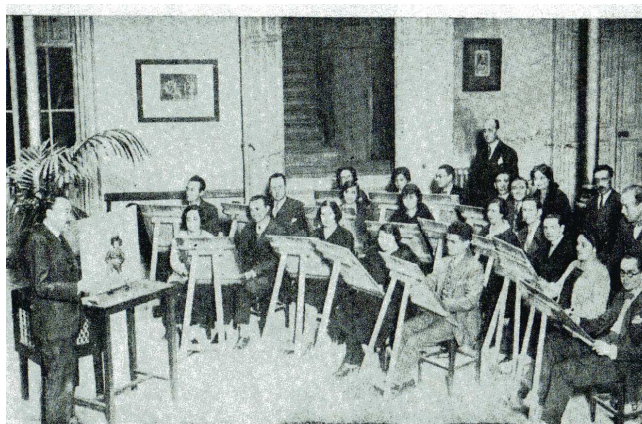
Indicava també, les qualitats que necessitava el Professor de Dibuix. No solament hauria de saber dibuixar els models que proposava, sinó la seva manera de procedir. Comentava que molts artistes arribaven a les seves obres inconscientment, sent-los molt difícil després explicar com les havien fet; aquests, deia, no serien bons professors. El professor hauria de ser artista i crític, amb capacitat de resolució davant de cada un dels problemes que presentessin els seus alumnes, respectant sempre la seva personalitat ⁶⁶.

Indispensable seria doncs, encara que no suficient que el Professor de Dibuix, conegués el que anava a ensenyar, s' adonés de fins a quin punt els seus alumnes serien capaços de comprendre'l. Abans només s' exigia al professor la capacitat tècnica necessària sense tenir en compte la capacitat de l' alumne. En el seu moment, la Psicologia experimental havia evidenciat que la major part dels fracassos venien per desconeixement d' aquest. Per tant, primer el professor hauria de veure que s' hauria d' ensenyar, després, a qui es dirigiria i per últim com ho verificaria. El propòsit de l' educador sempre havia estat el mateix, fer comprendre i sentir als seus alumnes el que sentia ell. Ho deia en la conferència "Los Museos y la educación estética del Pueblo" ⁶⁷.

⁶⁵ El interés en la educación. *Boletín de la Asociación de Profesores Titulares de Dibujo*, Any III, Núm. 29. Madrid, 1936. (*Apèndix Documental Articles L. XVI*, p. 210)

⁶⁶ MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Manual de Pedagogia del Dibujo*. Edita Libreria y Casa Editorial Hernando. Madrid, 1917, p. 22

⁶⁷ Conferència. *Los Museos y la educación estética del pueblo*, o bé (*La Educación Estética del Pueblo*), *I-Como aprovechar el valor educativo de los museos de Arte*. Museo del Prado, Madrid, 20 de maig de 1932. (*Apèndix Documental Conferències L. III*, p. 259)



D. Víctor Masriera explicant en classe a sus alumnos.

- 34- Documentació personal ANC. Fons Víctor Masriera -famílies Masriera-Ferrer- (Inv. 107).
 Arxiu inèdit sense catalogar. Inventari 107. Núm. Reg. Entr. 143. CAC 213911.0013
 Classe De Dibuix, impartida per Víctor Masriera "Don Víctor Masriera explicant a sus
 alumnos", Revista "Mujeres Españolas", Madrid, 1930.

CONEIXEMENT PEDAGÒGIC – COMPETÈNCIA

El Professor de Dibuix necessitaria també de la pedagogia per poder portar a terme la seva tasca, així ho comentava a la conferència "Pedagogia de les Arts Gràfiques"⁶⁸. Ressaltava també la necessitat de que el que ensenyés fos competent. Però la competència hauria d'anar estretament lligada a l'acció pedagògica. El professor hauria de saber que anava a ensenyar, no havent-hi prou que ell ho sabés executar, hauria de saber explicar-ho per formar un pla i comunicar-ho als alumnes⁶⁹.

Moltes vegades, es creia que el professor podia dibuixar-ho tot, amb rapidesa, seguretat absoluta i sense vacil·lacions, que tenia la clau per interpretar perfectament el model del natural, de manera que si tracés unes línies sobre el dibuix de l'alumne, aquest les consideraria definitives, pensant que ja no li calia observar més el model. Conseqüència d'això seria un fals concepte del dibuix que molts professors fomentaven, en comptes de combatre, per presentar-se amb més autoritat entre els seus alumnes; cert era que la vacil·lació del professor era vista per l'alumne com insuficiència, però el professor hauria de tendir sempre a fer sentir la immensitat del que s'estudiava i fer comprendre que un model podia dibuixar-se de moltes maneres doncs es tractaria d'una apreciació del seu aspecte gràfic i la seva forma; a la perfecció absoluta difícilment s'hi arribaria. Els consells del professor serien per donar camins i mitjans per que cada un resolgués les dificultats pel seu compte⁷⁰.

Aquesta concepció del professor alhora d'ensenyar és clau, doncs quants avui en dia anomenats o autoanomenats professors, molts sense cap titulació, estudis o pràctica, desconeixent el que s'ha esmentat, vanagloriant-se

⁶⁸ Conferència. *Pedagogia de les Arts Gràfiques*. Círcol Artístic. Barcelona, 16 de gener de 1936. (Apèndix Documental Conferències L. IV, p. 311)

⁶⁹ MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Manual de Pedagogia del Dibujo*. Edita Libreria y Casa Editorial Hernando. Madrid, 1917, p. 61.

⁷⁰ Op. Cit.. p. 186.

de tenir un estol de deixebles que artísticament fan de la seva obra una còpia exacta, mimètica o pitjor que la d' ell.

Conscient de que l' ensenyament del dibuix no sempre podria donar-se a les escoles primàries per persones competents, fixava uns límits entre les quals podia moure's a aquest ensenyament. En l' escola primària podia ser ensenyat per un Professor Especial o per un mestre. Al primer havia d' exigir-se-li una preparació completa, mentre que amb el segon s' havia de ser més transigent ja que amb dificultat arribaria a la cultura especialitzada del primer. Deia que era evident que per ensenyar bé a dibuixar, s' havia de ser un dibuixant, però això no bastava, s' havia de saber ensenyar, sense però poder prescindir de lo primer, de totes maneres reconeixia que fins i tot un mestre que no sàpigues dibuixar, podia fer molt en pro del seu ensenyament. La pega deia, que era que molts tenien el concepte totalment equivocat del que hauria de ser el Dibuix a l' Escola primària i aplicaven mètodes anti-pedagògics ⁷¹.

Al Professor especial de Dibuix per a l' Escola primària i normal, se li demanaria que fos artista i pedagog. No calia ser un gran artista en el més ampli sentit de la paraula. Hauria de tenir molta sensibilitat, impressionar-se pels aspectes de la vida molt diversos. Hauria de tenir un veritable esperit crític, ja que el fanàtic d' una escola o tendència determinada no podria col·locar-se fàcilment en diferents punts de vista, no s' impressionaria per manifestacions degudes a sensibilitats diferents a la seves, i correria el perill de cometre injustícies amb els seus alumnes en no saber descobrir les seves qualitats. Hauria de tenir bon gust i gràcia. Hauria de ser un bon observador per veure la realitat sobre la que hauria d' actuar. No li hauria de mancar imaginació, inventiva, ni habilitat manual. Hauria de ser raonador, amb capacitat d' explicar clarament les seves impressions, sabent ordenar les seves idees. Això últim deia, era difícil de trobar en els artistes, per que generalment eren uns "inconscients" que treballaven sense adornar-se del que feien, s' impressionaven en la vida, reaccionaven, i pintaven o dibuixaven, després en front la seva obra reaccionaven aprovant o refusant el que havien fet segons havien traduït la seva impressió, la qual cosa portava més a l' acció que a la crítica. Per la majoria d' artistes, el més vital i profund de la seva acció no trobava paraules que ho exterioritzessin, tot quedava en l' obra, i en realitat era el que l' artista es proposava. Al contrari els que en l' època d' estudi destacaven pels bons resultats en les matèries teòriques, no pas amb la pràctica, essent en principi no tan bons artistes, semblaria que serien més bons professors, però es lamentava que eren tan poc artistes! Que difícil era trobar un terme mig.

Sobre la preparació tècnica del Professor de Dibuix, creia també, que hauria de ser un professional format en un bona escola d' observació, coneixedor de les principals branques del dibuix i practicant de diversos coneixements. Hauria de tenir un ampli concepte de l' Art i la seva història, conèixer perspectiva i geometria, tenir una idea general d' anatomia, i tenir una cultura des del punt de vista de la seva especialitat ⁷².

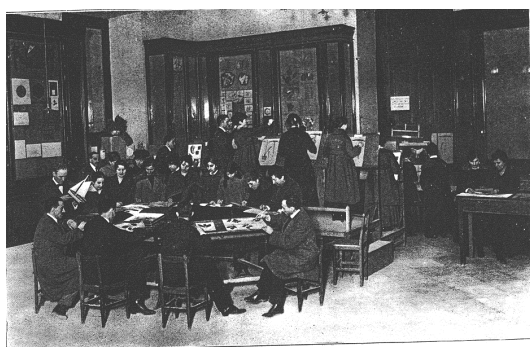
⁷¹ Op. Cit., p. 214.

⁷² Op. Cit. p., 217.

Com a pedagog, el Professor de Dibuix, hauria de reunir a més, les condicions que es demanaven a tot mestre. El pedagog i l'artista que hauria de ser, haurien de fondre's en una sola i alta personalitat. La seva acció hauria d'aplicar els plans pedagògics en tota la seva extensió, revisar els mètodes establerts, procurar millorar-los o adaptar-los a casos especials ⁷³.

Quant hi hagués interès hi hauria bon alumne, i l'interès es despertaria quan es veiés que l'esforç es feia eficaç.

A més, hauria de dominar visualment a tots els seus alumnes per poder donar les classes de manera conjunta ⁷⁴, si fos el cas.



Grados de la clase para el estudio de los objetos del natural.



35-Fig. Grados de la clase per a l'estudi d'objectes del natural. Vista d'una classe de dibuix; *El Curso Permanente de Dibujo* (1918), p. p. 20 i 21

MARCAR EL CAMÍ A L'ALUMNE

El Professor de Dibuix, hauria d'obrir els seus ulls als deixebles, ensenyar-los a veure i a traduir la seva visió mostrant-los-hi un camí per enfortir contínuament la seva personalitat. Hauria de procurar fer sentir als seus alumnes el transcendentalisme dels coneixements que explicava i la seva part moral, usant exemples i fugint completament de les abstraccions. Creia que el que sabés observar, seria no només, més savi, i més artista, sinó també més bo, per que en totes parts es podria aprendre i tot el món podria ensenyar quelcom; però sobretot seria més feliç, el seu gaudi s'eixamplaria, descobriria bellesa allà on altres haurien vist lletjor, aprendria a col·locar-se en punts de vista diferents, seria més tolerant amb totes les manifestacions humanes, i en comptes d'odiar, estimaria ⁷⁵.

PREFERÈNCIES DEL PROFESSOR

Moltes vegades, el Professor de Dibuix ensenyava al seus deixebles només les seves preferències sentimentals, o la seva manera particular d'apreciar la bellesa, de manera que només aprofitaven dels consells del mestre, els deixebles de temperament semblant i de manera anàloga de sentir la bellesa que el professor. Indicava, que moltes vegades, els "genis" o veritables talents passaven desapercibuts en els centres d'ensenyament artístic; per que

⁷³ Op. Cit., p. 219.

⁷⁴ Op. Cit., p. 225.

⁷⁵ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo para todos*. Manuales Gallach, José Gallach Editor, Barcelona, 1920 ?, p. p. 118-119.

la seva especial manera de percebre o sentir l' art, encara germinant, manifestant-se per antipatia per les altres concepcions de bellesa; topaven amb els cànons del mestre; i aquest a la vegada, no veia altre cosa en el seu deixeble que un cas de no aplicació o rebel·lia.

*Del mismo modo que la misión del padre es educar al hijo hasta hacer del mismo un hombre consciente y libre, dotándole de las armas necesarias para vencer en la vida, así el profesor de dibujo debe instruir y educar al discípulo, cultivando siempre su personalidad, huyendo siempre de que su manera particular de sentir la belleza pueda coartarle*⁷⁶.

Per tan el Professor de Dibuix hauria primer d' estudiar al deixeble i després metoditzar segons les seves aptituds i manera d' apreciar la bellesa, procurant ensenyar-li elements purs sense el sentimentalisme d' una escola. Es desprèn doncs que no havia de dirigir-lo en estils concrets. Hauria de donar també a l' alumne l' ensenyament de les proporcions, ensenyar-li a veure la relació de magnituds, educar la ma, perfeccionar la visió a través de la observació. Li hauria de donar eines i instrucció en el seu maneig, per a que pogués dominar-les sempre, i no fos pas esclau d' elles⁷⁷.

EXPLICAR ELS OBJECTES – MANTENIR L' INTERÉS

El deure del Professor de Dibuix abans de començar el curs seria donar una idea general, una visió de conjunt del que s' aniria a estudiar. Si es volia que els alumnes el seguissin amb interès, hauria d' explicar l' objectiu de l' estudi que anaven a emprendre, procurant que s' adonessin de l' importància dels coneixements que anaven a adquirir, explicant quelcom dels mètodes que s' utilitzarien, però sobretot fer-los sentir la part transcendental de tot el coneixement que tenia, per qui el posseís, com a consideració del progrés humà⁷⁸. Deia que la principal preocupació del professor seria la de mantenir l' interès dels alumnes; per això donaria bons resultats explicar quelcom relatiu a l' objecte que s' aniria de dibuixar per fer-lo més interessant, i mostrar les seves qualitats plàstiques⁷⁹. - Per això la necessitat de tenir diversos coneixements -.

En l' ensenyament, el primer que s' havia de buscar era suggerir.

El professor, com un metge, havia d' estar atent a que el contingut de cada lliçó (com l' aliment) estigués proporcionat a la capacitat de l' alumne per que podés assimilar-lo perfectament. Una part de gran importància a tenir en compte també hauria de tenir cura de les crisis quan aquestes es presentessin, afavorint la pròpia naturalesa de l' alumne, donant-li elements per a que ell sol podés resoldre-les satisfactòriament. L' ensenyament en general i el del dibuix en particular, havia d' anar dirigit a tots els alumnes i amb més atenció als que

⁷⁶ MASRIERA, Víctor. *La Ciencia del Arte*. José Gallach. Editor. Sucesores de Manuel Soler.- Editores. Barcelona, 1913, Vol. V. p. 58.

⁷⁷ Op. Cit.. p. 58 i 66.

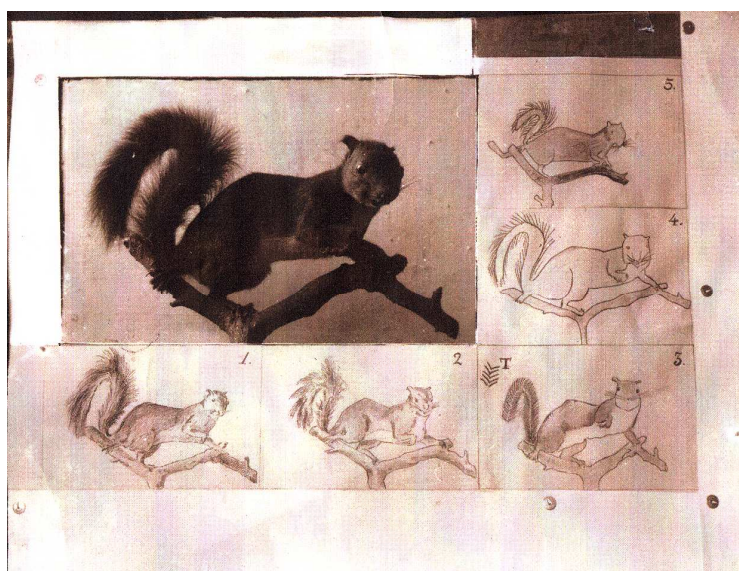
⁷⁸ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo para todos*. Manuales Gallach, José Gallach Editor, Barcelona, 1920 ?, p. 22.

⁷⁹ Op. Cit.. p. 94.

més dificultats presentaven. No hauria de posar-se afecte només en els pocs que dibuixaven be.

Deia que a Alemanya hi havia classes de dibuix per a nens ben dotats; això a part del millor profit que podien treure, tenia l' avantatge de separar de les classes als alumnes més aplicats, i s' evitava el perill tan corrent en que queien molts professors, d' atendre només aquests alumnes, oblidant-se que l' ensenyament anava dirigit a tots i de que eren els més maldestres als que s' havia atendre en major sol·licitud⁸⁰.

La reflexió que feia i que ens podria portar a l' actual i ja quasi etern debat en l' ensenyament primari i secundari, sobre si els grups classe haurien de ser heterogenis o pel contrari homogenis, es a dir agrupats o no per nivells per treure més profit a tots els alumnes tant els més aplicats com deia, com als més maldestres..



36- Documentació personal ANC. Fons Víctor Masriera -famílies Masriera-Ferrer- (Inv. 107). Arxiu inèdit sense catalogar. Inventari 107. Núm. Reg. Entr. 143. Sig. 1.54. V. Instal 2.29-2.30. Exemples de cinc interpretacions diferents d' un esquirol dissecat.

CLOENDA

En aquest apartat exposava els principals problemes que es trobaria el Professor de Dibuix alhora de portar a terme una classe, des de saber veure les necessitats dels alumnes, fins els coneixements que havia de tenir, i les exigències que se li podien demanar. Parlava del coneixement pedagògic que hauria de tenir, de les preferències a que hauria de renunciar, del saber marcar el camí a seguir a l' alumne per que es pogués superar, i de mantenir l' interès general.

⁸⁰ MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Manual de Pedagogia del Dibujo*. Edita Libreria y Casa Editorial Hernando. Madrid, 1917, p. 197.

9- EL MESTRE COM A PROFESSOR DE DIBUIX

Sobre la funció del Mestre com a professor de dibuix, creia que eren molt diverses les condicions en que es trobaven els mestres espanyols per aplicar el dibuix en les seves escoles. Indicava que sempre seria millor un Professor Especial i sobretot en els últims cursos.

El dibuix en les escoles normals es trobava en una situació dolenta, tot i que creia que milloraria, malgrat la manera absurda en que es feien encara les oposicions per a Professors de Dibuix, ja que tindrien una gran quantitat de mestres mal preparats influïts per les làmines o per un natural vergonyós i “cursi”, inspirat en elles.

Creia que tot i que el mestre aconseguís l' ideal màxim de perfecció, l' ensenyament del dibuix només constituïria una part de la seva tasca pedagògica i mai podria intensificar-la com el que en ella s' especialitzava, com solia passar. El mestre tot i haver fet cursos de perfeccionament, hauria d' assimilar que no era un tècnic, per tant seria de profit ésser prudent i deixar-se aconsellar per persones competents, en cas de resoldre qüestions delicades. Advertia però que la missió del Mestre era la d' aplicar i donar vida als mètodes; no pas fer-los; cosa incompatible amb la pràctica, i patrimoni d' uns pocs. Tampoc fer de psicòleg, en el sentit d' experimentar, doncs ja tenia bastant en representant el seu paper de donar vida als mètodes ⁸¹.

El concepte que els mestres en general tenien del dibuix, era molt restringit, per tant els cursos de perfeccionament haurien d' atendre als mestres més interessats. Aconsellava per contra que els mestres que mai havien dibuixat ni sentissin cap interès pel dibuix, millor seria que prescindissin d' aquest ensenyament, desterrant per descomptat, els quaderns quadriculats i sense quadricular, deixant dibuixar lliurement ⁸².

LA DIGNITAT DE L' ALUMNE

Respecta absolut era el que proposava i el que hauria de tenir i mostrar tot professor a tot alumne.

El primer sentiment que s' hauria de desenvolupar seria el de la dignitat.

Comentava que cada dia més, l' ensenyament tendia a desenvolupar la personalitat de l' alumne, intentant que pensés pel seu conte, que tingués idees pròpies de les coses ⁸³.

Abans el professor jutjava, ara guiaria estant més atent a l' alumne i al que volés fer, més a la seva intenció que no pas a que arribés a un resultat correcte. No es tractava d' obtenir bells dibuixos per l' exposició de fi de curs, sinó desenvolupar les facultats dels alumnes ⁸⁴. – Evidentment valorava l' avenç personal -.

⁸¹ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo en las oposiciones de Magisterio*. Editorial Sucesores de Ribadeneira (S.A.). Madrid, +/- 1927, p. 7.

⁸² MASRIERA, Víctor. *El Arte del Croquis*. Manuales Gallach CXXIV - Espasa Calpe, S.A. Madrid, 1924, p. p. 12 i 191.

⁸³ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo en la Escuela Primaria*. Editorial Saturnino Calleja S.A. Madrid, 1922, p.9.

⁸⁴ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo para todos*. Manuales Gallach, José Gallach Editor, Barcelona, 1920 ?, p. 284.

LA PREPARACIÓ I FUNCIONAMENT DE LA CLASSE

La preparació de la classe era un tema al que donava una gran importància, reflectint-ho en diversos manuals.

La diversitat podia resultar quelcom comú a totes o la majoria de les classes. Cada lliçó tot i ser part d' un conjunt requeriria una preparació especial tenint en conte les seves diferents fases.

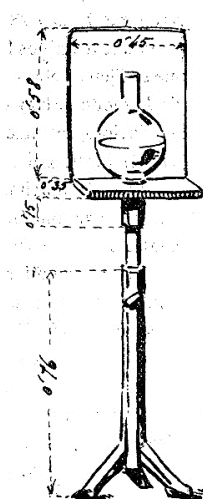
1. Fora de l' escola.

Es prepararia la lliçó. S' hauria de mirar el programa per tenir present la seva finalitat pedagògica i la manera de portar-la a terme.

2. Dins l' escola.

El professor estaria sempre a classe una mica abans de començar la lliçó per preparar el que convingués i col·locar els models. Si es tractés de dibuix realista del natural tindria molta importància haver verificat conscientment la finalitat de la lliçó.

Amb anterioritat a la classe, s' hauria de buscar el model corresponent a l' exercici, s' hauria de preparar un bona col·locació dels objectes, una bona visió per part de tots els alumnes, mirant prèviament tots els punts de vista, asseient-se als pupitres mes allunyats del model per observar com es veien. Hauria de preparar també una bona il·luminació; i millor seria situar els models dins d' un díedre.



37-Fig. 1. Portamodels de fusta acotat amb les mesures propícies i ideals per a col·locar els models ben visibles; *El dibujo en la escuela primaria* (1922), p. 21

3. Principi de la lliçó.

Els nens haurien d' acostumar-se a l' ambient especial que es requeriria per al bon desenvolupament de l' exercici. S' hauria de guiar-los per portar el seu interès al que realment interessés. S' hauria d' explicar el que anirien a fer amb poques i expressives paraules, portant o conduint l' atenció a punts concrets i fonamentals de la lliçó ⁸⁵.

⁸⁵ MASRIERA, Víctor. *Cómo se enseña el dibujo*. Publicaciones de la Revista de Pedagogia. Madrid, 1923, p. p. 14-15.

També es podria col·locar el model i deixar dibuixar els nens sense explicar-los res, ni abans, ni després, ni en el curs de l'execució. Tampoc s'els diria res respecta als seus dibuixos. Aquests exercicis poden servir de sondeig per conèixer als alumnes seria avui en dia l'Avaluació Inicial; o bé es col·locaria el model i sense explicar res es convidaria als alumnes a que el dibuixessin espontàniament amb una sèrie de condicionants.

- I. En un angle del paper en petit per fer-los després en gran.
- II. En el mateix paper i a la mida definitiva.
- III En paper apart, pissarra, etc.

Les explicacions del professor vindrien sempre després del resultat del primer tempteig. Es prestaria a apreciar el grau en que estava cada alumne per fer-li les observacions pertinents.

4. El treball dels nens.

Tan aviat com comencessin a treballar, s'inspeccionaria el que feien en conjunt i després de manera particular, fent les observacions pertinents. Portar bé una classe suposaria una constant tensió de l'esperit del professor, graduant l'acció segons les circumstàncies, estimulants quan l'interès decaigués, frenant a temps quan el desordre s'iniciés.

5. Fi de la lliçó.

Acabada aquesta i recollits els dibuixos, es mirarien els resultats i es pensaria sobre l'èxit o fracàs obtingut, així s'obtidria l'experiència i la acció del professor es perfeccionaria ⁸⁶.



38- Documentació personal ANC. Fons Víctor Masriera -famílies Masriera-Ferrer- (Inv. 107). Arxiu inèdit sense catalogar. Inventari 107. Núm. Reg. Entr. 143. Sig. Sist. 1.54. V. Instal. 2.29-2.30. Ocell dissecat, amb un muntatge preparat per dibuixar del natural.

⁸⁶ MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Manual de Pedagogia del Dibujo*. Edita Libreria y Casa Editorial Hernando. Madrid, 1917, p. p. 227-228.

LA CORRECCIÓ

Sobre la correcció del treball desenvolupat pels alumnes indicava que podia ser individual o col·lectiva.

INDIVIDUAL

En la correcció Individual, l' alumne dibuixaria per impressió i comparació d' unes parts amb les altres del seu model i el professor, o corregiria per la seva mà les desproporcions del dibuix o només faria advertències fent ressaltar els defectes que el mateix presentaria ⁸⁷. Moltes vegades, molts artistes que feien de Professor de Dibuix, davant les obres dels seus alumnes no sabien explicar-se clarament, no trobaven paraules per guiar-los, agafant llavors el llapis i corregint per la seva mà ⁸⁸.

El fet de corregir per la mà del mestre podria resultar pernicios i no s' hauria de fer salvant només casos excepcionals en que convingués animar a l' alumne.

COL·LECTIVA

La correcció Col·lectiva en classes nombroses podia ser de dues maneres possibles:

- A) Indicant els principals defectes que la majoria havia incorregut, i la manera de corregir-los, de paraula, o traçant un croquis a la pissarra.

- B) Donant a fer la crítica als propis alumnes amb tots els dibuixos bons i dolents. Seria bo que el propi alumne jutgés el seu treball ja que l' obligaria a fixar-s'hi més. L' atenció seria la pedra angular del Dibuix ⁸⁹.

S' hauria de ser conscient que la correcció en l' obra d' art a vegades no seria una qualitat essencial en una obra mestre. Molts quadres que admiràvem, ens mostrarien grans defectes si s' analitzessin perspectivament. La qualitat que podia tenir una obra mestre podria venir per molts altres conceptes ⁹⁰.

LA CRÍTICA

Entenia la crítica com una manera de correcció del dibuix, però amb lleugeres diferències respecta la que s' exercia de paraula com de fet, per contra, la crítica només es serviria de l' ús de la paraula, per això, proposava diferents maneres de fer la crítica dels treballs dels alumnes:

A) Crítica individual.- A cada alumne separatament:

- I. Autocrítica.- El professor invitaria a l' alumne que mirés novament el seu dibuix comparant-lo amb el model, i que ell mateix assenyalés les incorreccions que hi havia a la seva obra. Podria semblar que l' alumne ja no sabés que més fer, que no trobés cap defecte en el seu dibuix, però remirant-lo de nou sempre trobaria quelcom que se li hauria escapat. Moltes vegades succeiria que l' alumne trobaria

⁸⁷ MASRIERA, Víctor. *La Ciencia del Arte*. José Gallach. Editor. Sucesores de Manuel Soler.- Editores. Barcelona, 1913, Vol. V, p. 17.

⁸⁸ MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Manual de Pedagogia del Dibujo*. Edita Libreria y Casa Editorial Hernando. Madrid, 1917, p. 217.

⁸⁹ MASRIERA, Víctor. *Cómo se enseña el dibujo*. Publicaciones de la Revista de Pedagogia. Madrid, 1923, p. 15.

⁹⁰ MASRIERA, Víctor. *La Ciencia del Arte*. José Gallach. Editor. Sucesores de Manuel Soler.- Editores. Barcelona, 1913, Vol. V, p. 114.

malament el seu dibuix però ignoraria la causa, llavors el professor podria portar-li l'atenció a parts determinades.

Creia que fent buscar amb habilitat a l'alumne, es podia arribar molt a fons.

- II. El professor, només de paraula, explicaria els defectes i errors del dibuix i diria la manera de corregir-los.
- III. El professor a més de fer la crítica del dibuix, traçaria un croquis o línies en un costat del paper o en un altre a part, però no en el seu dibuix.
- IV. El professor no solament feria la crítica de paraula, sinó que excepcionalment en aquest cas entraria en la correcció, corregiria el dibuix traçant línies, arreglant quelcom o treballant una mica en el dibuix de l'alumne. Aquesta manera de procedir només serviria quan fos necessari animar als alumnes o quan només per explicacions no es comprenguéssin, així com també quan s'hagués d'ensenyar un procediment nou. De tota manera s'hauria d'evitar en el possible aquesta manera de procedir, doncs l'alumne hauria de posar de la seva part tot quan pogués.
- V. Crítica individual feta pels alumnes.- Per torn, cada un dels alumnes juntament amb el professor, miraria els dibuixos dels demés i faria la seva crítica, fet que obligaria als nens a observar moltes vegades el model.

B) Crítica col·lectiva.- Moltes vegades, quan la classe fos molt nombrosa i els exercicis s'executessin amb rapidesa, no hi hauria temps per crítiques individuals, llavors es podria actuar de la següents maneres:

- I. Explicant els principals errors en que incorregueren els nens i la manera de corregir-los, solament de paraula o bé excepcionalment traçant un croquis a la pissarra.
- II. Mostrant com en una exposició, tots els dibuixos, fent el professor la crítica.

Feia notar que pel dibuix al natural poques vegades funcionaria aquest tipus de crítica a l'haver dibuixat cada alumne des de diferents punts de vista.

III. Com en el cas anterior però serien els alumnes qui fessin la crítica.

Indicava que en general la crítica hauria de ser encoratjadora, tenint en compte la personalitat de l'alumne, qüestió molt delicada en la que el professor hauria d'intentar ser oportú. Si es remarquessin els defectes amb massa crueltat es desanimaria a l'alumne, per contra a altres alumnes, els perjudicarien els elogis. Molts alumnes es creien en una situació molt millor del que realment estaven i creixia alarmantment la pedanteria.

El professor hauria de dir poques paraules, però justes i precises, donant explicacions molt concretes; les vaguetats despistarien l' alumne ⁹¹.

CLOENDA

En aquest apartat ens donava tota una lliçó de com s' havien de portar les relacions entre alumne-professor en el desenvolupament d' una classe de dibuix, des de la preparació d' aquesta tan a dins com a fora de l' escola, el desenvolupament d' aquesta, la manera d' enfocar el tema, fins la crítica del resultat final, encoratjant, corregint..., sempre de manera adequada i personal per a cada alumne per tal de que portés una evolució constant i correcta de millorament, de manera que sabés i podés superar les dificultats en que es trobés, i sabés també reflexionar davant i en cada moment en que es trobés la seva obra com la dels altres.

⁹¹ MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Manual de Pedagogia del Dibujo*. Edita Libreria y Casa Editorial Hernando. Madrid, 1917, p. 211.

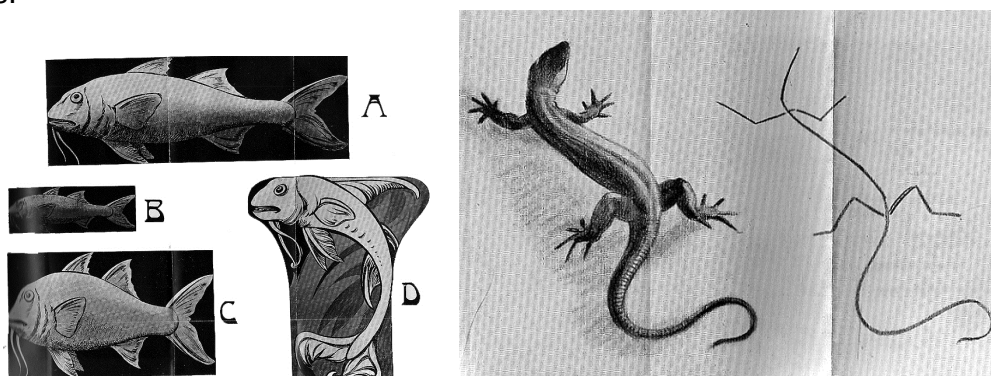
comprendre el que s' anava a dibuixar, i també seria bo dibuixar figura al natural ⁹⁴.



40-Fig. Diferents objectes per ser dibuixats; Manual de Pedagogia del Dibujo(1917), p. p. 66, 67, 68, 69

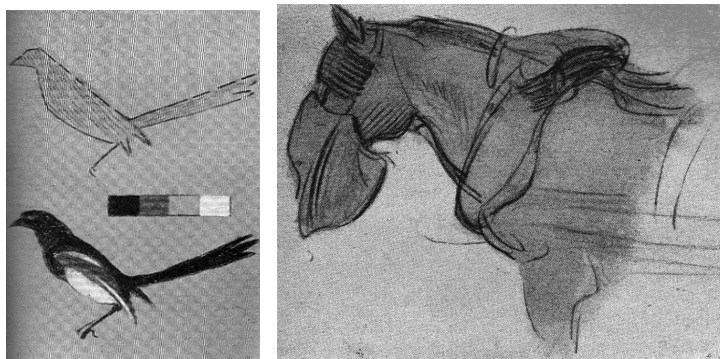
La major o menor altura del model vindria determinada per la naturalesa de l' exercici i les dificultats a vèncer.

El model estaria sobre fons llis o sense fons. Abans de començar el dibuix, el professor explicaria quelcom sobre la seva forma i els aspectes gràfics i el pla a seguir, donant concentració sobre l' exercici. El model també podria trobar-se però, col·locat sobre un fons on hi haguessin línies, figures o altres elements auxiliars.



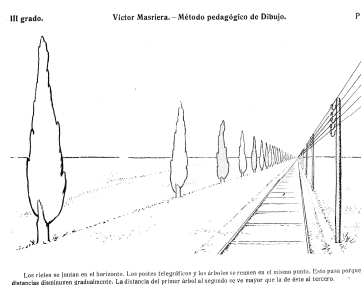
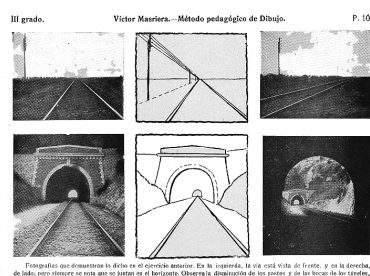
41.A-Fig. A-B-C-D,132. Dibuix d' un peix en diferents proporcions. Esquema esquelètic d' un llargardaix. El Dibujo para todos (1920 ?), p. p. 34, 244

⁹⁴ MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Manual de Pedagogia del Dibujo*. Edita Libreria y Casa Editorial Hernándo. Madrid, 1917, p. 204.

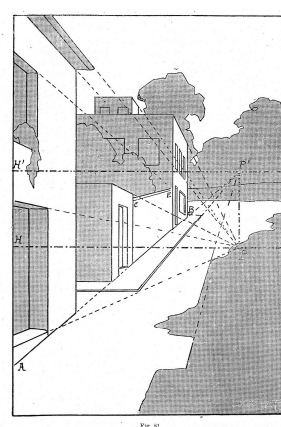
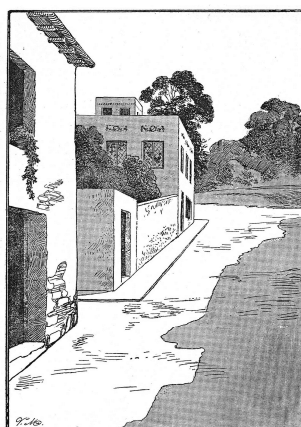
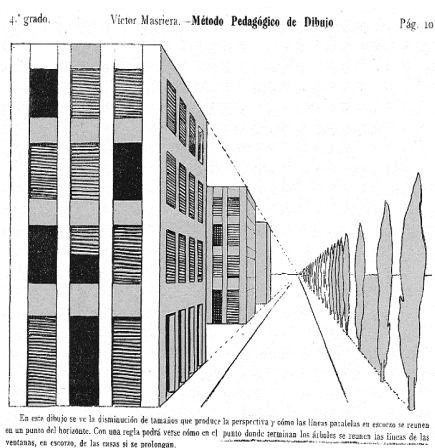


41.B-Fig. 57,159. Escala de grisos en el dibuix d' un ocell; dibuix d' un cavall. *El Dibujo para todos* (1920 ?), p. p. 124, 288

Prenent la natura com a model, des del punt de vista realista perspectiu, el panorama que descobriríem seria immens. Tota percepció visual, tot quan es trobés en el camp que els nostres ulls descobrissin, podria ser objecte d' aquest dibuix, així resultarien gran quantitat de mètodes per traduir-lo.



42-Fig. 9, 10. Dibuix perspectiu. Método Pedagógico de Dibujo Grado 3.



43-Fig. 10, Dibuix perspectiu i ombres. Método Pedagógico de Dibujo Grado 4 . Fig. 80 i 81 *La Ciencia del Arte. Vol V* (1913), p. p. 94 i 95

Molt diferent seria el dibuix de paisatge al de figura i al d' interiors. Per aquests factors va fer una classificació orientativa. No s' hauria de prendre com a única base per a un mètode de dibuix. Dividia els objectes en tres grans grups que alhora es dividien i es subdividien. De manera general eren:

OBJECTES INDUSTRIALS

Cossos plans, Cossos de revolució, Cossos polièdrics, Cossos compostos per superfícies planes i de revolució, Cossos de superfícies corbes variades, Formes pures irregulars

FORMES NATURALS

Minerals: cristalls, còdols o palets, Roques i pedres de cantons vius o de superfícies rugoses.

Plantes: Branques, les dividia en dos grans grups: branques planes, premsades, branques vives. Flors, Fruits, arrels, tubèrculs i fongs, Plantes completes.

Animals. Com a models per a dibuixar podien ser vius o dissecats.

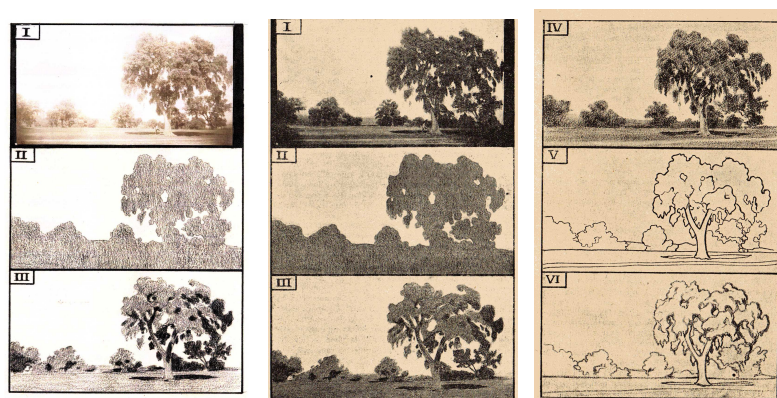
Figura humana. Deia d'ella que l'home era el model més interessant, però molt difícil de dibuixar, tot i que es podria simplificar no pas mirant-lo pel seu costat més complexa, sinó buscant algunes relacions fàcils de descobrir. Amb els esquemes esquelètics podrien iniciar-se variadíssimes actituds, estudiar-se proporcions i posicions dels membres. Observant només la massa principal es podria arribar a fer siluetes. Proposava fer apunts, sempre del natural, buscant més el moviment, la vida i el caràcter dels individus, que una execució molt acabada⁹⁵.

CONJUNTS

I-Paisatge o marina, sense construccions, II-Paisatge o marina, amb construccions, III-Perspectives de construccions, façanes, fragments, IV-Interiors, racons, grups d'objectes.

El Paisatge. A més del dibuix de figura, de plantes, una de les temàtiques que hi dedicà més atenció, va ser el paisatge. Bona part del llibre "El Arte del Croquis" (1924), estava dedicat a aquesta temàtica.

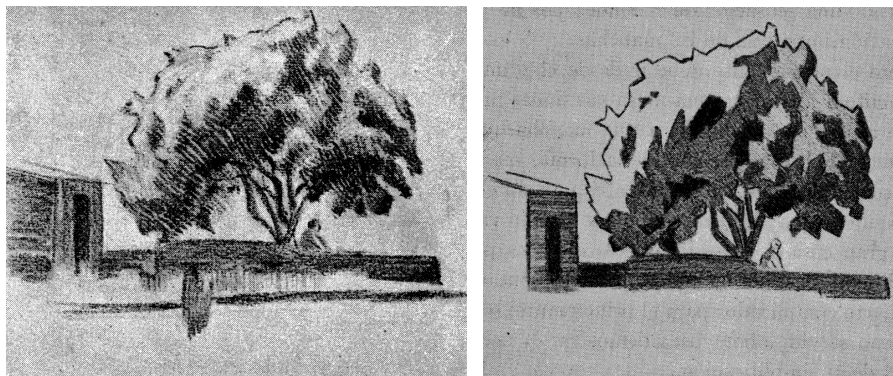
Un paisatge no consistia solament en agrupació d'arbres u altres plantes, sinó que en primer terme era un terreny pla o accidentat amb roques o sense. Això sol podia constituir un paisatge. Un paisatgista hauria de començar per estudiar terrenys.



44.A Fig. I, II, III, IV, V, VI Documentació personal ANC. Fons Víctor Masriera -famílies Masriera-Ferrer- (Inv. 107). Arxiu inèdit sense catalogar. Inventari 107. Núm. Reg. Entr.

143. ANC. Obtenció de contorns i delimitació de formes i taques-Obtenció de les masse principals d'un dibuix.

⁹⁵ Op. Cit., p. 63 -96.



44.B-Fig. 29 i 30 Obtenció de contorns i delimitació de formes i taques-Obtenció de les masses principals d' un dibuix. *Manual de Pedagogia del Dibujo* (1917), p. p. 52 i 53. Mateixa fotografia i exercici, ampliat. Plantejament similar en la representació d' arbres; *El Arte del Croquis* (1924), p. p. 72 i 73.

La temàtica del paisatge era difícil tot i escollint-ne un de senzill. Costava de veure les línies principals.

Deia que el dibuix de paisatge en el seu aspecte tècnic i objectiu, era l' apreciació de les formes de masses irregulars i de relacions de clarobscur. El paisatge era complexa, havia de sintetitzar-se; no podien dibuixar-se totes les fulles d' un arbre, només havien d' apreciar-se les seves grans masses; per això feia estudiar formes irregulars i siluetes de masses de plantes projectades sobre una pantalla, sense la pretensió de fer paisatgistes⁹⁶.

I Paisatge sense construccions.- Amb els elements, a) el terreny, b) el cel, c) la vegetació.



45-Fig. 23 i 24. Utilització de la fotografia per treure les taques d' un paisatge; *El Arte del Croquis* (1924), p. p. 65 i 66. Fig. 11. Ombres en un paisatge segons la posició del sol; *La Ciencia del Arte* (1913), p. 15. *Manual de Pedagogia del Dibujo* (1920 ?), p. 103

⁹⁶ Exposición de Pedagogía del Dibujo. Centro de Estudios Historicos. Palacio de Biblioteca y Museos. Madrid, 1916. (Apèndix Documental Articles L. VIII, p. 183)

II Paisatge amb construccions.- Suposava un paisatge en que hi hagués intervingut la ma de l'home amb la construcció de d'objectes, edificis.

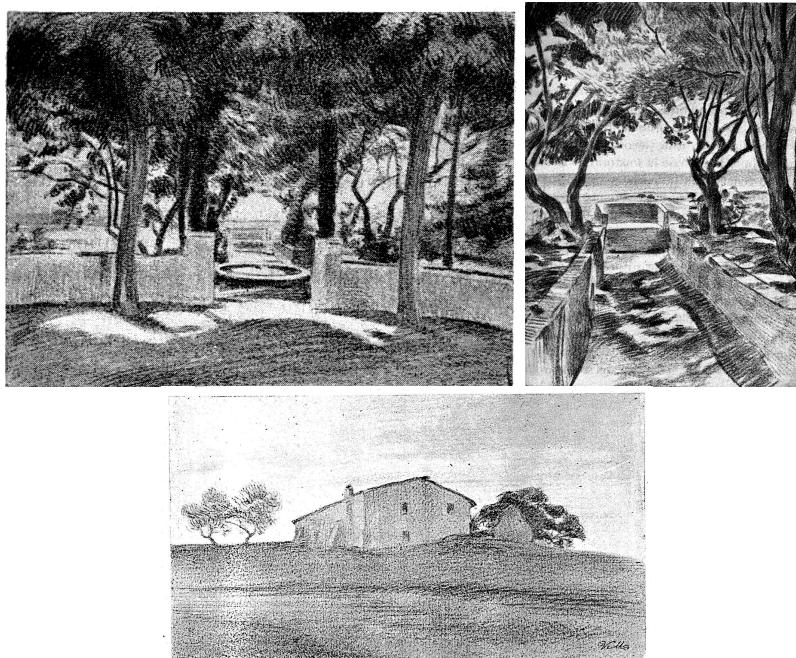


Fig. 93

46-Fig. 2 i 3. Paisatge amb construccions; *El Arte del Croquis* (1924), p. p. 19 i 2. Fig. 93 *La Ciencia del Arte Vol. V* (1913), p. 126. Paisatge amb aplicació del clarobscur.

III Perspectiva de construccions.- Introduïa les relacions entre la perspectiva i el dibuix de conjunt general, podent representar-se però sota lleis geomètriques.

Es preguntava però si era necessari conèixer totes aquests lleis perspectives per dibuixar aquesta classe de models. I deia que hi havia pintors que creien que sí (acadèmics i classicistes), mentre altres creien que era perjudicial (impressionistes) doncs creien que la perspectiva es traduiria empíricament si hi havia un ajustament general del quadre. No obstant deia que els que coneixien la Perspectiva veien en la traducció empírica que feien d'aquesta els impressionistes, hi torbaven moltes faltes.

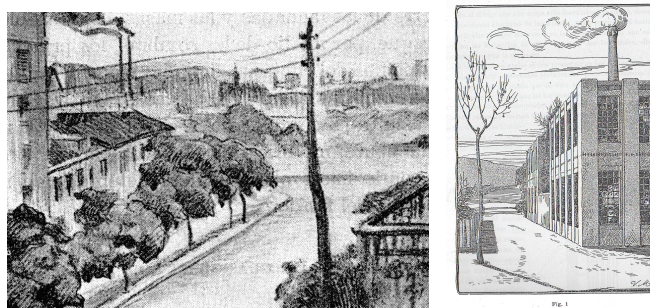
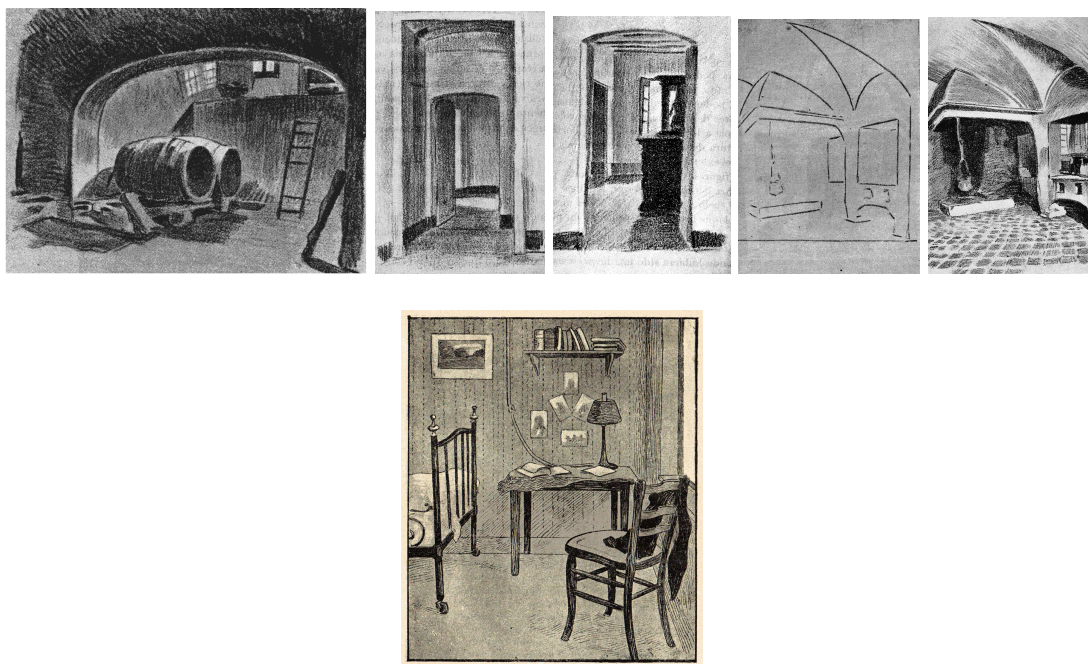


Fig. 1

47-Fig. 101. Paisatge amb construccions; p. 219. *El Arte del Croquis* (1924). Fig. 1; p.10. *La Ciencia del Arte Vol. II* (1913)

IV *Interiors i grups d' objectes*. - Deia que en els interiors es presentaven els mateixos problemes que en les perspectives de construccions ⁹⁷.



48-Fig. 22, 91, 92, 93, 94. *Interiors*; *El Arte del Croquis* (1924), p. p. 62, 204-208. *Interiors i grups d' objectes*. *Manual de Pedagogia del Dibujo* (1920 ?), Fig. p. 102

CLOENDA

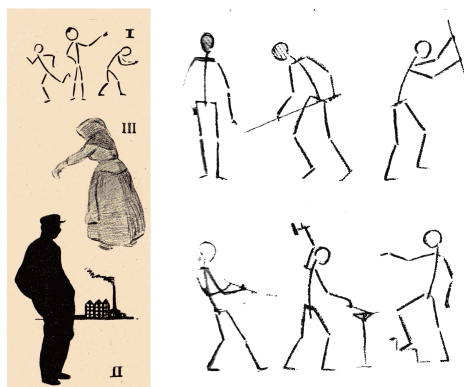
En aquesta apartat mostrava tot un reguitzell d' objectes que podien servir de model per a ser dibuixats, des de fruites, plantes, animals, objectes senzills, classificant-los en tres grups, 1-Industrials, 2-Naturals i 3-Conjunts. Dintre d' aquests tres grups bàsics, feia una subclassificació encara més extensa.

⁹⁷ MASRIERA, Víctor. *El Arte del Croquis*. Manuales Gallach CXXIV - Espasa Calpe, S.A. Madrid, 1924, p. p. 99-102, i 213.

11. EL DIBUIX DE LA FIGURA HUMANA

Explicava el procés evolutiu de menys a més dificultat que comportava aquest tipus de dibuix, el qual considerava molt important per al seu aprenentatge. En moltes escoles de primària i secundària de l'estranger deia que ja en el seu temps, es dibuixava figura. No es tractava de "Acadèmies", nom que es donava als dibuixos obtinguts de model nu, sinó de treure lleugers croquis indicatius d'una actitud. Començaven per l'etapa infantil, així, en països capdavaners com EEUU, es col·locava a un nen de la classe com a model, adoptant diverses actituds:

*...actitudes diversas, que los niños dibujan en sus líneas generales, prescindiendo de pormenores, pues lo que interesa es sólo la relación de la cabeza, cuerpo, brazos y piernas, lo más indispensable para representar una acción*⁹⁸.



49 -Fig. p. 96. Esquemes de figura. *Manual de Pedagogia del Dibujo* (1917). Fig. 58; *El Dibujo para Todos* (1920 ?), p. 125

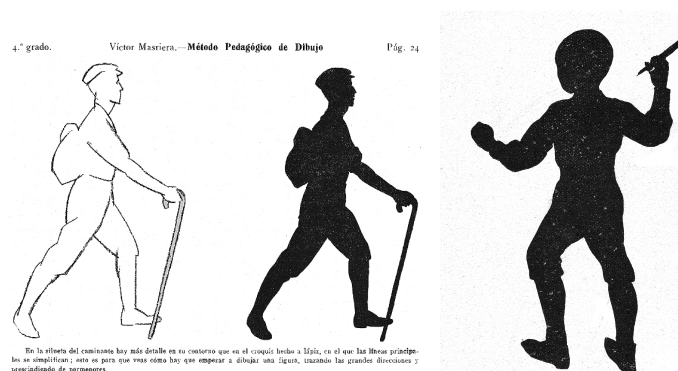
Els nens interpretaven la figura humana, tema generalment preferit, fent molt aviat les temptatives tot i que deien moltes vegades que fien el retrat d'algú, traçaven línies incoherents d'una sola vegada o enumeraven les parts dient per exemple: el cap de la mare, traçant un gargot capriciós, continuant amb els ulls, nas, cabell, braços i cames, fins arribar a una forma intel·ligible, sense ordre ni relació visual. Assenyalava en el Dibuix de figura en l'etapa infantil, diferents etapes.

ETAPA DE TRANSICIÓ.- El nen evolucionava degut a la necessitat d'expressar noves necessitats, la tendència narrativa.

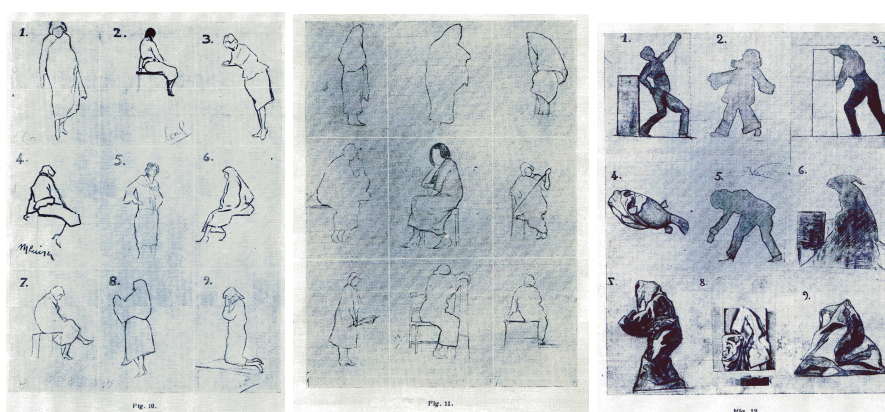
NINOT DE PERFIL.- Finalment el nen adoptava el tipus de perfil complet. Normalment els ninots miraven a l'esquerra. Poc a poc s'anava definint bé els trets de la cara⁹⁹.

⁹⁸ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo en la Escuela Primaria*. Editorial Saturnino Calleja S.A. Madrid, 1922, p. p. 17-23.

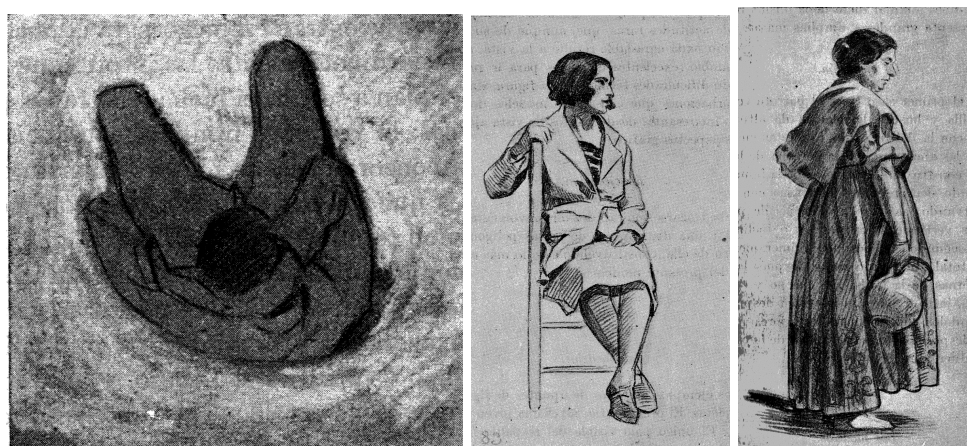
⁹⁹ MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Manual de Pedagogia del Dibujo*. Edita Libreria y Casa Editorial Hernando. Madrid, 1917, p. p. 115-125.



50-Fig. 24. Esbós i silueta de persona (nen de 10 anys) Método Pedagógico de Dibujo Grado 4. Fig. 157; *El Dibujo para Todos* (1920 ?), p. 286



51-Fig. 10, 11, 12. Procediments i evolució en el dibuix de figura; *La Estructura Tècnica del Dibujo y el fundamento de un nuevo método*. (1925), p. p. 35, 36, 37



52-Fig. 82, 83, 84. (82) *Dibuix de figura*. (83) *Escorç Model Recolzat*. (84) *Model absent*; *El Arte del Croquis* (1924), p. p. 192, 194, 195

L' ANATOMIA

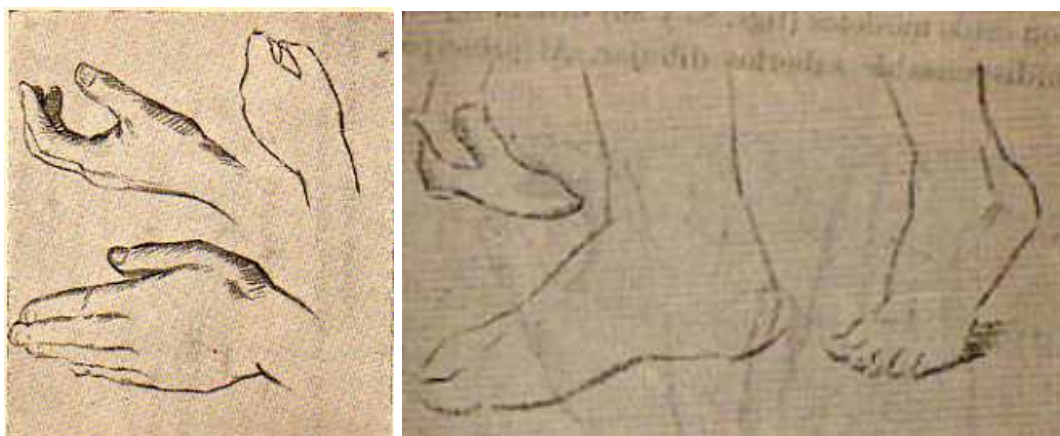
Només en edats avançades i quan es sabés dibuixar bé el natural, després d' haver après primerament el dibuix de models de guix, es començaria de dibuixar model del natural nu, estudiant anatomia i perspectiva

100

¹⁰⁰ MASRIERA, Víctor. *La Ciencia del Arte*. José Gallach. Editor. Sucesores de Manuel Soler.- Editores. Barcelona, 1913, Vol. V. 16.

Es preguntava al respecta, si ¿hauria d' arribar aquell coneixement al terreny científic?, el que pintés figura hauria de saber anatomia?, o solament tenir un coneixement del cos humà obtingut per la pràctica del dibuix o la pintura? ¹⁰¹. En realitat, era el debat que s' havia plantejat entre els academicistes i els avantguardistes. Víctor Masriera, creia que en el cas de la figura humana, al moure's el cos per les tensions musculars, aquests es trobarien, depenent de l' actitud, contraguts o estesos, canviant les diferents parts no solament de lloc sinó també de forma, per això seria de gran utilitat al pintor i a l' escultor el coneixement de l' anatomia. Molt útil seria recórrer als esquemes esquelètics, ja fos d' animals o de persones ¹⁰².

L' home, deia, era el model més interessant, però molt difícil de dibuixar, tot i que es podria simplificar no pas mirant-lo pel seu costat més complexa, sinó buscant algunes relacions fàcils de descobrir. Repetia que amb els esquemes esquelètics podrien iniciar-se variadíssimes actituds, estudiar-se proporcions i posicions dels membres. Observant només la massa principal es podria arribar a fer siluetes. Proposava al respecte fer apunts, sempre del natural, buscant més el moviment, la vida i el caràcter dels individus, que una execució molt acabada ¹⁰³.



53-Fig. 85 i 86. Estudi de mans i peus; *El Arte del Croquis* (1924), p. p. 197 i 198

La figura hauria de tenir la major connexió possible amb la vida. No importaria per començar que els resultats fossin grotescos. Els antics mètodes graduaven per dificultat i exigien la perfecció; els nous ensenyaven a veure, a guiar la mà a través del cervell. El que es sabés veure, es sabia dibuixar, l' habilitat, s' adquiriria amb la pràctica ¹⁰⁴. La nostra vista apreciaria tant més una forma d' un objecte quant més la conegués, a l' igual que:

¹⁰¹ Op. Cit., Vol II, p. 25.

¹⁰² MASRIERA, Víctor. *El Dibujo para todos*. Editorial Manuales Gallach. Vol. 101, José Gallach, Editor. Barcelona, 1920 ?, p. 124.

¹⁰³ MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Manual de Pedagogia del Dibujo*. Edita Libreria y Casa Editorial Hernando. Madrid, 1917, p. 96.

¹⁰⁴ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo para todos*. Manuales Gallach, José Gallach Editor, Barcelona, 1920 ?, p. 284.

*... para dominar el dibujo de la figura, hay que conocer la constitución del cuerpo humano, estudiando la anatomía y dibujando modelo desnudo*¹⁰⁵.

Deia que la pintura del cos humà no va adquirir veritable realisme fins que els artistes del Renaixement varen estudiar seriosament l' Anatomia. Quan un pintor d' un gènere determinat interpretava bé, era per que coneixia bé el tema que escollia.

Però, no només el coneixement de l' estructura produiria un bon dibuix, sinó s' observaven bé les proporcions. Posava el cas en un dibuix anatòmic en el qual el dibuixant només es preocupés d' exposar amb la major claredat l' estructura d' òrgans interns, sense fixar-se massa en la línia que indicaria la part exterior del cos donant una forma total desproporcionada i lletja. Per aquesta causa, molts artistes creien que l' anatomia era perjudicial per que veien a molts que posseïen aquesta ciència presumir de coneixements en les seves obres, perdent l' harmonia i l' espontaneïtat del conjunt. Tot era qüestió d' equilibri, i en el dibuix d' adquisició s' hauria de comprovar sempre els coneixements que un podés tenir del model amb observacions verificades de cada cas particular, intentant conèixer el millor possible el que s' intentés dibuixar, per que les observacions poguessin ser completes i profundes¹⁰⁶.

Indicava que si Miquel Àngel no hagués sabut anatomia i no hagués estudiat el cos humà tal com era, segurament no hagués donat forma plàstica als tipus que imaginava. Per això conclouia: "Qui res sap res pot inventar, i el saber s' adquireix observant"¹⁰⁷.

Comentava també, a "El Dibujo al servicio de la educación":

*Pero, aunque es cierto que el conocimiento anatómico de un organismo vivo me puede permitir hasta cierto punto dibujarlo de dentro afuera, ¿daré nunca la sensación de vida, si mi lápiz no es sensible a las líneas externas, fugitivas y cambiantes, que presenta, por ejemplo, un animal vivo?*¹⁰⁸

EL NU

L' interpretació de la figura humana per mitjà del dibuix, era una especialitat de l' art. La major part dels cursos que es donaven a les escoles de Belles Arts, no tenien altre finalitat que estudiar el cos humà des del punt de vista plàstic. Primer es començava dibuixant reproduccions de guix d' escultures clàssiques i després el model viu i nu.

En el model vestit no podia estudiar-se bé ni profundament, la forma extraordinàriament complexa del cos humà. En èpoques en que el nu no es

¹⁰⁵ MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Dibujo*. Ed. Cabaut y Cia. Buenos Aires (Argentina), 1912, p. 4.

¹⁰⁶ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo para todos*. Manuales Gallach, José Gallach Editor, Barcelona, 1920 ?, p. p. 97-100.

¹⁰⁷ Op. Cit., p. 30.

¹⁰⁸ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo al servicio de la educación*. Librería Española y Extranjera. Francisco Beltran. Madrid, 1921, Pròleg, p. 8.

conreava, la pintura era convencional ja que per dibuixar bé s' havia de conèixer i tenir un concepte clar de la seva estructura, per aquesta causa els artistes del Renaixement donaven capital importància a la figura sent uns grans anatomistes. Difícil seria dibuixar el nu sense una llarga i ben orientada pràctica¹⁰⁹.

Del model nu deia que el cos humà era molt difícil de dibuixar per que era extraordinàriament expressiu. Els pre-conceptes que tinguessin de la seva forma, serien molt més nombrosos dels que tindríem dels objectes inanimats o altres éssers vius, augmentant doncs les dificultats per a que l' aspecte gràfic fos ben vist i apreciat. A part de les dificultats d' ordre psicològic, tècnicament, la figura humana era considerada també un dels models més difícils doncs les masses que determinava presentarien tants límits que només es podria concretar en línies juntes, qui hagués dibuixat molt i bé.

El mètode clàssic d' aprenentatge era començar per làmina, seguir amb el guix i acabar pel model nu i l' estudi de robes. Les laminees però, haurien de ser proscries ja que portarien a l' amanerament i a grans desgavells. Indicava que el guix (bustos, fragments d' estàtues i estàtues completes) podien utilitzar-se amb èxit si es proposaven en el moment oportú. El dibuix d' obres escultòriques sempre era més fàcil que el natural, ja que l' estàtua era ja una interpretació i podia reduir-se millor a línies que el model viu. Els buidats de guix del natural eren més difícils i ocuparien un lloc intermedi. No obstant, el model nu era indispensable per que el que volgués dibuixar be la figura; no podia substituir-se per estàtues ni per altres coses, era el coneixement de quelcom molt íntim que era necessari a tothom que volgués conèixer la forma¹¹⁰.

CLOENDA

En aquest apartat, s' ha vist la importància que donava al Dibuix de Figura. El tractament d' aquesta, la començava amb simples esquemes de diferents actituds i postures; treballant amb esbossos, siluetes...; parlant de la importància de l' anatomia i el dibuix de nu.

¹⁰⁹ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo para todos* . Manuales Gallach, José Gallach Editor, Barcelona, 1920 ?, p. 281-282.

¹¹⁰ MASRIERA, Víctor. *El Arte del Croquis*. Manuales Gallach CXXIV - Espasa Calpe, S.A. Madrid, 1924, p. p. 182-185.

12. TIPOLOGIES DEL DIBUIX UTILITZADES EN ELS SEUS MÈTODES

Si bé Víctor Masriera havia deixat clar que l' arrel de tot dibuix era una sola, aquest, d' acord amb la transformació de la societat de l' època, evolucionà cap a diferents branques i nous aspectes sorgint noves fonts. El seu segell de garantia, que enganxava en els seus llibres per garantir-ne l' autenticitat, plasmava gràficament aquesta idea, un arbre que començava amb fortes arrels, un sol tronc ben arrelat al terra que s' anava diversificant amb diferents branques.

Ja en la seva obra "La Ciencia del Arte" (1913), intentava restablir la unitat o bé l' harmonia del Dibuix, que durant el Renaixement va arribar al seu màxim esplendor amb l' estudi formal de l' Anatomia i de la Perspectiva que s' aprenia en el taller dels mestres, fins que amb l' especialització d' ambdós estudis es va trencar el vincle entre Ciència i Art, prenent la medicina l' estudi de l' anatomia i les matemàtiques el de la perspectiva.

Si es passava del concepte restringit que es tenia del dibuix, a un concepte ampli i ens fixàvem amb les immenses aplicacions que tenia en la societat, veuríem les diferents modalitats del dibuix i per tant les diferents fonts ¹¹¹.

Encara no s' havien fet investigacions serioses per determinar quines s' haurien d' ensenyar a l' Escola primària. De totes maneres seguint les noves orientacions pedagògiques del seu temps sobretot en els països mes avançats, s' havia vist que el Dibuix podria ser a grans trets, de tres tipus amb diferents variants, que ell mateix tal com s' ha vist en el Dibuix a l' Escola primària, compartia i exposava:

- Artístic realista o decoratiu
- Científic
- Industrial

L' extensió ideal del dibuix abraçaria tot el que s' havia fet i tot el que es podés dibuixar; així la seva extensió real vindria determinada per les diferents modalitats del que s' hagués produït; però es formulava una pregunta, quines eren les fonts d' aquestes modalitats? I una altre pregunta per respondre en part a la primera; no serien les diferents fases de l' activitat humana?, i no vindrien aquestes determinades per la diversitat de professions?. Moltes eren les que necessitaven del llenguatge gràfic, acomodant-lo cada una al seu objectiu i d' aquí naixeria la veritable diferenciació de les diferents branques del dibuix. Deia que era evident que els obrers que treballaven en indústries artístiques, necessitaven interpretar els dibuixos, conèixer el llenguatge gràfic. El que projectava, havia de dibuixar una idea. Es lamentava que a Espanya, eren pocs els que dibuixaven quelcom ¹¹².

¹¹¹ MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Manual de Pedagogia del Dibujo*. Edita Libreria y Casa Editorial Hernándo. Madrid, 1917, p. 34.

¹¹² MASRIERA, Víctor. *El Dibujo para todos* . Manuales Gallach, José Gallach Editor, Barcelona, 1920 ?, p. p. 15-20.

La pràctica del dibuix, ensenyaria a veure bé la forma dels objectes, i adonar-nos de la seva col·locació, vivíem envoltats de coses, interveníem constantment en elles ¹¹³. Això portaria a una nova diferenciació del Dibuix en diferents tendències ja esmentades en l' apartat del Dibuix a l' Escola Primària: La conceptual.
La impressionista.

Ampliant la informació, deia que en la tendència intel·lectual, el dibuixant veuria una forma, i raonant el que havia vist, treuria la conclusió de la particularitat, llavors seria quan es proposaria dibuixar-la ¹¹⁴. Els que havien après a dibuixar de làmina es trobarien en aquest cas que veurien l' aspecte gràfic en el natural, però els seus dibuixos semblarien un "cromo", "cursi", per que les seves observacions si no havien estat espontànies, tindrien una manera de dibuixar i aquesta els portaria a buscar uns efectes determinats; arribant a veure el natural, però sempre a través de conceptes adquirits anteriorment. Si s' agafés a un jove d' uns 15 anys o més, que hagués dibuixat a la perfecció molta làmina, i es posés a dibuixar del natural, s' obtindrien dibuixos d' aquest tipus.

La part intel·lectual del Dibuix, excloent el que tenia de record immediat d' impressions directes del natural i tot factor sentimental (bases del dibuix artístic) els graus superiors haurien de trobar-se entre els dibuixos produïts per conceptes científics de l' aspecte gràfic. Els dibuixos dels escenògrafs realistes, ens donaven la impressió fresca de la realitat com les obres dels pintors impressionistes, doncs el natural havia estat vist a través d' idees preconcebudes.

Per la manera de traduir la forma, la pintura del Renaixement seguia aquesta tendència, referint-se només al concepte que es tenia de la representació de les coses, separant els demés factors, que portaven a ser un art gloriós. S' apoderaven de les coses per complet, després s' estudiaven les lleis, que relacionaven unes amb altres i per raonament arribaven a l' aspecte gràfic. El natural els serviria per comprovar en ell, els problemes que havien suscitat.

Dibuix impressionista podria expressar-se posant en joc no solament la intel·ligència sinó seguint una via sentimental. Una tendència impressionista, portaria la mà del dibuixant a traduir certes particularitats de l' aspecte gràfic molt abans d' haver fet un judici clar del que l' havia impressionat. En la tendència impressionista semblaria que la mà es relacionés més directament amb la visió espontània de l' objecta, doncs tractaria de traduir de seguida el que l' impressionés i abans d' haver fet cap raonament clar sobre els problemes que se li presentaven preferint provar, llançant-se a l' execució fins que s' encertés a traduir fidelment la impressió.

¹¹³ MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Manual de Pedagogia del Dibujo*. Edita Libreria y Casa Editorial Hernándo. Madrid, 1917, p. 48.

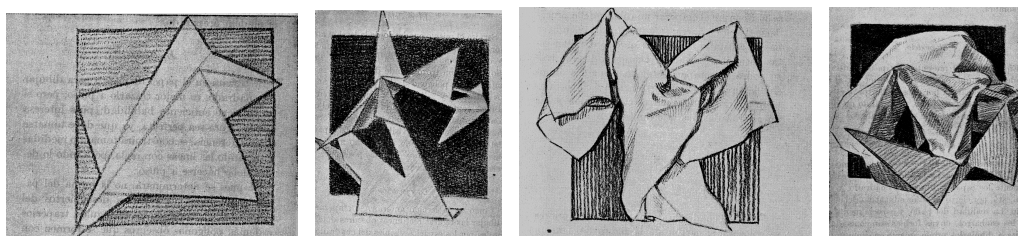
¹¹⁴ MASRIERA, Víctor. *Cómo se enseña el dibujo*. Publicaciones de la Revista de Pedagogia. Madrid, 1923, p. 6.

Com a conseqüència de les dues tendències anteriors, explicava que el dibuix podia ser científic o artístic, el primer sols expressaria veritats o idees relatives a les formes i magnituds dels cossos, i el segon tindria com a finalitat principal la expressió de la bellesa com tota obra d' art ¹¹⁵.

El dibuix artístic com a obra d' art, opinava en el catàleg de l' Exposición de Pedagogia del Dibujo, Madrid, 1916, que el costum existent era la de considerar al Dibuix, com a manifestació artística portà a precisar malament les temptatives del llenguatge gràfic, doncs desencertadament es subordinaven al primer, quedant malparades per la seva comparació.

En l' art s' hi buscava l' esperit humà, en el llenguatge gràfic quan s' utilitzava com la paraula escrita, només se li havia d' exigir correcció i claredat. L' ensenyament del Dibuix va començar sent essencialment artístic. Només modernament es va comprendre el que podia ser el llenguatge gràfic, el més universal de tots. Dibuix artístic i llenguatge gràfic es relacionarien íntimament, els dos es referirien a l' expressió del món exterior, els dos es fonamentarien en impressions visuals, però la finalitat d' un i altre seria diferent. El primer voldria expressar bellesa, emocions, estètiques; el segon idees de la forma o de la estructura de les coses vistes pel seu costat pràctic ¹¹⁶.

A vegades deia, que els objectes del natural coneguts, pertorbaven el sentit d' incitar a traduir l' idea que d' ells es tenia. Per salvar aquell obstacle havia ideat un mètode que consistia en dibuixar cossos de formes desconegudes, que, alternant amb objectes coneguts, permetessin fixar l' atenció sobre les qualitats gràfiques d' aquells.



54-Fig. 32, 33, 37, 38. Paper i cartró retallat i doblegat sobre fons fosc. Roba rebregada sobre fons fosc; *El Arte del Croquis* (1924), p. p. 100, 102, 106, 109

Dintre dels diferents aspectes i matisacions que tenia el dibuix en funció de la seva concepció i aplicació, explicava altres tipus. Deia en moltes de les seves obres, que no solament podien interpretar-se per mitjà del dibuix les formes naturals i les dels objectes creats per l' home, sinó també totes les que aquest es podés imaginar ¹¹⁷.

¹¹⁵ MASRIERA, Víctor. *La Ciencia del Arte*. José Gallach. Editor. Sucesores de Manuel Soler.- Editores. Barcelona, 1913, Vol. V, p. 7.

¹¹⁶ Catàleg de l' Exposición de Pedagogia del Dibujo . *Centro de Estudios Historicos, Palacio de Biblioteca y Museos*, Madrid, 1916. (*Apèndix Documental Articles L. VIII*, p. 183)

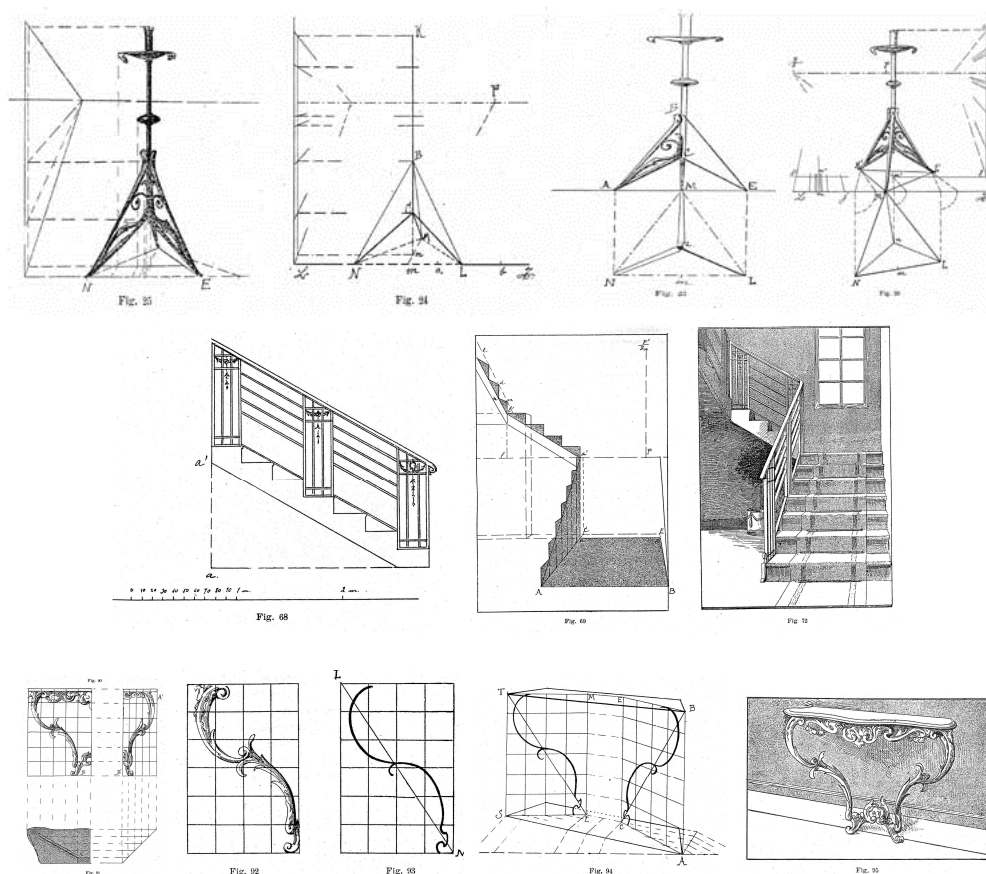
¹¹⁷ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo en las oposiciones de Magisterio*. Editorial Sucesores de Ribadeneira (S.A.). Madrid, +/- 1927, p. 21.

DIBUIX DECORATIU

En l' article titulat "Art Decoratiu"¹¹⁸, deia que era l' art més local. El decorador era l' artista més difícil de trasplantar i així se n' havia adonat en molts viatges i treballant en països estrangers.

La bellesa de l' obra d' art decoratiu estava en una relació entre utilitat, materials i forma. Utilitat en adaptar-se perfectament als individus que haurien d' usar-lo. Materials en quan el cos de l' objecte i del seu ús apropiat del qual provindria la seva solidesa, bellesa. Forma en quan a que seria la fusió entre la idea del decorador amb l' utilitat del materials. Aquesta produiria l' estil que en seria el resultat. Deia que en les bones èpoques de l' art decoratiu u ornamental estava completament supeditat a la relació utilitat-material. Res de superflu, no pas la forma supeditada a l' ornament.

A vegades es volia des del primer moment un estil, i això era un conseqüència. La forma exterior de totes les coses eren un efecte, les causes eren internes.

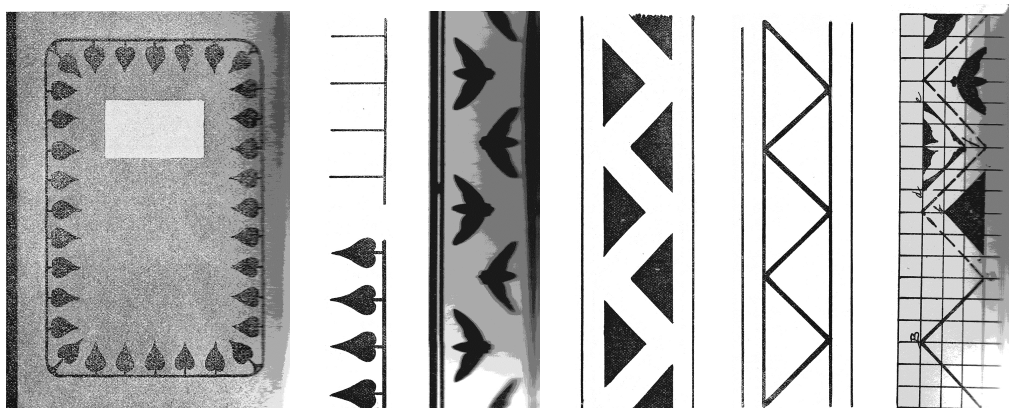


64-Fig. 25, 24, 23, 26, 68, 69, 72, 90, 91, 92, 93, 94, 95. Dibuix Decoratiu; *La Ciencia del Arte Vol. III* (1913), p. p. 33-36, 74-79, 1001-103

El Dibuix Decoratiu u Ornamental podria entendre's com a l' actual Disseny en totes les seves branques.

¹¹⁸ Art Decoratiu. Revista "Ciutat", Terrassa, 1910.

*No se trata de copiar adornos, sino de inventarlos; entonces el valor educativo de esta enseñanza es mucho mayor.”*¹¹⁹



65-Fig. 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38. Dibuix Decoratiu en exemples senzills; *El Dibujo para todos* (1920), p. p. 77-82

No descuidava mai aquest tipus de dibuix, ni tan sols el que destinava a la primera edat, segurament per la creença de la seva utilitat en el món laboral d'aleshores, - havent comprovat la seva utilitat en la pròpia persona, en el temps que era Director Artístic de la Fundició Artística Masriera i Campins, de Barcelona, i per altre banda per haver crescut dins l'ambient familiar de l'orfebreria, la joieria..., i en l'ambient modernista en el qual la interdisciplinarietat i l'interrelació de tècniques i oficis artesanals aplicats a la decoració u ornamentació, era una constant, no ja sols en el camp de l'Art sinó en el dels propis oficis. Per això la importància que li donava -.

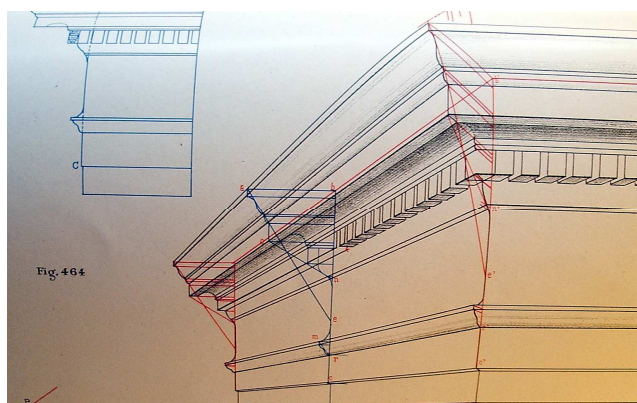


66- ANC. CAC 105985. Documentació personal ANC. Fons Víctor Masriera -famílies Masriera-Ferrer- (Inv. 107). Arxiu inèdit sense catalogar. Inventari 107. Núm. Reg. Entr. 143.. Aparador modernista del carrer Ferran de Barcelona (1903). Botiga Masriera i Campins. Dissenyat per Víctor Masriera. Guanyador del III Premi del concurs d'aparadors de l'Ajuntament de Barcelona, 1904. "Cu-Cut", 15, octubre, 1903.

¹¹⁹ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo en la Escuela Primaria*. Editorial Saturnino Calleja S.A. Madrid, 1922, p. 65.

Com a conseqüència del Modernisme en Art Decoratiu, s' havia iniciat una campanya per desterrar la còpia i adaptació d' elements ornamentals dels estils clàssics, per crear-ne altres nous més en consonància amb els seu temps, pel que es portarien a les escoles estilitzacions lliures d' elements del natural, donant-se més importància a l' Art Decoratiu per considerar-se un gran factor educador del gust i desenvolupador de la inventiva¹²⁰.

L' art decoratiu, ocupava un lloc preferent en el dibuix general, que es donava en les millors escoles primàries i secundaries estrangeres, per que fomentava l' inventiva, conreava el bon gust i a més permetia aplicar algunes lleis geomètriques acostumant a l' alumne a l' ordre i a la regularitat. Un dels elements decoratius més senzills era el fris, i tenia innumerables aplicacions¹²¹.



67-Fig. 464. Dibuix Decoratiu aplicat en un fris. Dibujo-Álbum de Laminas (1911)

Serien molts els que els hi agradaria inventar i estarien més atents a les creacions de la seva imaginació que a les impressions del món exterior, tot i que no seria possible crear res en l' estricta sentit de la paraula ja que totes les formes gràfiques havien de referir-se a quelcom real més o menys transformat, però real en últim terme. En l' ensenyament de l'Art o Dibuix Decoratiu, el professor hauria de portar a l' alumne, arrancant-lo de lo que li seria fàcil, a lo que faltaria i convindria per completar-se. Si l' alumne sentís vocació per la composició, el millor seria portar-lo a l' art decoratiu.

Per que una obra d' art fos bella hauria d' harmonitzar les veritats del model que l' artista interpretés amb altres del seu esperit. En art decoratiu en tenir una aplicació pràctica i immediata, a més hauria de ser útil, i les seves formes apropiades a l' ús a que es destinessin. La seva construcció en diferents materials, haurien d' estar tractats en harmonia amb la naturalesa.

Indicava que les composicions decoratives, podien ser ritmes aplicats a frisos, decoració de rajoles amb repetició de fulles, etc., composicions senzilles, alternança d' elements... Proposava fer comparacions amb fulles diverses¹²².

¹²⁰ MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Manual de Pedagogia del Dibujo*. Edita Libreria y Casa Editorial Hernándo. Madrid, 1917, p. 10.

¹²¹ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo para todos*. Manuales Gallach, José Gallach Editor, Barcelona, 1920 ?, p. 75.

Aconsellava a l' afeccionat, visitar museus d' art decoratiu per veure estilitzacions d' elements naturals. Si es passejés pel camp, es podrien agafar herbes per estilitzar-les i compondre algun element decoratiu. També es podrien aprofitar dibuixos i croquis que haguessin fet en el natural ¹²³.

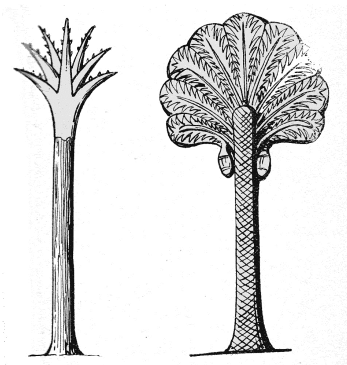
DIBUIX CIENTÍFIC

El concebia com el dibuix d' animals, sobretot d' insectes, en el qual es podien trobar unes formes molt senzilles, però molt petites. Es tractava de fer croquis sintètics ¹²⁴.

DIBUIX ESTILITZAT

Comentava que quan va estudiar Pintura a l' Escola Nacional d' Arts Decoratives de París, un alumne havia d' estilitzar una planta que estava sobre el seu taulell, i sense gairebé ni mirar-la, va traçar sobre el paper formes capricioses; el professor li va dir: " És empeny inútil voler ensenyar noves formes a la planta, en canvi ella pot explicar-li molt del que ignora":

Cert és que amb els ensenyaments del món exterior, es formava el nostre esperit i si l' home domina en certs casos la Natura, és després d' haver estat el seu més humil deixeble ¹²⁵.



55-Fig. 62, 63. Estilització d' una palmera segons l' antic Egipte i Síria. *El Dibujo para Todos* (1920 ?), p. p. 133

En aquell, tipus de dibuix es podrien aprofitar les formes naturals, aprenent a observar-les i estudiant-les sota altres aspectes. Si les plantes i animals eren del país on es vivia, admiraria més la naturalesa que el rodejava i si arribava a ser un bon artista, donaria més caràcter nacional als seus productes, sent així molt més apreciats, per que les produccions artístiques només havien arribat a ser universals quan l' artista havia sabut traduir el més profund de la seva raça i del seu país.

¹²² MASRIERA, Víctor. *Cómo se enseña el dibujo*. Publicaciones de la Revista de Pedagogia. Madrid, 1923, p. p. 34-36.

¹²³ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo para todos*. Editorial Manuales Gallach. Vol. 101, José Gallach, Editor. Barcelona, 1920 ?, p. 141.

¹²⁴ MASRIERA, Víctor. *El Arte del Croquis*. Manuales Gallach CXXIV Espasa calpe S.A. Madrid, 1924, p. 168

¹²⁵ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo para todos*. Ed. Manuales Gallach. Vol. 101. José Gallach Editor. Barcelona, 1920, p. 30

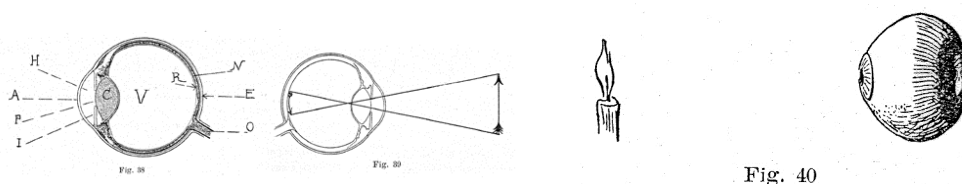
Quan un element natural s' hagués transformat seguint les lleis d' un estil, que no era més que el gust particular d' una època en un país, convertint-se en un ornament propi del mateix, es diria que l' element s' havia estilitzat. Encara que també s' hauria estilitzat sense haver-lo sotmès a un estil conegut o consagrat.

La utilitat del Dibuix es centrava en el seu valor per dirigir la observació de la naturalesa circumdant i el saber veure la seva forma d' anàlisi. Eren necessaris uns mètodes que intensificant l' activitat del nen el portessin a buscar l' aspecte gràfic, a interessar-se per la observació sistemàtica.

- Aquells mètodes serien posteriorment recuperats en els anys 80 com tècniques de reconeixement de "gestalts" ¹²⁶ i activitat del lòbul esquerre del cervell -.

Des de l' infància es produïa una autoeducació de la vista, amb finalitats purament utilitàries. La vista era doble, cada ull donava una perspectiva que diferia més, quan més a prop es trobés l' objecte, però les imatges es fonien i donaven la sensació de relleu.

Los cristalinós se curvan más o menos, y el órgano visual se acomoda a distancias variables llevando la mirada a innumerables puntos concretos...



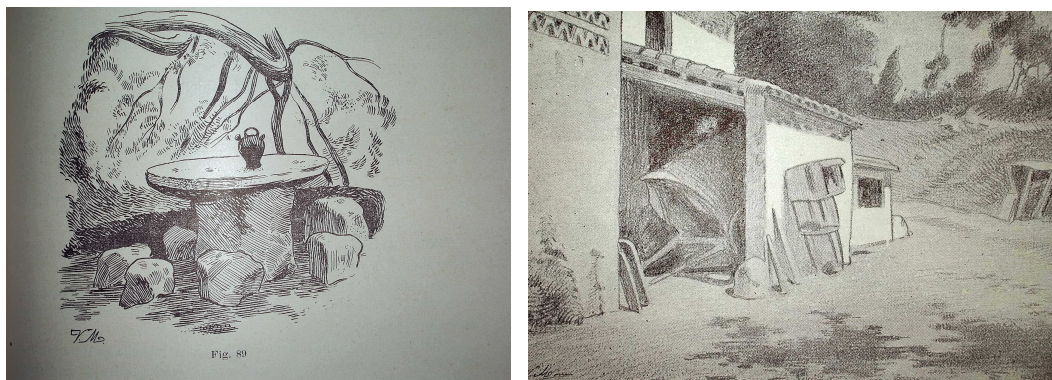
56-Fig. 38, 39, 40. Esquema de la visió. *La Ciencia del Arte Vol. II* (1913), p. p. 49 i 50

Amb el moviment dels ulls, el cap i el cos, podríem impressionar la retina amb milers d' imatges perspectives de cada una de les coses que miréssim. Aleshores, es comprendria que el dibuix realista perspectiu comparat amb la visió de les coses seria quelcom molt pobre i restringit. Indicava que entenia per dibuix realista d' observació el dibuix del natural. Conscient era, de la visió múltiple d' un objecte que es desenvolupà en el moviment cubista.

Seria indispensable per dibuixar un objecte en el natural, mirar-lo sempre des del mateix punt de vista, però nosaltres ens movíem contínuament, si més no els nostres ulls, canviant per tant el camp de visió. Per tant un dibuix del natural, no hauria de buscar quelcom exacte i matemàtic com la fotografia. El dibuixant hauria de pretendre recollir la impressió rebuda en el cervell i la

¹²⁶ La psicologia de la Gestalt de l'Escola de Berlín, és una teoria de ment i cervell que proposa que el principi operacional del cervell sigui paral·lel, i analògic, amb tendències que s' autoorganitzen; o, que la totalitat és més gran que la suma de les seves parts. L' efecte Gestalt es refereix a la capacitat de conformació i o formació dels nostres sentits, especialment respecte al reconeixement visual de xifres, figures i formes, senceres en comptes de només una recollida de línies rectes simples i corbes. En uns altres camps (p. ex. psicologia de percepció i disseny d' exhibició, pantalla visual), els principis Gestalt es continuen utilitzant i parlant-se'n avui. <http://en.wikipedia.org/wiki/Gestalt_psychology>.

consciència que teníem de dita impressió; hi entraria en gran part l' esperit, un acte humà i no un fenomen purament geomètric i químic com el de la màquina fotogràfica¹²⁷.



57-Fig. 89 Impressions d' uns paisatges. *La Ciencia del Arte* Vol. IV (1913), p. 107.
Fig. 2, *La Ciencia del Arte* Vol. V (1913), p. 12

DIBUIX D' ADQUISICIÓ – DIBUIX D' INVENCIÓ

Parlava d' aquests dos tipus de dibuix, dient que en el primer grup hi posaria totes les manifestacions que tinguessin la finalitat d' expressar algunes veritats de l' objecte u objectes interpretats; així com per exemple, es dibuixaria un planta per conèixer la seva forma, la seva estructura o la seva constitució i llavors a través del dibuix s' adquiririen algunes veritats.

III grado.

Victor Masriera.—Método pedagógico de Dibujo.

P. 22



Procederás como en el ejercicio anterior, trazando primero el tallo y nervios centrales, y si en la fotografía de la izquierda hay dos hojas, es porque empieces a acostumbrarte a ver la dirección de cada nervio central en la hoja llena.

58-Fig. 22 Grado 3. Dibuix d' adquisició. *Método Pedagógico del Dibujo*.

El dibuix que pertanyeria al segon grup, el dibuix d' invenció, tindria per objecte l' expressió gràfica d' idees o sentiments. Deia que un enginyer inventaria una màquina i la dibuixaria; l' objecta no existia i no podia copiar-lo del natural. Un artista pintaria una al·legoria del mar col·locant unes sirenes

¹²⁷ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo para todos*. Editorial Manuales Gallach. José Gallach, Editor. Barcelona, 1920 ?, p. 200-211.

entre monstres marins; prendria formes del natural, però les combinaria creant éssers que només en la seva imaginació existien. Tan l' un com l' altre practicarien el dibuix d' invenció.

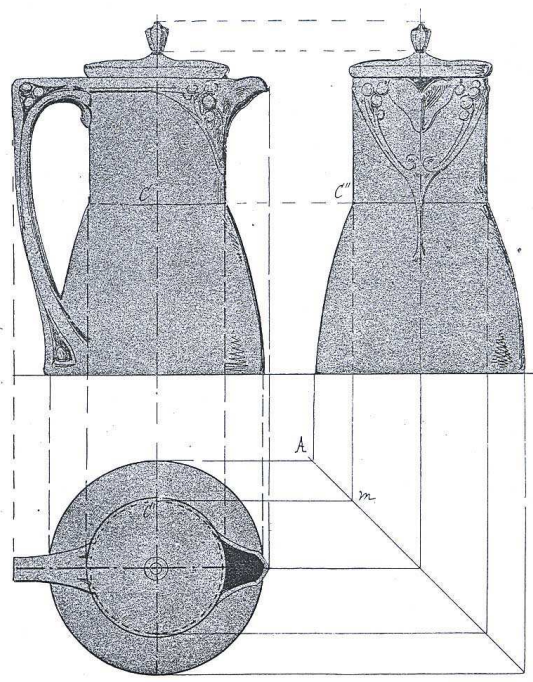


Fig. 196

59-Fig. 196. Projeccions d' una "tetera"; *La Ciencia del Arte Vol. I* (1913), p. 121

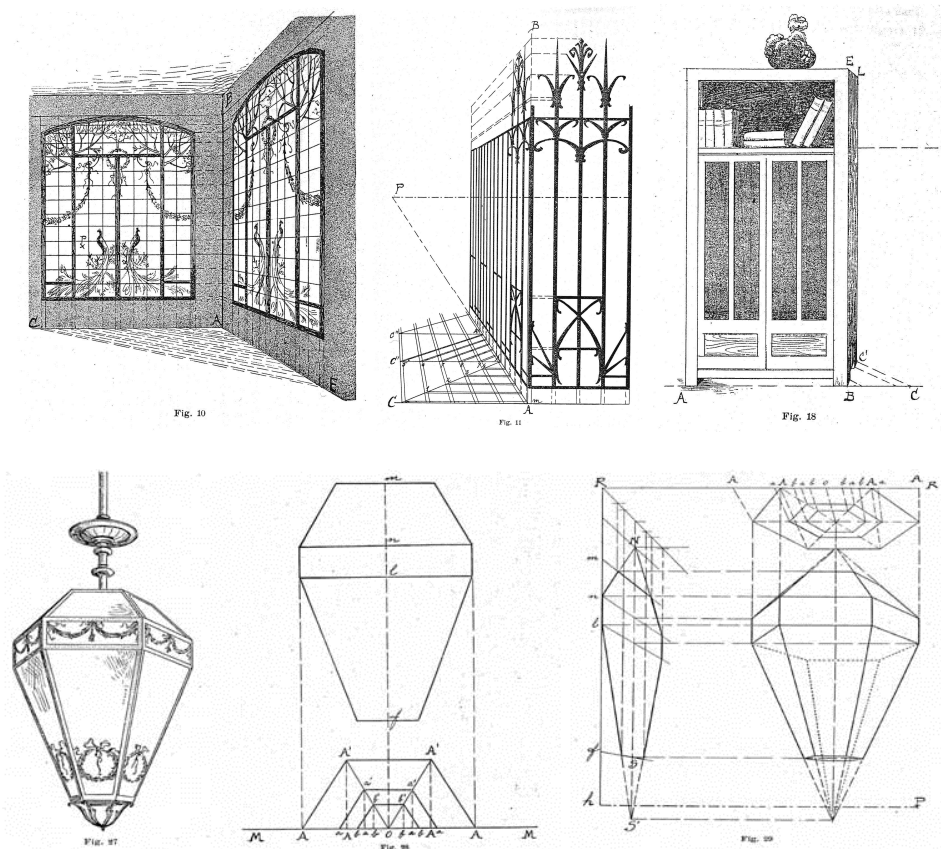
Així doncs, el Dibuix d' Adquisició serviria per una vegada fet, adquirir a través seu algunes veritats, mentre que el dibuix d' invenció es referiria principalment a la composició decorativa i al projecte d' objectes industrials, relacionant-se amb el dibuix del natural per l' aprofitament de formes de plantes o animals per a la seva estilització, geomatització, i aplicació practica a projectes.

DIBUIX OBJECTIU - DIBUIX SUBJECTIU

Deia que tot dibuix subjectiu en el fons sempre hauria d' obeir a quelcom objectiu de la forma. La imaginació en el dibuix quasi sempre no feia altre cosa que combinar o transformar configuracions reals. Potser que algunes formes decoratives es produïssin només degudes a moviments instintius de la ma, sense obeir a forma alguna coneguda; però el camp d' aquests dibuixos seria molt restringit; en canvi, les formes dels minerals, vegetals i animals, havien servit de tema per a quasi totes les composicions ¹²⁸. En resum, el Dibuix Objectiu seria el que la seva finalitat fos representar la forma d' un objecte, i el Dibuix Subjectiu, el que servís per expressar un estat de la nostra ànima.

¹²⁸ Op. Cit., p. 30.

Seria dibuix objectiu el que presentés un moble tal com el veiem, o que indiqués la manera de construir-lo. O també el traçat d' un mapa o d' una màquina. Veient un objecte, es podia dibuixar de dues maneres diferents: tal com es veia, o tal com era.



60-Fig. 10, 11, 18, 27, 28, 29. Dibuix objectiu-decoratiu; *La Ciencia del Arte* Vol. III (1913), p. p.16, 17, 26, 39, 40, 41.

Seria dibuix subjectiu, una escena que transcorregués en un racó d' un bar on es produís una disputa, la llum i el conjunt no el reproduiria el dibuixant amb la fredor d' una màquina o càmera fotogràfica, sinó que hi posaria quelcom del seu esperit, l' emoció, i fins i tot les idees que el quadre li havia suggerit. Posava més exemples per explicar que era per ell el dibuix subjectiu, com el que combinés formes naturals, creant tipus que en la realitat no existien; com una sirena, un centaure, o un drac¹²⁹.

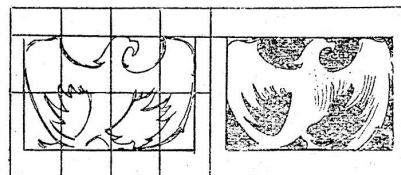


Fig. 32

61-Fig. 5. Dibuix Subjectiu; *El Arte del Croquis* (1924), p. 32. Fig. 32. Dibuix Subjectiu; *La Ciencia del Arte*. Vol III. (1913), p. 45

¹²⁹ MASRIERA, Víctor. *La Ciencia del Arte*. José Gallach. Editor. Sucesores de Manuel Soler.-Editores. Barcelona, 1913, Vol. I, Apartat II.

DIBUIX DE MEMÒRIA - RETENTIVA

El dibuix de memòria era el dibuix fet sense tenir el model al davant. Podia fer-se de diferents maneres:

- Traçant el que s' havia dibuixat a classe, immediatament després dibuixar-ho, o després de varis dies.
- Dibuixant coses que no havien estat objecta de lliçó, però que s' havien vist a classe o fora d' ella ¹³⁰.

Era molt útil, fer dibuixar sense model, recordant el tema que havia estat, posicions, relacions, proporcions, etc. ¹³¹.

Si es tenia memòria s' estaria acostumat a retenir formes que potser s' havien vist ràpidament; en altres ocasions havent de recordar-les ¹³². Ja el 1915 en el treball del Curso Permanente de Dibujo, havia estudiat l' importància d' aquest dibuix en col·laboració amb el professor de Psicologia J. V. Viqueira, i amb els seus col·laboradors José Machado i Torange ¹³³.

DIBUIX GEOMÈTRIC

Es preguntava, ¿qui comprendria l' íntima relació entre la Natura i la Geometria, estudiant els tractats que es publicaven d' aquella ciència ?. ¿No apareixerien les figures geomètriques que estudiaria l' alumne com a capricioses combinacions que hauria ideat l' home? ¹³⁴.



62-Fig. 134-143, 156-162, 307-322. Dibujo-Álbum de Laminas (1911).

¹³⁰ MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Manual de Pedagogia del Dibujo*. Edita Libreria y Casa Editorial Hernando. Madrid, 1917, p. 206.

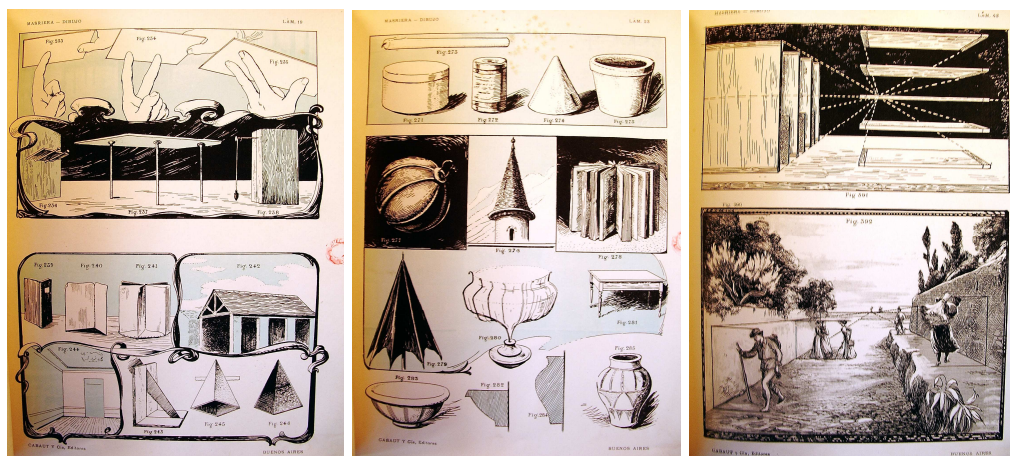
¹³¹ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo en la Escuela Primaria*. Editorial Saturnino Calleja S.A. Madrid, 1922, p. 28.

¹³² MASRIERA, Víctor. *El Dibujo para todos*. Manuales Gallach, José Gallach Editor, Barcelona, 1920 ?, p.84.

¹³³ José i Joaquín Machado, eren germans del poeta de la generació del 27, Antonio Machado, ambdós exiliats a Xile durant el règim franquista espanyol. José, pintor, i Joaquín, periodista, van arribar A Santiago de Xile en 1940, juntament amb un nodrit grup d'espanyols. En aquesta ciutat es van establir i van viure al costat de les seves famílies, fins a les seves morts, en 1958 i 1955 respectivament. Durant aquests anys, José continuà amb la pintura, i va realitzar diverses exposicions destacant la seva línia neta en el dibuix i la seva capacitat retratística.

¹³⁴ MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Dibujo*. Ed. Cabaut y Cia. Buenos Aires (Argentina), 1912, Preliminars.

Entenia la geometria elemental no com un fi sinó com un mitjà per fonamentar els mètodes en que es basava el dibuix lineal. Deia que eren molts els que creien que la Geometria només tenia intervenció en el dibuix lineal, tal com estaven orientats la generalitat de tractats que se n' ocupaven, resultava que no eren altre cosa que una recopilació de lleis geomètriques aplicades a l' art de delinear. Passava que la delineació només es concebia executada amb compassos i tiralínies. Però ell creia que la Geometria havia d' ensenyar-se barrejada amb el dibuix en els graus més elementals, sobretot en les classes de treballs manuals, ja que seria impossible adonar-se de les formes dels cossos ignorant alguna de les seves lleis.¹³⁵ A més, l' aprenentatge del dibuix artístic podia explicar-se basant-se en la geometria. Cada tema de geometria es podia utilitzar amb una finalitat concreta per explicar temes de dibuix artístic, ja que la Geometria estudiava d' una manera exacta les formes senzilles naturals i donava mitjans per servir-se de les més complexes. La importància de la geometria la resumia dient que en tot el natural hi havia sempre geometria¹³⁶.



63-Fig. 233-246, 273-285, 391-392. *Estudi de la Geometria a partir del Natural. Dibujo-Álbum de Laminas (1911).*

La millor manera d' estudiar les formes geomètriques fonamentals seria amb objectes que compreguessin aquelles configuracions. Normalment es trobaven en el natural encara que acompanyats d' ornament del qual s' hauria de saber prescindir per arribar a la forma fonamental i bàsica.

Per facilitar el traçat a pols dels elements geomètrics o de les formes compostes per ells, s' implantaren els mètodes de quadricula o amb punts, marques i senyals. Es pretenia amb això també educar a la vista, -tot i que ell no era partidari del mètode de la quadrícula-¹³⁷.

¹³⁵ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo para todos*. Manuales Gallach, José Gallach Editor, Barcelona, 1920 ?, p. 74.

¹³⁶ MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Dibujo*. Ed. Cabaut y Cia. Buenos Aires (Argentina), 1912, p. 2.

¹³⁷ MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Manual de Pedagogia del Dibujo*. Edita Libreria y Casa Editorial Hernando. Madrid, 1917, p. 9.

DIBUIX ANALÍTIC

Explicava que aquest tipus de dibuix es confonia amb el dibuix realista. En un estat avançat, podia desenvolupar-se el dibuix anatòmic, o bé el que es necessitava per a treballs fets en el microscopi. Es podrien dibuixar, insectes, aràcnids, crustacis...¹³⁸

Ampliant molt la imatge, es podia arribar a un dibuix analític¹³⁹.

DIBUIX AL DICTAT

Consistia en dibuixar quelcom que no estigués a la vista dels alumnes, i que la seva forma o construcció solament s'indiqués amb paraules. A part de les derivacions que podia tenir aquest tipus de dibuix, tenia un gran valor la paraula del mestre, doncs si no s'escoltava no era possible dibuixar res, portant als alumnes a un bon grau d'atenció¹⁴⁰.

Explicava, que l'aplicava molt de tant en tant i en casos excepcionals:

y nunca se me hubiera ocurrido hacerla base de un programa, a menos que tratara de enseñar dibujo a los ciegos. Es como si a todos los enfermos de un hospital se les quisiera curar con un solo medicamento, o aún este fuera el que solo se recomendara en casos espaciales.

*Muy bien está que se dé al dibujo la importancia que se merece; pero es necesario hacer las cosas con conocimiento de lo que se trata*¹⁴¹.

Deia Víctor Masriera, que en cas d'aplicar-se¹⁴², s'hauria de fer en exercicis de certa simplicitat i de naturalesa més aviat geomètrica. El professor elegiria un subjecte en el que les diverses fases d'execució estiguessin ben acusades i dictaria successivament als alumnes les construccions que havien de fer per figurar aquest subjecte¹⁴³.

DIBUIX ANATÒMIC - ESQUEMÀTIC

Entendria per dibuixos anatòmics no solament els de cossos naturals, sinó els de màquines u altres objectes per tal d'explicar el seu funcionament¹⁴⁴.

¹³⁸ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo en las oposiciones de Magisterio*. Editorial Sucesores de Ribadeneira (S.A.). Madrid, +/- 1927, p. p. 22-34.

¹³⁹ MASRIERA, Víctor. *El Arte del Croquis*. Manuales Gallach CXXIV - Espasa Calpe, S.A. Madrid, 1924, p. 146.

¹⁴⁰ MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Manual de Pedagogia del Dibujo*. Edita Libreria y Casa Editorial Hernando. Madrid, 1917, p. 208.

¹⁴¹ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo en las oposiciones de Magisterio*. Editorial Sucesores de Ribadeneira (S.A.). Madrid, +/- 1927, p. 8.

¹⁴² No va ser però qui primer parlà del Dibuix al Dictat, Joseph Neef (França, 1770-1854), educat sota els principis de Pestalozzi, ja havia parlat d'un procediment anomenat "Dibuix al Dictat", definint-lo com descriure en veu alta tot allò que es dibuixava i construïa a la làmina, així quan el que dibuixava, alhora que dictava i la resta intentava fer-ho exactament.

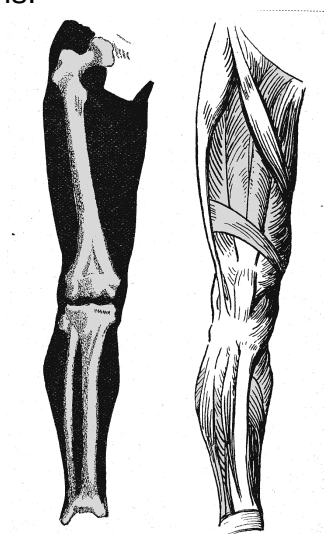
¹⁴³ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo en las oposiciones de Magisterio*. Editorial Sucesores de Ribadeneira (S.A.). Madrid, +/- 1927, p. 8.

¹⁴⁴ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo para todos*. Manuales Gallach. Vol 101. José Gallach Editor, Barcelona, 1920 ?, p. p. 292 - 300.

El dibuix anatòmic era molt important en el llenguatge gràfic. L' utilitzava com a estructura. Era el que fixava preferentment veritats de la constitució del cos interpretat.

L' esquema era una simplificació del dibuix anatòmic. Els dos tendrien al mateix fi però els medis podrien variar. Posava un exemple del dibuix d' una cama per explicar els dos tipus. En la primera s' indicaven els ossos dins la silueta total del membre i en la segona el conjunt de músculs superficials tal com si s' hagués tret la pell. Els dos dibuixos es trobaven executats tal com si fossin còpia del natural ja que les seves proporcions eren correctes i s' havia respectat la forma, però el natural mai donaria aquella visió. Si es dibuixés un esquelet mai es veuria la línia de contorn de la cama a no ser que s' obtingués per raigs X. No seria el natural el que s' oferiria sinó una sabia interpretació feta amb la finalitat de guiar-nos.

El sistema nerviós d' extraordinària complicació seria pràcticament impossible de dibuixar-lo complet i explicativament; per això es traçarien esquemes, simplificats. Un esquema, hauria de tenir en compte la forma, la proporció però explicaria coses que d' altre manera no es podrien explicar. Deia que convindria a les escoles conrear el dibuix esquemàtic pel seu valor en l' instrucció general i donava gran importància a l' anatomia dins del Dibuix Decoratiu per fer estilitzacions.



68-Fig. 161. Dibuixos esquemàtics d' una cama; *El Dibujo para todos* (1920 ?), p. 294

CLOENDA

Víctor Masriera agrupava el dibuix en aquest apartat en tres branques, 1-Artística, realista o decorativa, 2-Científica, 3-Industrial. Dintre d' aquests grans conceptes esmentava tot un ventall de diferents tipus de dibuix a vegades amb subtils diferències l' un de l' altre. Dibuix Estilitzat, dibuix d' adquisició/invenció, dibuix objectiu/subjectiu, dibuix de memòria o retentiva, dibuix geomètric, analític, dibuix al dictat, dibuix anatòmic-esquemàtic. Donava gran importància al Dibuix Decoratiu u Ornamental, a desenvolupar als últims nivells d' aprenentatge, que era el que s' aplicava a la indústria, i que vindria a ser en l' actualitat el Disseny Industrial, arquitectònic, i totes les altres branques d' aquest. El considerava creatiu.

13. METODOLOGIA TEORICO – DISCURSIVA

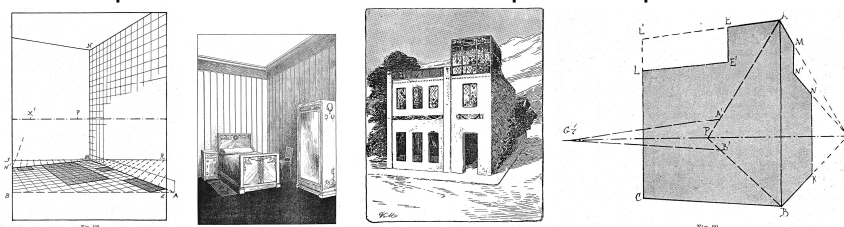
Víctor Masriera al llarg de la seva obra va construir un corpus teòric que difícilment varià al llarg del temps, si que hi va anar introduint alguns elements diferents i lleugeres variacions fruit dels diferents esdeveniments que al voltant del dibuix i de l'art s'anaven succeint, els quals els analitzà, els comprengué i, algunes incorporacions feu en el seu discurs, però no les compartí pas totes ni en la seva totalitat, ni de bon tros. Aquest corpus teòric abraçà no solament aspectes propis del Dibuix, sinó també de l'Art, la Cultura i de la seva relació en la societat de l'època amb tots els aspectes que s'hi relacionaven.

Així a través dels seus manuals, conferències, articles, etc., podem veure quin era no només el seu pensament al respecte de l'ensenyament del dibuix, tot i que en alguns dels seus manuals no hi ha massa corpus ideològic limitant-se a l'explicació teòrica i pràctica dels passos pràctics a donar per aprendre aquest; en altres va plantejar i donar opinió, de manera subtil a vegades i obertament, altres sense desviar-se de la tasca pròpia de l'ensenyament. Alguns dels conceptes que tractà al llarg de la seva obra, es troben aquí desglossats, tot i que cal tenir present que formen un conjunt global, una sola unitat de pensament.

CIENCIA – ART

La relació entre el que encara avui s'interrelaciona i es discuteix, que és ciència i què és art, ja es donava a la seva època. Opinava en diferents apartats dels seus manuals, que els artistes veient els industrials de l'art, estudiant Perspectiva, Anatomia, Historia de l'Art i totes les teories que parlaven de bellesa amb l'esperança de comprendre-la i expressar-la i veient que les seves obres no estaven a l'altura de les seves teories per resultar massa analítiques, fredes i sense vida, deduïen erròniament que les teories en art perjudicaven. S'equivoquen, deia. Si els pseudo-artístes no produïen l'obra d'art amb tota la seva ciència, no era culpa de la ciència, sinó d'aquells que no tenien qualitats innates pròpies de l'artista. El veritable artista no perdria la seva sensibilitat encara que raonés en busca de la veritat científica.

Però si la ciència ens donava la veritat de tot, potser no tindria raó de ser l'art, doncs art i ciència serien el mateix. El conèixer algunes veritats fragmentàries no podria esborrar-nos la visió d'altres veritats d'ordres més elevades o quelcom de les profunditats més íntimes del nostre ser, que el sentiment percebria, l'art expressaria i la raó encara no podria explicar ¹⁴⁵.

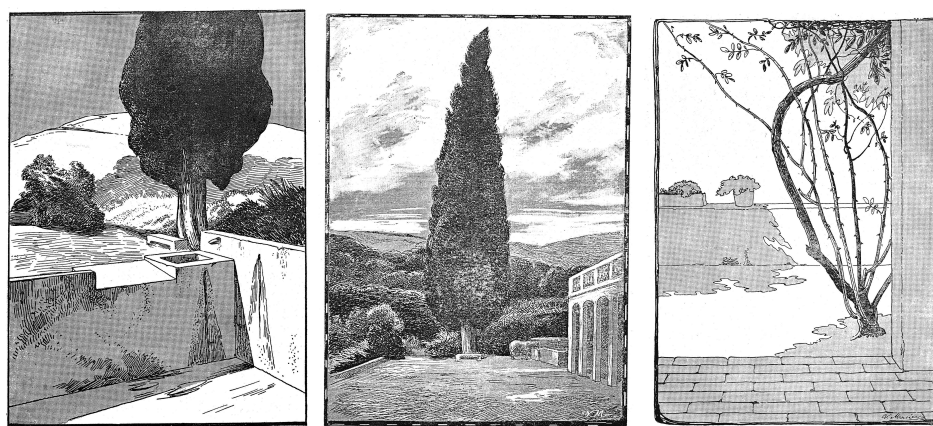


69-Fig. 103 i 104. Fusió entre ciència i art en els dibuixos perspectius; *La Ciencia del Arte* Vol. III (1913), p. p. 116 i 117. Fig. 88, 89; *La Ciencia del Arte* Vol. V (1913), p. p. 109 i 110

¹⁴⁵ MASRIERA, Víctor. *La Ciencia del Arte*. José Gallach. Editor. Sucesores de Manuel Soler.- Editores. Barcelona, 1913, Vol. V, p. 62.

Si be no acceptava que tanta ciència anés en detriment de l'obra i de la plasticitat, però si que la ciència mal apresada podia perjudicar-lo. No creia tampoc davant dels esdeveniments científics del seu temps que es podés ser un ingenu com els pobles primitius. La societat de la seva època era més erudita i no podia depreciar les veritats científiques, sinó serien ignorants maliciosos.

L'artista, havia de raonar i raonar bé, tot citant a "Novalis"¹⁴⁶, el qual va influir en el pensament romàntic tardà, en contra els canons acadèmics del classicisme artístic i literari; deia que no n'hi havia prou amb saber algunes teories, sinó que s'havien de comprovar constantment en la realitat fet que ell si que va portar amb plena consciència a la pràctica. S'hauria de viure la realitat que es volia interpretar, sinó l'art seria fals i sense interès.



70-Fig. 96, 97, 98. Aplicació científica de les ombres al dibuix natural; *La Ciencia del Arte Vol. V* (1913), p. p. 129-131

DIBUIX –ART

Sobre la relació dibuix-art, opinava que el concepte i les funcions d'un i altre, havien canviat al llarg de la història.

Les antigues assignatures de dibuix tenien una relació estreta amb l'art en general, manera molt similar d'ensenyar el dibuix en les escoles i en les acadèmies d'art. Era com un binomi art-dibuix en el que es mantenien unes relacions profundes¹⁴⁷. En les relacions del dibuix realista perspectiu i l'art pictòric, el terme "realista" respecta al dibuix seria molt més evident en el camp geomètric, científic, anatòmic, que no pas en l'artístic.

El realisme perspectiu seria una forma d'expressió i un llenguatge gràfic que arribaria a ser artístic, si aconseguia produir una emoció estètica, no pas quan només intentés representar les coses amb la finalitat de donar una idea de les mateixes¹⁴⁸.

¹⁴⁶ Novalis (Alemanya, 1772 - Weienfels, 1801). Va ser un poeta alemany. El seu nom real era Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg. Escriptor alemany, enquadrat dintre del primer Romanticisme. <<http://es.wikipedia.org/wiki/Novalis>>

¹⁴⁷ CABEZAS, Lino. 50. *Anys de la Càtedra de Pedagogia*. I Jornades Història de l'Educació Artística, Barcelona, 1994, P. 73.

¹⁴⁸ MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Manual de Pedagogia del Dibujo*. Edita Libreria y Casa Editorial Hernando. Madrid, 1917, p. 41.

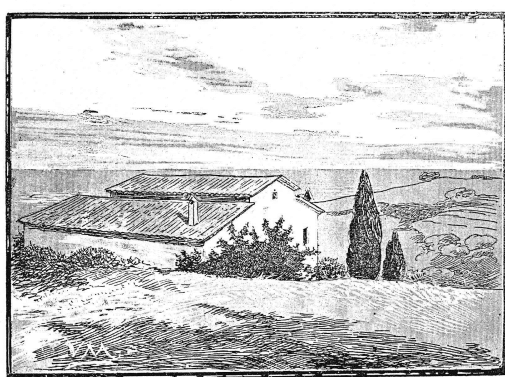


Fig. 78

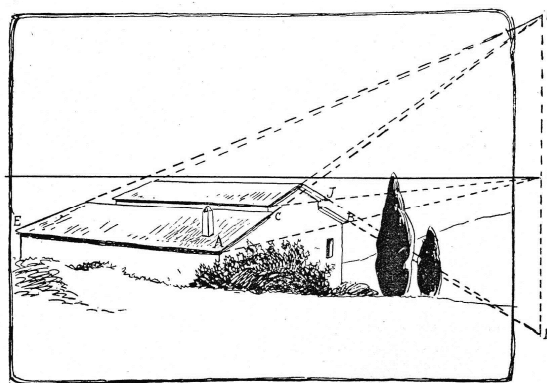


Fig. 79

71-Fig. 78, 79. Aplicació de la perspectiva al dibuix natura; *La Ciencia del Arte Vol. V* (1913), p. 91

Posava la comparació amb el llenguatge escrit, les mateixes paraules que utilitzava un comerciant en la seva correspondència, també les utilitzava un poeta per escriure un poema, però el resultat no era el mateix.

No obstant, en la seva època, el dibuix, per no haver entrat encara en el domini de les grans masses com a llenguatge universal, es tendia a prendre' l sempre com a Art, - fet que avui en dia encara succeeixen de manera similar. Si bé en l' antiguitat, el dibuix era considerat com una especialitat patrimoni dels artistes, en el seu temps, el radi d' acció creixia en proporcions imprevistes, desbordant els estrets límits en que es movia. Cada dia creixia la demanda del dibuix en diferents camps de la societat ¹⁴⁹. Per això la denominació de Dibuix com a Llenguatge Gràfic, que és el que defensava en el nou ensenyament del dibuix a l' escola.

DIBUIX - PINTURA

Sobre la relació dibuix-pintura, opinava bàsicament que el dibuix podia ser considerat com una part de la pintura tot i que en molts casos amb entitat pròpia ¹⁵⁰. La pintura era per Víctor Masriera, una de les arts que donava amb més exactitud un moment de la realitat, doncs tendia a representar la veritable aparença dels objectes i del seu medi ambient per mitjà de la seva forma i color. Si el dibuix podia ser considerat com una part de la pintura, alhora també es podria considerar com un art independent; en el primer cas donaria la forma a les masses de color, mentre que en el segon interpretaria les formes i les gradacions de llum, solament amb el blanc i el negre o un altre color en substitució del segon, llavors resultaria un art més convencional que la pintura des del moment que feria abstracció d' un apartat tan essencial com era el

¹⁴⁹ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo en la Escuela Primaria*. Editorial Saturnino Calleja S.A. Madrid, 1922, p. 7.

¹⁵⁰ Avui en dia encara es dona més valor a una pintura que a un dibuix. Segons es comenta a *La Escuela gratuita de diseño de Barcelona, 1775-1808*, de Maue Ruiz Ortega, ed. Biblioteca de Catalunya, 1999, p. 168; la polèmica ja havia sorgit en l' època del Barroc coneixent-se com "antics" els partidaris del Dibuix, i com a "moderns" els del color; i el debat continuà en el neoclassicisme i a l' època romàntica.

color, però la particularitat de ser el dibuix monocrom feia que servís més que la pintura, per estudiar la forma de les coses.

La pintura sense la fermesa del dibuix no era sòlida i no passava de l'esbós o nota de color. Molts pintors impressionistes preferien una nota de color sincera i espontània a un quadre perfectament resolt, ell, compartia la mateixa opinió si es tractava de comparar la nota de color amb un quadre acadèmic en el que l'autor, es fixà solament en regles, sense traduir la més lleu emoció, però sempre referint l'obra completa en la que la forma s'harmonitzaria perfectament amb el fons i tota la riquesa, espontaneïtat i frescor del colorit, no desdibuixarien abans bé acusarien amb mestria les formes interpretades¹⁵¹. Plenament convençut doncs que el pintor havia de ser un excel·lent dibuixant.



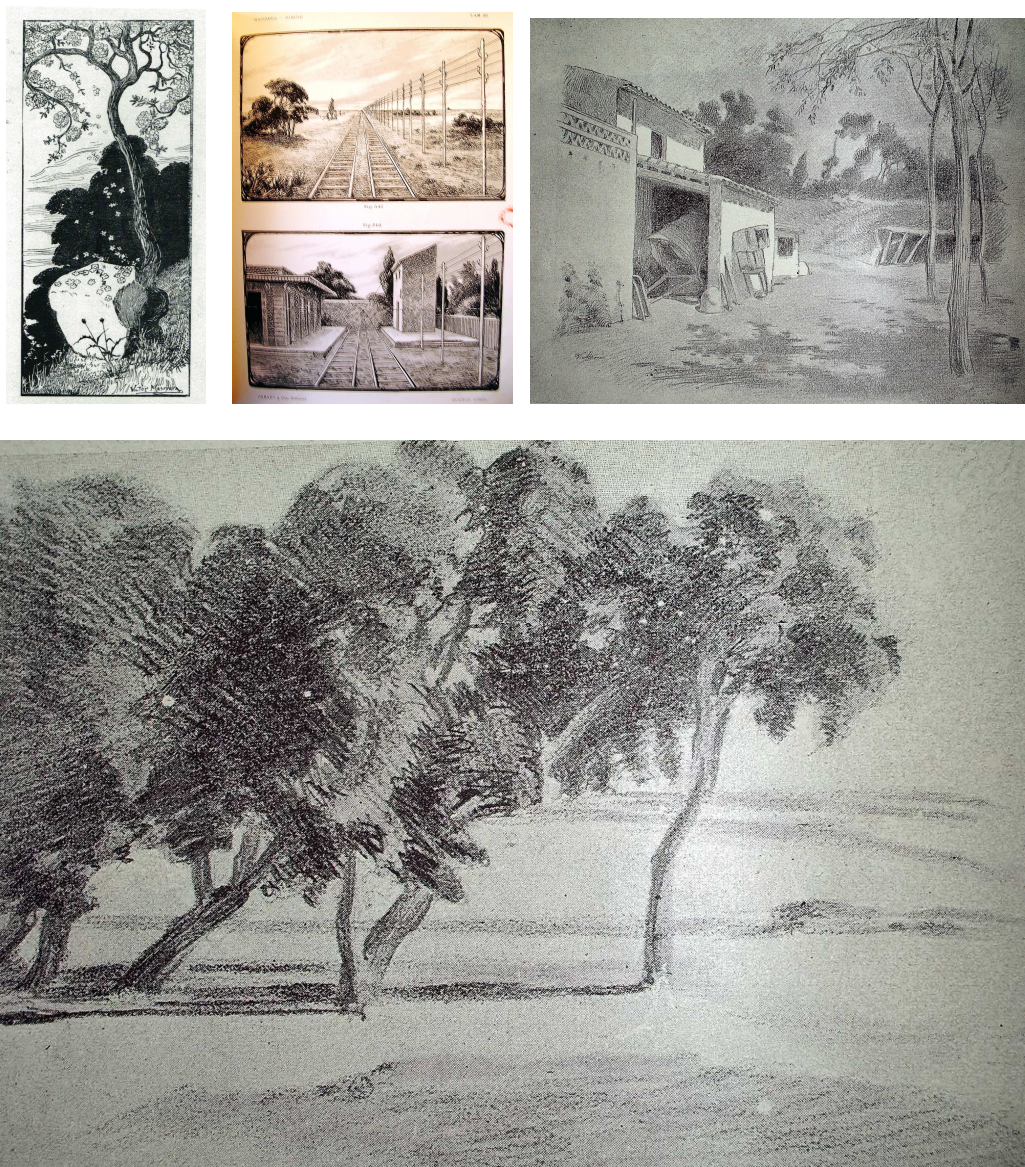
72- Documentació personal ANC. Fons Víctor Masriera -famílies Masriera-Ferrer- (Inv. 107). Arxiu inèdit sense catalogar. Inventari 107. Núm. Reg. Entr. 143. ANC Retrat de Ramona Vidiella. ANC Dibuix en el revers d'una carta fet a Castellar del Vallès el 1937

EL NATURAL

En l'article "L'arbre florit", de 1906, (*Apèndix Documental ARTICLES L. I, p. 155*) deia que la natura tenia el gran encís de dir-nos sempre quelcom de nou, esvair els nostres dubtes i inquietuds, donar calma i enfortir la debilitada voluntat. El cervell humà com tota màquina no en tenia prou de treballar amb precisió, car necessitava que les matèries primes fossin excel·lents per obtenir un producte el·laborat. Aquelles provenien de l'exterior i per que fossin bones haurien d'obtenir-se directament de la natura. Les idees nascudes d'altres idees no tenien la frescor de les primeres. Per això era tant instructiu i enaltiria tan l'esperit un passeig per la muntanya que tantes i tantes coses diria a qui sabés interrogar-la¹⁵².

¹⁵¹ MASRIERA, Víctor. *La Ciencia del Arte*. José Gallach. Editor. Sucesores de Manuel Soler.- Editores. Barcelona, 1913, Vol. V, p. 126.

¹⁵² L'arbre florit. *Revista VIDA*, Barcelona, 1906. (*Apèndix Documental Articles L. I, p. 155*)



73- Documentació personal ANC. Fons Víctor Masriera -famílies Masriera-Ferrer- (Inv. 107). Arxiu inèdit sense catalogar. Inventari 107. Núm. Reg. Entr. 143. ANC Dibuix il·lustrat de "L' arbre florit". Fig. 342-343, Dibujo (1911). Fig. 1, 95. Dibuix del natural; *La Ciencia del Arte* Vol. V (1913), p. p. 12 i 128

El moviment naturalista que lentament anà quallant en la societat de l' època, fou un referent bàsic en tota la seva obra, punt de partida i arribada¹⁵³. En la majoria dels seus mètodes de dibuix, sempre recomanava que s' hauria de dibuixar del natural, fent quasi una apologia de la Natura. Era del Natural on treia els exemples, on feia les observacions, on experimentava, comparava i comprovava lleis, normes, principis... Si bé en la primera obra *Dibujo*, 1912 feia ja una exaltació apassionada de la Natura, semblant una obra poètica no pas un manual de Dibuix Tècnic, en la segona obra, "*La Ciencia del Arte*", 1913,

¹⁵³ Segons es comenta a *La Escuela gratuita de diseño de Barcelona, 1775-1808*, de Mael Ruiz Ortega, ed. Biblioteca de Catalunya, 1999, p. 167; Leonardo de Vinci recomanava ja el natural com a font per a l' estudi, inclús en l' aprenentatge el preferí a les composicions de les pintures d' artistes.

basava tota l' observació teòrica, practica, i analítica també en la Natura. Esmentant a Pitàgores deia:

*“La Natura s’ entrega a operacions geomètriques en les profunditats de la terra, i Déu mateix geometritza sense cessar”*¹⁵⁴.

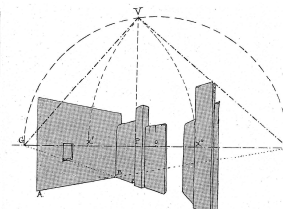
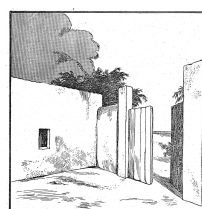
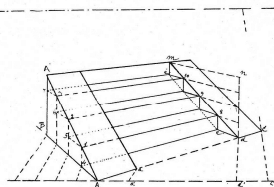
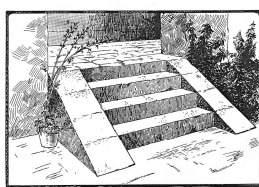
*“Cuanto más comprendamos la hermosa Naturaleza que nos rodea, más grande veremos la Creación y más admiraremos á Dios, su primera causa”*¹⁵⁵

*Una obra para la enseñanza no es buena si no nos abre los ojos á la Naturaleza y no nos muestra el camino para que un día podamos comprender su misteriosa voz y arrancarle nuevas verdades útiles al progreso y perfeccionamiento de la humanidad*¹⁵⁶.

Pel coneixement que de la natura tenia, intentava explicar uns conceptes tècnics, com ell mateix deia, freds, aplicant-les-hi molts exemples que d' aquesta havia tret; segurament que en ella havia fet mil comprovacions dels seus mètodes i explicacions.:

Nada debe sernos indiferente; la verdad siempre es hermosa. Si os admira la belleza de un bosque i os extasiáis ante la suprema armonía de color que el sol produce al iluminar los millares de hojitas que suavemente se balancean en las ramas de los esbeltos árboles, y os place ver un cielo en el que flotando purpúreas nubes recibe los dorados rayos del sol que majestuosamente va á su ocaso; si estos espectáculos os conmueven por su gran belleza, con mayor razón debéis sentir el anhelo de saber la verdad de esta belleza.

*...Observando la Naturaleza y los objetos fabricados por el hombre, nos admiraremos por la inmensa variedad de sus formas; pero es muy fácil que el que con ojos profanos los mire crea ver formas distintas en objetos que, debidamente estudiados, demostrarán tener una misma estructura; por esta causa, para agruparlos y clasificarlos (como un naturalista separa unos animales de otros según sus diferencias), es preciso saber los fundamentos de sus formas*¹⁵⁷.



74-Fig. 82, 83, 85, 86. Dibuix del Natural amb coneixement científic; *La Ciencia del Arte* Vol. V (1913), p. p. 98, 99 i 104,105

¹⁵⁴ MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Dibujo*. Ed. Cabaut y Cia. Buenos Aires (Argentina), 1912, Proleg VIII.

¹⁵⁵ Op. Cit. Preliminars I.

¹⁵⁶ Op. Cit. Introducció.

¹⁵⁷ Op. Cit. Preliminars, 9.

Deia que una de les finalitats, potser la més important, de la pedagogia del dibuix general era la de dotar a tots, d' aquell ensenyament expressiu, posant als educands en condicions d' interpretar qualsevol forma. Totes les formes sortien més o menys de la realitat; per aquesta causa, la gran importància del dibuix del natural era evident, i no era possible establir una bona pedagogia del dibuix sense conèixer la psicologia del nen amb relació al dibuix del natural ¹⁵⁸.

!El Natural!, Clar que havia de ser una finalitat del dibuix i també un mitjà; però es formulava una pregunta, de quin natural i en quines condicions presentat ?. Moltíssims problemes parcials s' havien de resoldre per trobar la solució al magne problema de la pedagogia del Dibuix. El Natural, per si mateix, no bastava; havia d' intensificar-se.

Comentava un cas molt notable, a Madrid, el cas d' un ensenyament fet en contacte directa i constant amb la natura; era l' Escola de Ceràmica, el seu director, D. Francisco de Alcantara, portava amb una valentia sense límits el seu pla pedagògic. Els alumnes aïllats de tota influència artística, entre plantes i animals, vivien en l' ambient artístic de l' espontaneïtat que els mateixos havien creat; la tasca del director era descobrir qualitats i conduir-les, i al mateix temps atraure a l' escola als joves que creés condicions excepcionals per al cultiu de l' art. Passaven els alumnes l' estiu treballant en el camp. Els resultats eren excel·lents, sobretot en el que es refeia a interpretar la vida. Eren un conjunt no molt nombrós de joves ben dotats que s' educaven per "saturació" i vivien intensament un aspecte de la realitat. Havia creat mètodes excel·lents per formar artistes personals i independents ¹⁵⁹.

Era cert que amb els ensenyaments del món exterior, formariem el nostre esperit i si l' home dominés en certs casos la Natura, seria després d' haver estat el seu més humil deixeble ¹⁶⁰.

*Puede uno sentir las más puras y elevadas emociones estéticas frente al gran Arte o admirar la infinita belleza que siempre presenta la Naturaleza al que sabe amarla; pero fijar estas emociones en unas líneas o armonías de color, en papel o en el lienzo, de modo que por su energía en potencia sean capaces de hacer vibrar a hombres de países y tiempos muy diversos, a esto solo llega el que, teniendo grandes cualidades, dedica sus energías y su vida al cultivo del Arte*¹⁶¹.

Explicava la font d' inspiració que podia ser la Naturalesa. Indicava que havia començat a pensar i a realitzar una obra (El Arte del Croquis, 1924) en

¹⁵⁸ MASRIERA, Víctor. *Contribución al estudio de los fundamentos psicológicos de la pedagogía del dibujo*. Separata de: Asociación Española para el Progreso de las Ciencias. Madrid, 1915, p. 1.

¹⁵⁹ MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Manual de Pedagogía del Dibujo*. Edita Librería y Casa Editorial Hernando. Madrid, 1917, p. 15.

¹⁶⁰ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo para todos*. Manuales Gallach, José Gallach Editor, Barcelona, 1920 ?, p. 31.

¹⁶¹ MASRIERA, Víctor. *Cómo se enseña el dibujo*. Publicaciones de la Revista de Pedagogía. Madrid, 1923, p. 5.

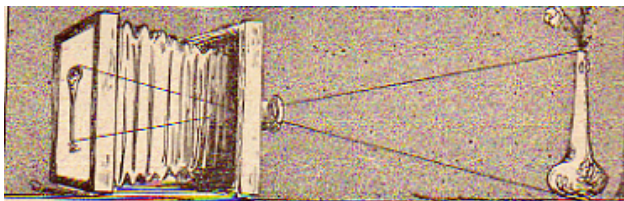
plena Naturalesa en una casa de camp de la “costa levantina” i la va acabar a Madrid, en funcions de professor, amb el pensament posat en els seus alumnes. Naturalesa i alumnes eren en aquell moment per a ell, dos elements fonamentals en l’ensenyament. El professor podria capacitar als segons en el coneixement de la primera. El millor seria el contacte directe dels alumnes amb la Natura i no en una aula que encara que ben dotada, la Natura sempre arribaria per fragments, doncs cada model seria una peça dissociada del conjunt. Una casa de camp reuniria les condicions excepcionals per a una escola de dibuix ja que oferiria inesgotables temes, cada model es trobaria on hauria d’estar, en el seu propi ambient ¹⁶².

El contacte amb la Naturalesa, revenjaria molt del que havien tiranitzat en la vida ciutadana. La vida en ciutat, deia, era purament imaginativa; es vivia en excitació continua, només a expenses de representacions (lectures, teatres, etc.) i d’interpretacions. En el camp podríem sentir-nos plenament vius, fet que comportaria una vida confusa i indiferenciada, sentint llavors més desigs d’exercitar els músculs que de pensar. La vida agafaria un valor com a fi i no com a medi.

La Naturalesa era riquíssima, complexa i il·limitada, tan si s’observava en conjunt, com si ens fixàvem en una de les seves manifestacions en aparença insignificants, l’espectacle de la vida només es presentava senzill i definit als ignorants, ja que tot ho explicaven per certs llocs comuns o conceptes heretats que mai tractaven de revisar ¹⁶³.

LA FOTOGRAFIA

Element molt important per a Víctor Masriera. Utilitzava la fotografia abundantment i l’aplicà en múltiples funcions i usos.



75-Fig. 37; *La Ciencia del Arte Vol. II* (1913), p. 48

Des de la seva invenció el 1826 per Niepce fins la fixació en un paper fotogràfic el 1839, va ser una de les formes més clares d’influència de la ciència i la tecnologia en l’art. Ja el 1860 era la forma més senzilla per documentar imatges, lloc que abans era reservat al dibuix. La fotografia es creia que alliberaria als artistes del seu treball com a retratistes, influiria i molt en la seva manera de veure la realitat.

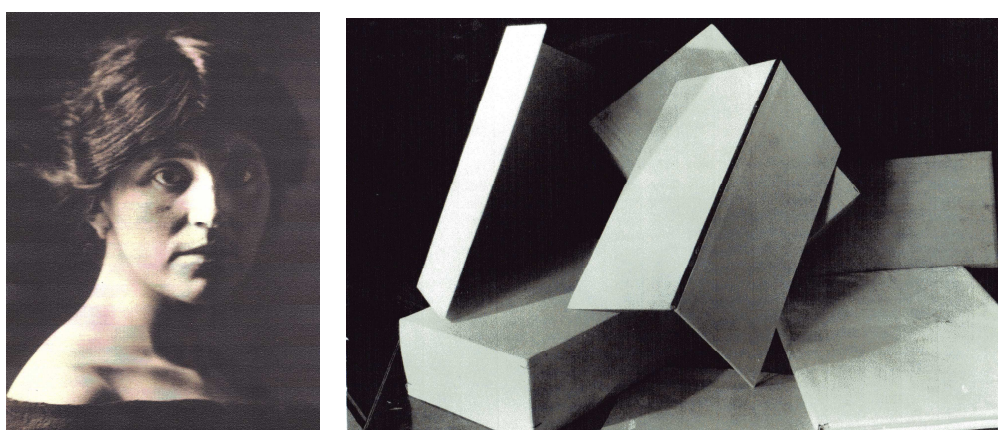
La fixació d’una imatge perdurable, resistent, flexible i lleugera es va aconseguir el 1869 amb la invenció del cel·luloide. La pel·lícula en rotlle o rodet va marcar el final de la era fotogràfica primitiva i el començament d’una etapa

¹⁶² MASRIERA, Víctor. *El Arte del Croquis*. Manuales Gallach CXXIV - Espasa Calpe, S.A. Madrid, 1924, p. p. 13-14.

¹⁶³ Op. Cit., p. p. 24-25.

durant la qual van aparèixer milers de fotògrafs aficionats que s'interessaven per l'invent. A finals del segle XIX la fotografia s'havia convertit en l'art preferit de la burgesia de l'època. Ja l'avi de Víctor, Josep Masriera Vidal, (1810-1875), havia estat un dels primers en fer funcionar un "daguerrotip" a Barcelona. En la primera dècada del segle XX la fotografia comercial en blanc i negre havia crescut ràpidament i havia començat a utilitzar-se per la il·lustració de textos i revistes, i Víctor no en quedà pas al marge sinó que incorporà plenament el nou invent en la seva metodologia de treball.

La fotografia va passar a ser com un duplicat quasi perfecte de la realitat, molts afeccionats van arribar a considerar-la com un mètode de coneixement directa d'aquella. Víctor Masriera deixava però mol clar que no ho era, malgrat es podés pensar i semblés poder deduir-se el contrari algunes vegades, quan substituïa la realitat per una fotografia en comptes de la làmina o cartilla, no pas però, per ser copiada sinó com exemple explicatiu, visual i gràfic, i mètode de treball. Com exemple del que podia fer el Professor de Dibuix. Era un medi que produïa una representació de la realitat superior a mètodes manuals, però inferior a medis posteriors com el cinema. La fotografia va tenir un efecte autenticador, però no era una duplicació de la realitat que veiem, si més no un certificat químic d'una realitat passada o d'un moment parcial d'aquesta. Les diferències entre la fotografia i el dibuix, al referir-se a un dibuix de figura humana, segons l'apreciació científica o artística hi eren, el dibuix no només ens donava la forma de les coses, el dibuixant, deia, no feia el treball impersonal de la màquina de fotografiar, doncs la seva obra era una apreciació de la forma, i un mateix objecta podia ser apreciat de moltes diferents maneres. Mentre que un dibuix, de Leonardo de Vinci, era una visió essencialment artística que també expressava veritats relatives de la forma, però no amb la finalitat de donar-les a conèixer de per si, sinó com expressió de bellesa, una fotografia del mateix model col·locat i il·luminat d'idèntica manera no tindria mai la bellesa d'aquella obra; ja que Leonardo hi havia posat el seu poderós geni, entusiasme, amor i emoció que li causà ¹⁶⁴.



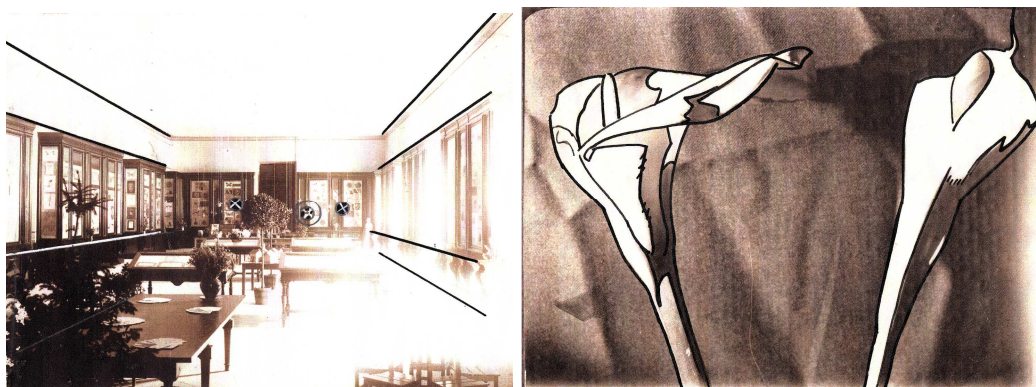
76- Documentació personal ANC. Fons Víctor Masriera -famílies Masriera-Ferrer- (Inv. 107). Arxiu inèdit sense catalogar. Inventari 107. Núm. Reg. Entr. 143. Núm. F. 298. Retrat artístic de la seva esposa. ANC. 105934. Cossos Volumètrics

¹⁶⁴ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo para todos*. Manuales Gallach, José Gallach Editor, Barcelona, 1920 ?, p. 14.

Dibuixar tal com es veïés, representar de manera que ens fes l'efecte de la realitat, seria un dibuix que l'anomenaria perspectiu. Una fotografia seria una perspectiva igual que les imatges que es formarien a les retines dels ulls, però les coses no les veiem tal com són, un objecte no es presentaria mai complet, unes parts amagarien altres i les visibles sofririen deformacions perspectives ¹⁶⁵.

La fotografia la utilitzava en el seu treball pedagògic per a dues finalitats diferents. Una era de caràcter analític-comparatiu-demostratiu. Sobre la fotografia podia aplicar les lleis perspectives, analitzar i comparar la veracitat d'aquelles. Per altre banda la fotografia li servia per delimitar contorns, formes, taques, aplicar gradacions de clarobscur...i l'altra era de caràcter aplicatiu. Utilitzà la fotografia explícitament en la seva obra "La Ciencia del Arte", més que res per fer les comprovacions que abans eren feixugues i difícils d'explicar, sobretot en mètodes perspectius. L'invent li va anar com anell al dit per corroborar, facilitar, tot allò que ell creia bàsic i que s'havia de saber. A través de la fotografia es podria trobar de seguida una llei. Una prova fotogràfica feia la il·lusió de la realitat, per que era obtinguda amb una càmera obscura, aparell de funcionament molt semblant als nostres ulls ¹⁶⁶. També era conscient que per treure l'aspecte gràfic d'un objecte no valia fer una sola fotografia, sinó que s'havien de fer moltes fotografies d'ell. Era possible obtenir una representació gràfica completa d'un objecte, però no en un clixé ni en milers de plaques es podia donar noció completa del cos. Noció que hauria de ser la síntesi de nombrosos conceptes parcials agafats des de punts de vista científics, artístics, industrials...

Disposava de laboratori fotogràfic, fotografies tirades per ell eren revelades i positivades, anotant després totes les característiques, on van ser tirades, exposició, obertura de diafragma, velocitat d'obturació, hora, temps, marca de la pel·lícula, etc.



77.A- Documentació personal ANC. Fons Víctor Masriera -famílies Masriera-Ferrer- (Inv. 107). Arxiu inèdit sense catalogar. Inventari 107. Núm. Reg. Entr. 143. ANC. Anàlisi demostratiu de lleis perspectives- Obtenció de contorns i delimitació de formes i taques- Obtenció de les masses principals d'un dibuix.

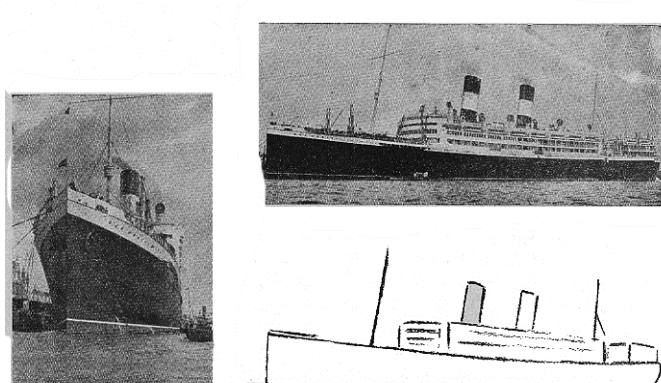
¹⁶⁵ Op. Cit., p. 28.

¹⁶⁶ MASRIERA, Víctor. *La Ciencia del Arte*. José Gallach. Editor. Sucesores de Manuel Soler.- Editores. Barcelona, 1913, Vol. II, p. 12.

4.º grado.

Victor Masriera.—Método Pedagógico de Dibujo

Pág. 12

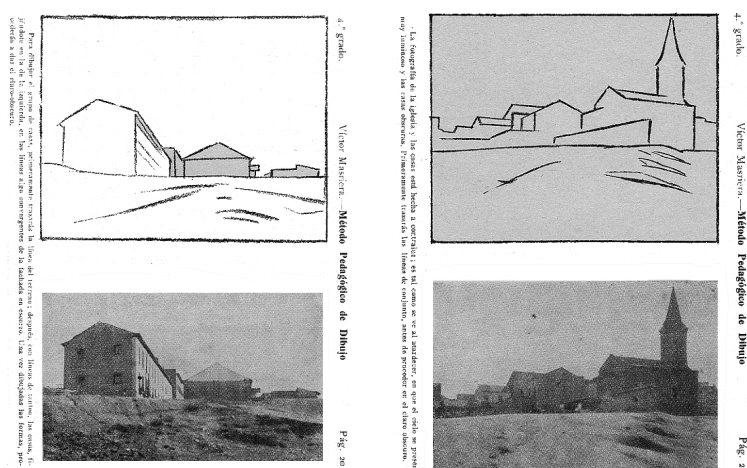


Para que veas cómo cambia la forma de los objetos según del lado en que uno los mira, fíjate en las fotografías del transatlántico lo más distintas que es en su forma de frente con la de perfil. Si se sabe perspectiva, estos cambios de forma se comprenden mejor. Dibuja las dos fotografías.

77.B- -Obtenció d'un esquema, tot partint de la fotografia. Fig. 12. Método Pedagógico de Dibujo. Grado 4

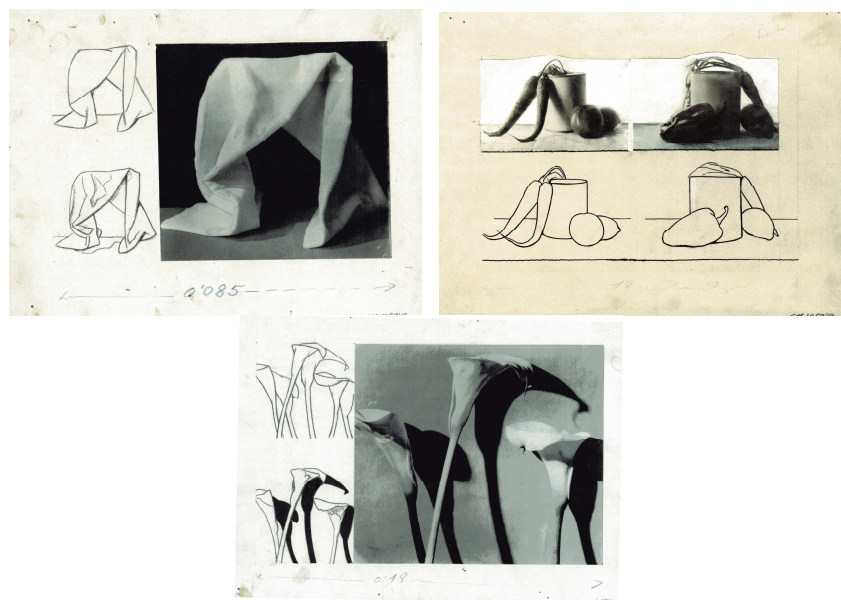
Es conserva un gran arxiu fotogràfic dipositat a l' ANC, agrupat i classificat per ell mateix sobre diferent temàtica, plantes, animals, paisatges, figura...; a través d' aquestes fotografies fetes de la realitat elaborava els dibuixos corresponents sota diferents condicionants per ell mateix imposat segons el resultat que volia obtenir.

És més, segurament el procés fos a l' inrevés, és a dir, segons la idea del que pretenia plasmar o ensenyar, anava a fotografiar quelcom sota uns condicionants previs per ell mateix imposats. Punts de vista, efectes perspectius, llum - ombra, etc. eren algunes de les premisses prèvies que es plantejava. El seu ús el deuria apassionar en poder comprovar d' una manera fàcil i amena tot allò que durant segles s' havia dit, fet i cregut, a través de la geometria o la matemàtica, la perspectiva, la visió, la llum, el clarobscur, les ombres...



78- Fig. 20, 22. Dibuixos esquemàtics de perspectives partint de la fotografia. Método Pedagógico de Dibujo. Grado 4

El següent pas en la utilització de la fotografia era dibuixar, manipular, tractar les fotografies obtingudes. Si volia mostrar un dibuix de “taca”, formes planes; sobre la fotografia delimitava prèviament les formes d’ una mateixa tonalitat, pintant-les posteriorment amb gouache o tinta blanca, negra o amb diferents tonalitats de gris, tot depenent de la quantitat cromàtica de l’ escala de grisos que pretenia aconseguir.



79- Documentació personal ANC. Fons Víctor Masriera -famílies Masriera-Ferrer- (Inv. 107). Arxiu inèdit sense catalogar. Inventari 107. Núm. Reg. Entr. 143. Esquemes de dibuixos partint de la fotografia.

Retocava la fotografia bé amb tinta xinesa blanca, bé amb gouache, ja per fer desaparèixer fons que no interessaven, bé per aïllar elements per donar-los més rellevància. Si no ho feia amb gouache o tinta xina, utilitzava el paper vegetal sobre la pròpia fotografia, dibuixant aquella sobre paper, amb un dibuix extremadament simple, gairebé tipus silueta i contorn, i en un altre pas o passos successius hi afegia diferents dintorns que anaven completant el dibuix acostant-lo cada vegada més a la realitat de la fotografia.



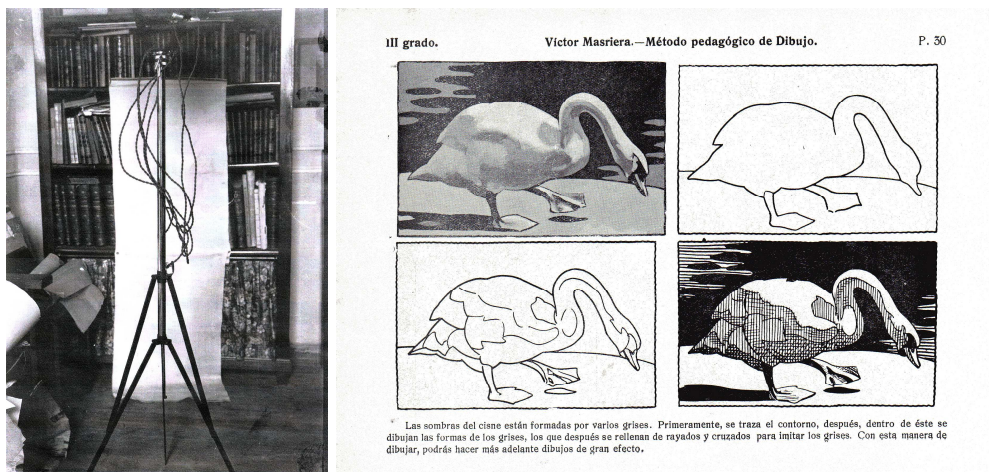
80.A- Documentació personal ANC. Fons Víctor Masriera -famílies Masriera-Ferrer- (Inv. 107). Arxiu inèdit sense catalogar. Inventari 107. Núm. Reg. Entr. 143. Provatures i exercicis que realitzava amb la fotografia.



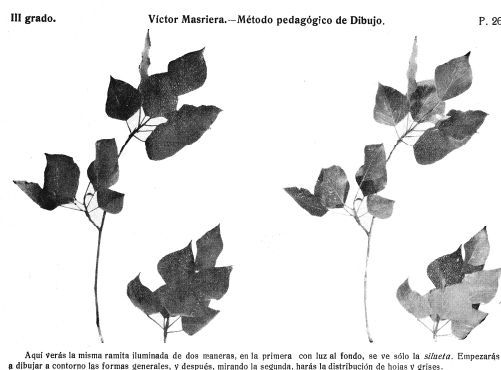
80.B- Documentació personal ANC. Fons Víctor Masriera -famílies Masriera-Ferrer- (Inv. 107). Arxiu inèdit sense catalogar. Inventari 107. Núm. Reg. Entr. 143. Provatures i exercicis que realitzava amb la fotografia. Fig. 28, Método Pedagógico de Dibujo Grado 3. Proposava dibuixar la branca de figuera traçant els troncs, situant els grups de fulles, i fer diferents grisos a base de trama de línia.

Es poden observar aquests processos en moltes fotografies, per tant no era pas cap secret sinó que ell mateix deixà constància explícita de la manera i mètode del treball amb la fotografia. Treball que en els temps actuals, les noves tecnologies ens permetrien fer-ho d'altres maneres, segurament que amb tractament infogràfic, però que en el seu temps deuria suposar un avenç considerable el passar de confeccionar manuals de dibuix on les cartilles o còpies de làmines, en les quals ja s'havia imprès el traç i el caràcter de qui ho havia fet en primera instància, a la utilització de la fotografia.

S'han visionat fotografies que expliciten encara més el seu mètode de treball amb l'utilització de la pròpia fotografia. Algunes, mostren un trípode per poder col·locar i subjectar la càmera, amb models suspesos amb fils per poder ser fotografiats en angles de visió i posicions diferents. Veiem en altres com a través de focus projectava el model sobre un fons o pantalla blanca per treure'n relleus o siluetes, o a l'inversa, com amb llum darrera una pantalla translúcida, a contrallum, dibuixava en ella el model que tenia la davant.



81- Documentació personal ANC. Fons Víctor Masriera -famílies Masriera-Ferrer- (Inv. 107). Arxiu inèdit sense catalogar. Inventari 107. Núm. Reg. Entr. 143. Utilització d' aparells fotogràfics en el seu estudi. 13- Fig. 30. Método Pedagógico de Dibujo Grado 3. Indicacions de com partint d' una fotografia, es poden obtenir ombres amb diferents tons de gris, traçant primer el contorn, després les formes dels grisos que després s' ompliran de ratllats i creuats per imitar els grisos.



82-Fig 28. Método Pedagógico de Dibujo Grado 3
Indicava que la mateixa branca es trobava il·luminada de 2 maneres diferents, una amb llum al fons, veient-se només com a silueta: Es començarà a dibuixar el contorn de les formes generals i després mirant la segona es farà la distribució de les fulles i els grisos.

Reflexionava entorn de la fotografia i el dibuix amb els paràmetres propis del moment – paràmetres que encara alguns es donen en l' actualitat -, dient eren molts els que creien que la fotografia com a representació de la realitat:

Muchos son los que harían ó estarían conformes con el razonamiento siguiente. Si el dibujo perspectivo es el arte de representar sobre una superficie plana los objetos tal y como se nos presentan a nuestra vista, la fotografía será más verdadera que el dibujo ó por lo menos un procedimiento más seguro y perfecto. Así pues la fotografía puede reemplazar con ventaja al dibujo realista y la fotografía en colores a la pintura¹⁶⁷.

¹⁶⁷ Op. Cit., Vol II. p. 24.

La fotografia ens donaria una veritat exterior de l' objecte, una veritat impersonal; mentre que l' art seria una apreciació de l' individu, i al posar aquest gran part del seu esperit en l' obra, resultaria més humana ¹⁶⁸.

Deuria ser un dels introductors, gràcies a les noves tècniques d' impressió, de la fotografia en els manuals de dibuix en substitució de les làmines litografiades.

Utilitzava ja fotografies amb aparell de projecció ¹⁶⁹. Aparell que utilitzà molt en les seves conferències.

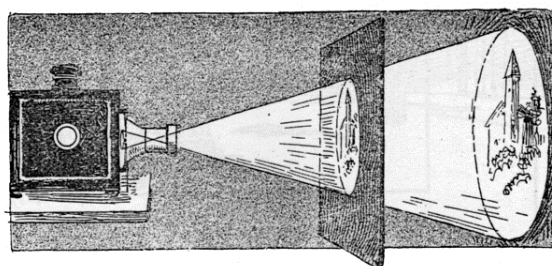
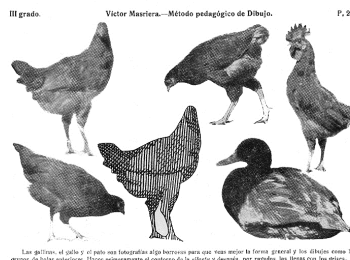


Fig. 45

83-Fig 45. Llanterna de projecció de l' època; *La Ciencia del Arte Vol. II* (1913), p. 52

Per això havia fet expressament una sèrie de fotografies borroses, per tal de simular com es veuria l' imatge si s' afluqués l'ull. ¹⁷⁰.



84- Fig. 29. Método Pedagógico de Dibujo Grado 3

Fotografies borroses de la gallina i el gall fetes expressament per poder veure millor la forma general. Per dibuixar-les, proposava fer primerament el contorn de la silueta i després per trama de línies, fer diferents tons de gris.

No veia però que a partir de la fotografia, ja cada vegada serien menys necessari vells mètodes perspectius que ell predicava, i que la fotografia encara que serviria per desterrar la plasmació fidel de la realitat tant en el dibuix com en la pintura i escultura, donant pas a l' art més lliure fins a l'abstracció, per que la realitat o un instant/fragment d' aquesta ja estava assegurada en la seva plasmació a través del mateix instrument que ell

¹⁶⁸ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo para todos*. Editorial Manuales Gallach. Vol. 101, José Gallach, Editor. Barcelona, 1920 ?, p. 105-106.

¹⁶⁹ MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Manual de Pedagogia del Dibujo*. Edita Libreria y Casa Editorial Hernando. Madrid, 1917, p. 276.

¹⁷⁰ MASRIERA, Víctor. *Método Pedagógico de Dibujo*. Juan Ortiz, Editor. Madrid, post. 1917, Grau 3.

utilitzava però amb una finalitat diferent. No veia aleshores un gran potencial de la fotografia com a art propi. De fet, les fotografies artístiques de l'època, es produïen imitant els efectes de les obres d'art, ja en els temes, ja en la distribució del clarobscur; mentre que en aquell temps, l'Art no intentava copiar el que la fotografia feia.



85-. Documentació personal ANC. Fons Víctor Masriera -famílies Masriera-Ferrer- (Inv. 107). Arxiu inèdit sense catalogar. Inventari 107. Núm. Reg. Entr. 143. Sig. 1.54. V. instal 2.29.2.30. Fotografia artística d'una flor.

Creia que si l'artista només es documentava amb fotografies en comptes de fer observacions i croquis al natural resultaria altament perniciosa per l'art.

LA CULTURA DE L'ARTISTA

La cultura hauria de reposar sobre un ordre d'idees bàsiques que possibilitessin una distinció entre coses més essencials de la vida i les que només eren particularitats accidentals; i dubtava de la fermesa de la cultura del moment en creure que fluctuava entre una immensa diversitat de tendències mal definides i un canvi incessant i arbitrari de modes. Però en canvi els punts de vista més fonamentals en que podia situar-se l'esperit humà no eren tant variats com semblava. Entre l'objectivisme i el subjectivisme ¹⁷¹podien definir-se diverses combinacions ¹⁷².

¹⁷¹ Tesi que defensa l'existència de valors ètics plenament objectius, ja que no es redueixen merament al sentiment de grat, interès ni desig, ni es redueixen tampoc un mer procés psicològic de valoració, raó per la qual, l'estudi d'aquests valors és objecte de la ontologia. D'aquesta manera, l'objectivisme ètic sustenta que els esmentats valors són vàlids i objectius per a tots els individus i tots els temps, ja que no són ni subjectius, ni relatius ni convencionals. La concepció oposada és el subjectivisme ètic. Aquesta tesi ha estat defensada, entre altres, per Sòcrates i Plató en el món antic i, de manera més recent, per

Recomanava en els seus manuals tenir per part de l'artista una cultura general, coneixements d'anatomia, d'història, de psicologia de tot el que es relacionés amb l'home. Creia que no havia pas de saber-ho com un científic sinó com una síntesi senzilla. Així al paisatgista creia que li aniria bé conèixer perspectiva, geologia, botànica, meteorologia...¹⁷³

INSPIRACIÓ - EMOCIÓ

Quan l'obra sortia, es deia que l'artista estava inspirat, enlluernant el resultat doncs es creia dominar el que rares vegades seria capaç de fer, llavors seria quan més fàcil podria desviar-se, prenent com a causa de l'èxit qualsevol accident¹⁷⁴.

Altres vegades, per falta de concordança es trobaria molt per sota del que seria. Per tan proposava viure intensament, lluitar, no abandonar l'estudi humil i desinteressat, procurar tenir l'esperit jove, capaç de renovar-se constantment.

*Ah! quan es compenetren la tècnica i l'emoció, aleshores és quan l'artista està inspirat!*¹⁷⁵

Sobre aquests dos conceptes Inspiració/Estudi, es decantava per una ponderació entre ells, opinant que eren moltes les parts que s'havien d'harmonitzar en una obra d'art per a que fos completa, l'emoció de la forma, la visió del conjunt o la concepció de la obra. No hi havia cap dubte que eren l'ànima de l'obra d'art, però en aquest món tot necessitava cos i quant més robust i equilibrat fos millor, més duradora seria la seva vida. L'art que només es fonamentés en impressions només produiria esbossos. La visita a un bon museu ens diria amb la major eloqüència, que l'emoció quan va tenir per cos la veritat, va reproduir una obra immortal. Aquells quadres imperibles que quan més es contemplaven més bellesa emanaven, dirien clarament que van ser un part laboriós de la inspiració i de l'estudi¹⁷⁶.

APTITUD

La aptitud pel dibuix no era una qualitat reservada només als que havien nascut per conrear l'art. Tots, absolutament tots els individus normals fins i tot els que no ho eren podrien dibuixar, si al seu degut temps els haguessin desenvolupat la seva aptitud. Evidentment no tots arribarien a les altes manifestacions de l'art, però fins i tot els més inhàbils, serien capaços de veure

aquells autors que, com G.E. Moore, M. Scheler i N. Hartmann, estenen a considerar els valors com a objectes ideals. <<http://www.pensament.com/filoxarxa/filoxarxa/nou11mzz.htm>>.

¹⁷² Conferència. *Fonaments de la Cultura*. Ateneu Barcelonès, 26 de setembre de 1930. (Apèndix Documental Conferències L. II, p. 251)

¹⁷³ MASRIERA, Víctor. *La Ciencia del Arte*. José Gallach. Editor. Sucesores de Manuel Soler.- Editores. Barcelona, 1913, Vol. V, p. 135.

¹⁷⁴ MASRIERA, Víctor. *El Arte del Croquis*. Manuales Gallach CXXIV - Espasa Calpe, S.A. Madrid, 1924, p. p. 82-84.

¹⁷⁵ El Ritme en Pintura. "Vell i Nou", Any III, N° 48. Barcelona, agost, 1917. (Apèndix Documental Articles L. X, p. 190)

¹⁷⁶ MASRIERA, Víctor. *La Ciencia del Arte*. José Gallach. Editor. Sucesores de Manuel Soler.- Editores. Barcelona, 1913, Vol. II. Perspectiva General.

i interpretar la forma dels objectes, posseint un altre llenguatge que, encara que no l' usessin bellament, no per això deixaria de ser-les-hi menys pràctic ¹⁷⁷.

LA BELLESA EN EL DIBUIX

Definia la bellesa com una abstracció i com a tal no es trobava aïllada en la naturalesa. Només ens era donada en veure les coses que la tenien, que serien les que anomenaríem belles. Per això primer s' hauria d' estudiar per veure les qualitats, en que consistien, que les distingia de les lletges. La bellesa no era una qualitat, com per exemple, la calor, que podria mesurar-se exactament i ser apreciada per tots, les concepcions de la bellesa variarien amb les escoles.

Es podria interrogar als artistes com a productors de bellesa i després als crítics d' art, ja que eren els que estudiaven les obres dels artistes ¹⁷⁸.

Era evident que la bellesa seria una condició essencial de tot dibuix artístic, però encara en les manifestacions científiques, fins i tot en aquelles que la veritat hagués guiat la mà del dibuixant, podria també entrar la bellesa. Es preguntava si perdria valor científic una obra de medicina o de matemàtiques per estar enquadrada amb artístiques cobertes i impresa en polit gust? Deia que el que sentia les manifestacions de la vida, elevava el seu esperit, ampliava els seus horitzons, multiplicava les seves emocions, vivia millor.

Tota obra fos quina fos la seva naturalesa, si era bella tenia un atractiu que la feia més amable des del primer moment. Per que una obra d' art fos bella hauria d' harmonitzar les veritats del model que l' artista interpretava amb altres del seu esperit ¹⁷⁹.

CONCEPTES DE LA BELLESA

El pintor realista ens diria que tota bellesa la trobaríem en el natural tal com era, fins i tot en deformitats. En canvi el pintor idealista diria que ens seria necessari purificar i crear tipus més perfectes que els que la naturalesa oferia.

Hi havia dos camins per arribar a la bellesa, la clàssica, estudiant l' estructura de molts individus, comparant, formant tipus ideals tal com creien que seria l' individu perfecte; i altres que s' entusiasmarien amb lo particular de cada subjecte; l' important seria que cada artista conegués bé les seves aptituds i les dirigís a allò que sentís, sense preocupar-se dels preceptes d' última moda ¹⁸⁰. Moltíssim esforços s' havien fet per determinar la bellesa i quasi sempre s' entrava en el terreny del preceptisme i es concebia d' una manera restringida des del punt de vista d' una manera determinada. Es podria formar una escola determinada. Es podria formar una estètica que es fonamentés en les lleis generals de tota producció artística i sempre podria sortir un geni, que contra els seus preceptes produís una obra bellíssima; i que tal vegada la bellesa es trobés en una relació, ordre, lluita, equilibri de veritats d' ordres diferents, unes objectives, i altres subjectives ¹⁸¹.

¹⁷⁷ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo para todos*. Manuales Gallach, José Gallach Editor, Barcelona, 1920 ?, p. 43.

¹⁷⁸ Op. Cit., p. p. 39 – 42.

¹⁷⁹ Op. Cit., p. 136.

¹⁸⁰ Op. Cit., p. p. 108 – 109.

¹⁸¹ Op. Cit., p. p. 39-42.

Suposava que si un pintor per la seva idiosincràsia i per l' estat d' ànim, en un moment donat, s' impressionés per l' aspecte de la naturalesa i volés interpretar-la segons sabés subordinar les veritats que el natural li oferia al seu ritme intern, hauria d' encertà a aplicar els procediments de manera que en tal cas harmonitzessin la visió de les formes externes i l' emoció que li causés; l' obra seria bella? Estaria tota la bellesa tancada dins l' obra?, o estaria en una altre relació entra aquella i el que la contemplés ?. Fos el que fos, les relacions que es podrien establir entre els factors abans esmentats, serien infinits; per això seguint només les regles de la millor estètica, mai s' arribaria a produir art, mentre que l' artista inspirat, trobaria bellesa per camins que ell mateix no podria explicar i arribaria a resultats que no sempre podria repetir.

Però encara que el dibuixant desconegués molts termes de la relació en que es trobava la bellesa, encara que no veiés clarament totes les dades, li seria de gran utilitat adonar-se del problema i saber algunes lleis, encara que fossin incompletes. Per exemple, seria importantíssim saber elegir l' assumpte o tema per dibuixar-lo; el tema del natural era il·limitat, mentre el paper era un rectangle que havia de tancar una porció. Segons s' equilibrassin les masses en el dibuix dins l' espai de paper, el resultat seria més o menys bell; l' equilibri de masses, la limitació dels dibuixos, les harmonies de color, el ritme i l' encertat ús dels procediments, serien elements essencials del dibuix, que hauria de tenir en compte ¹⁸².

Només recomanava com a mètodes educatiu, l' exemple; i aquest vindria donat per la visita als museus, per acostumar-se a veure obres dels grans mestres, l' assistència a concerts on s' escoltés música dels primers compositors o llegint les produccions literàries dels grans genis, purificant el gust, transcendent fins en els més insignificants detalls de la vida.

L'artista que es fixés en interpretar algunes de les manifestacions de la vida que es desenvolupaven al seu voltant, al sintetitzar-la en una forma bonica, poetitzaria els seus models, mostrant al públic la bellesa que havia descobert.

L' artista dignificava la Humanitat i la Naturalesa als ulls del poble, i aquesta causa era eminentment educadora ¹⁸³.

L' EDUCACIÓ ESTÈTICA

Un dibuix infantil podia tenir un valor artístic sense que per això tingués un valor estètic. Deia que la paraula estètica fou utilitzada per primera vegada

¹⁸² El Ritme en Pintura. " Vell i Nou", Any III, Nº 48. Barcelona, agost, 1917. (*Apèndix Documental Articles L. X, p. 190*)

¹⁸³ MASRIERA, Víctor. *La Ciencia del Arte*. José Gallach. Editor. Sucesores de Manuel Soler.- Editores. Barcelona, 1913, Vol. V, p. 136.

el 1750 pel filòsof alemany Baumgarten ¹⁸⁴ per referir-se al coneixement sensible per a determinar l'essència de la bellesa.

Entre els anys 1827 i 1843 l'artista i educador suís R. Töpffer ¹⁸⁵, havia escrit diversos assaigs sobre art i estètica en els que s'incloïen temes, sobre l'art infantil, que posteriorment es recolliren en un llibre publicat el 1847 titulat "Réflexions et menus propos d'un peintre genevois"

El valor educatiu de l'art era reconegut per totes les nacions més cultes, i ho provaven la freqüència en que es celebraven exposicions artístiques, la creació de museus, l'embelliment de les ciutats amb escultures, monuments o fonts. Però la pregunta que es feia era si amb tot això s'aconseguia la democratització de l'art, i si s'elevava el bon gust del públic. Dues preguntes en plena vigència de plantejament, i molt segur que amb la mateixa resposta que llavors. La resposta que es donava creia que era negativa, ja que només es podria realitzar quan el públic fos capaç d'emocionar-se al contemplar el veritable art. Una de les grans finalitats de l'educació estètica seria fer assequibles al major número possible d'individus les més altes manifestacions de la bellesa.

Per això s'hauria de saber que buscava el públic indocte en l'obre d'art, com la sentia i que en comprenia, per comparar-ho després amb els ideals dels artistes, fent patent el divorci entre uns i altres, i veure la manera d'orientar la educació estètica.

L'art bo o dolent sempre havia tingut gran influència en la societat. Deia que es tendia més a lo superflu a lo que pogués ser motiu d'ostentació, que a lo veritablement útil. Comparant els capricis de la moda, aviat es veia quan de lluny estava el públic del camí que els seus educadors assenyalaven del contrari no estaria tan estès el mal gust.

Uns buscaven en l'art un regal pels seus sentits, aquests eren els dels "lluents", els de l'or exornant cromos i targetes postals, els que inventaren pastorets de setí, els que abusen del "peluche" per tapissar marcs i pedestals, dels fascinats per lo relluen i lo sumptuós, de les joies amb molts brillants en contes d'artístics treballs en or cisellat i esmalts, els d'imitació de materials per no utilitzar els veritables, els que tot ho associaven a l'idea del cost econòmic. Tots sentien fascinació per lo sumptuós però els més cultes, sabien perfectament que la riquesa era una qualitat secundària que encara que es

¹⁸⁴ Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762). Filòsof alemany. En el seu treball «Meditacions filosòfiques sobre algunes qüestions de l'obra poètica» (1735) va introduir per primera vegada el terme «estètica»; amb aquest va designar la ciència que tracta del coneixement sensorial que arriba a la prensió del bell i s'expressa en les imatges de l'art, en contraposició a la lògica com ciència del saber intel·lectiu. Baumgarten no és el fundador de l'estètica com ciència, mes el terme per ell introduït responia a les necessitats de la investigació en aquesta esfera del saber i va arribar àmplia difusió. <<http://www.filosofia.org/enc/ros/baumg.htm>>

¹⁸⁵ Rodolphe Töpffer.- (Suïssa, 1799- 1846). Pedagog, dibuixant escriptor, crític d' art. Pioner de les histories en imatges. < http://es.wikipedia.org/wiki/Rodolphe_T%C3%B6pffer>

pogués donar en l'obra d'art en molts caos seria absolutament prescindible¹⁸⁶.

Altres vegades, l'art agradava per que distreia, per això s'anava al teatre. Com a passatemps, molts intentaven dibuixar, pintar o pirogravar tenint un concepte molt baix en consonància amb el que aprengheren a l'escola en les anomenades classes d'"adorno". Creien aquells que la primera qualitat de l'artista era la paciència que l'obra creixia en qualitat en funció del número de pinzellades, trobant en la còpia exacta la panacea. A molts els agradava la perfecció mecànica, la precisió i la pulcritud, talment com si ho hagués fet una màquina. A molts els agradava l'art quan veien o entenien el tema. No comprenien com un artista s'entusiasrava amb una nota de color o una taca que cap idea suggeria, eren els que els agradaven les il·lustracions de novel·la.

Altres buscaven certa vaguetat poètica, quan la pintura exagerava els més "petits" detalls creien que tenia més mèrit per que s'havien vençut les dificultats i s'havia acumulat treball, hi veien més clarament el que l'artista havia volgut representar.

Però l'artista autèntic, seguia la seva obra sense preocupar-se de l'aplaudiment del públic. Al públic se li escapen les veritables qualitats de les obres mestres per que no veia la naturalesa de la mateixa manera que l'artista. Aquelles qualitats malgrat es formessin igual en totes les persones, es percebrien de diferent manera segons el desenvolupament intel·lectual de cada individu. Per això agradava tan – i agrada- l'art detallista al poder veure en ell un inventari minuciós de tots els detalls malgrat s'hagin descuidat les grans masses o les proporcions.

Creia que les obres, d'art suggerides per idees filosòfiques, poètiques, musicals, etc., eren inferiors a les que s'executaven sota l'impressió de la plasticitat natural.

No obstant, tot i això, existia una aptitud per sentir la bellesa, però feia falta desenvolupar-la en uns casos i encaminar-la en altres, educar el sentiment estètic. Aquest podria començar a l'escola, amb decoració d'aquesta, amb la difusió de l'ensenyament del dibuix amb els nous mètodes amb la comparació de les obres d'art dels grans mestres amb les de l'art més barroer o de baix nivell. Despertant la capacitat d'observació i d'expressió, conrear l'inventiva i la personalitat. La Història de l'art ajudaria molt en aquest procés. Per contra, els artistes dolents, escollien primer i exageraven després allò que podia agradar al gran públic¹⁸⁷.

Deia que es parlava molt a Espanya de l'Art a l'Escola, però el que en teoria era tot molt bonic, podia arribar a espantar per les manifestacions del mal gust a que es podia arribar si els encarregats de les decoracions escolars eren persones, amb tota la bona voluntat però no tenien ni el gust ni el criteri artístic

¹⁸⁶ Orientaciones relativas a la educación del sentimiento estético. "Revista de Educación", Barcelona, 1911. (Apèndix Documental Articles L. V, p. 163)

¹⁸⁷ Op. Cit.. "Revista de Educación" Año I Núm. 8. Barcelona, agost de 1911.

suficient que requeria dita labor ¹⁸⁸. No n' hi havia prou amb voluntat o bona voluntat per fer les coses.

Es lamentava de que molts pocs dels que aprenien a dibuixar ho feien per adquirir un nou llenguatge o per desenvolupar amb més perfecció una carrera, molts s' ho prenen com un ornament, com un esport. El motiu era passar el temps, distreure's i sobretot poder col·locar moltes obres en molts marcs i penjar-les a les parets de casa per causar admiració dels amics i de la família. -El fet es dona exactament igual avui en dia. Malauradament molta gen vagarosa, jubilada es dedica a aquests afers, per una banda encomiables, però manca el sentit crític de saber el per què ho fan, amb quina finalitat, i quina qualitat té el que produeixen-.

Es referia també a la decoració de la llar, tasca que en la seva època estava destinada en gran part a la dona, i es preguntava, quina importància tan gran tindrien els seus estudis de pintura per combinar amb gust els colors dels seus vestits i les entonacions de les seves parets, mobles i cortines, a l' intervenir a l' arranjament de la casa.

No dibuixaven i pintaven moltes senyoretes per augmentar els seus encants? Doncs que procuressin buscar per aquell camí la veritable bellesa i obrar el miracle de convertir en art el que en el seu moment només era luxe. Al manca-les-hi el veritable ideal artístic i no tenir direcció pràctica dels seus treballs, resultava que a pesar de l' enorme producció, no haurien obtingut cap modalitat especial del dibuix, generalment només farien art degenerat. Bé estava que una senyoreta procurés traduir en un dibuix les elegants formes d' una planta, però millor seria que aquest transcendís a la seva vida com educació del sentiment estètic, sabent aplicar decorativament en les seves labors les formes estudiades en el natural.¹⁸⁹



86- Fig. 8; *El Dibujo para todos* (1920 ?), p. 20

¹⁸⁸ MASRIERA, Víctor. *La Ciencia del Arte*. José Gallach. Editor. Sucesores de Manuel Soler.- Editores. Barcelona, 1913, Vol. II, p. 82.

¹⁸⁹ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo para todos*. Editorial Manuales Gallach. Vol. 101, José Gallach, Editor. Barcelona, 1920 ?, p. 19.

ELS MUSEUS

En tota la seva obra no es cansava de repetir que la visita als museus suposaven un estímul per a conrear el bon gust. Però com havia de produir-se una visita en un Museu ?.

Comentava el que sovint es deia, que eren uns cementiris, i assentia que podia ser cert en alguns casos, però no pas en els d' art, per que el que en ells es guardava no eren pas relíquies ni objectes que es trobessin molt lluny de donar una idea de la seva utilitat o utilització. Els quadres dels museus, eren les veritables obres que produïren els genis de la pintura i a través d' ells no solament expressaven la seva personalitat, sinó la vida i l' esperit dels seus pobles amb les característiques de cada època. Per això els museus d' art eren santuaris amb el seu culte i els seus devots. L'educació estètica del poble, pel fet d' existir un museu, es realitzava ja fins a cert punt. No obstant, els museus haurien de convertir-se en centres d' atracció del públic el qual establiria comunicació espiritual amb les grans obres. Els museus haurien de ser una Escola, mai una Església.

La reflexió de com els museus podien ajudar a l' educació estètica, hauria de fer tot educador, que desitgés que l' elevat esperit que vibrava en l' Art arribés a la més profunda entranya del poble. El dividia com a devot i com a ignorant i allunyat de la vida artística. Creia que per educar, era més interessant el grup que pertanyia als ignorants per que presentaven en tota la seva amplitud els problemes que havia de resoldre per que la seva educació estètica fos un fet.

Quant més inculte fos un sector del poble, més necessitaria de les atencions. Si no s' entraria en contacte amb la vulgaritat i el pitjor, amb la cursileria, amb el mal gust, amb les manifestacions degenerades de l' Art o amb l' incomprensió total d' aquest. La topada seria violenta. La sensibilitat es posaria a prova i l' esperit de l' educador s' hauria de sentir per no deixar-se portar per la més intensa indignació. Però el veritable educador mai reaccionaria d' aquesta manera i mai s' indignaria davant la maldestres o falta d' interès de l' alumne, per que sinó seria el responsable del seu fracàs per manca de coneixement o d' aplicació del mètode inadequat.

Molts creien que obrint els museus al poble per que es posés en comunió amb les obres mestres de l' art, ja seria suficient, per que la influència d' aquestes sobre el públic seria intens i la seva educació estètica es produiria sola. Però els fets demostraven que no era així. Per resoldre el problema, s' organitzaren cursos, conferències, es publicaren llibres i revistes. Però passava el mateix que amb l' ensenyament del Dibuix, faltava la veritable metodologia . Era com si la ciència no discutís i unifiqués els mètodes aprofitant l' aportació de cadascú ¹⁹⁰.

¹⁹⁰ Conferència. *La educación estética del pueblo*. Madrid, 1932-1933. (Apèndix Documental Conferències L. III, p. 259)

CLOENDA

Mostra en aquest apartat, opinió diversa sobre temes també diversos però relacionats sempre amb el dibuix, l' art i el seu ensenyament. Des de la manera d' entendre i utilitzar la fotografia, fins la relació ciència-art. Des del natural, la seva manera d' entendre'l, utilitzar-lo i aplicar-lo, fins el concepte de bellesa i de l' utilitat dels museus en la seva divulgació.

13.1 CAPACITATS SENSITIVO-EMOCIONALS

EL BON GUST

Des del segle XVIII, la Il·lustració havia iniciat una etapa crítica cap a la busca de les normes del gust, el judici d' una sensibilitat educada que substituís a la desacreditada raó científica d' etapes anteriors.

L' educació del gust tindria un caràcter teòric, filosòfic, sent la teoria i no la pràctica la que senyalés les característiques de l' educació futura, sorgint una autonomia de l' educació estètica en front de l' ensenyament de l' art.

Víctor Masriera, home de gust refinat, format dins d' una família que produí i divulgà el "Bon Gust", durant varies generacions; opinava al respecte, que encara que un tema semblés repugnant, podia descobrir-hi un artista de geni, una gran font de bellesa. El bon gust es manifestava com un instint especial que apartava de la vulgaritat.

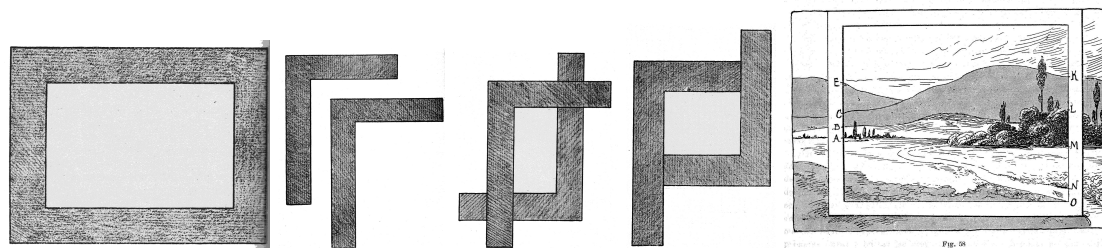
Hi havia artistes que encara que produint bellesa els mancava un bon gust i altres que no eren artistes que el tenien en alt grau.

El veritable bon gust, deia, feria a les persones amables a les manifestacions més diverses de l' esperit humà, i creia, a diferencia d' altres, que aquest, podia cultivar-se i depurar-se sense acceptar el precepte capriciós i convencional que donaven les modes, sense elles es podia tenir bon gust.

Deia que si no creguéss que la tolerància era una de les primeres virtuts, i les coses no haguessin de ser condemnades sense un profund examen, diria que la moda tal com s' entenia, era deguda a la imbecilitat humana, tal com s' entenia en el seu temps, per que en altres èpoques, la moda, estil o gust d' una civilització anava completament enllaçada amb la manera de ser¹⁹¹. El bon gust de l' artista, començava ja en l' enquadrament del tema a plasmar. El fet de saber enquadrar un tema, limitar-lo, era una de les primeres qualitats que necessitava el pintor i el dibuixant.

Les lleis que regulaven tan important assumpte, eren molt complexes. El bon gust i la inspiració de l' artista jugarien un paper importantíssim i en molts casos en res diferiria al que presidiria a la concepció.

¹⁹¹ El despotisme de la Moda. *Revista "Vida"* –Revista de Cultura, Ètnica y Social- Patrocinada per l' Acadèmia d' Higiene de Catalunya. Mensual. ANY III Barcelona Maig 1906 Núm. 53. (Apèndix Documental Articles L. II, p. 156)



87- Fig. 143, 149, 150, 151. L' enquadrador i el seu ús ; *El Dibujo para todos* (1920 ?), p. p. 260, 266-268. Fig. 58; *La Ciencia del Arte* Vol. V (1913), p. 60

Deixava clar que el bon gust no anava aparellat amb la posició econòmica de l' individu, tal com creien molts de la seva època - i potser també de l' actual -, deia que per modesta que fos la posició social del dibuixant, sempre es podria crear un ambient de bon gust, doncs aquest harmonitzava molt bé amb la senzillesa.

LA SENSIBILITAT

En Art, bé o malament es podia apreciar quelcom de seguida sense tenir la menor cultura. L' art agradava o no agradava, i tothom es creia capacitat a diferència d' altres ciències, per a donar la seva opinió. Res es podia improvisar, però menys una cultura artística. La part purament intel·lectual fins i tot forçant l' estudi podria adquirir-se, però per a l' Art, primer s' havia d' educar la sensibilitat i això era un procés lent.

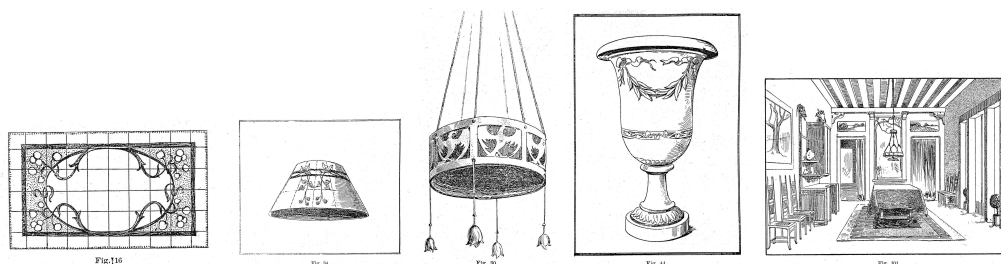
Les desviacions del mal gust no s' havien vist fins aleshores com a malalties que s' havien de curar, sinó com defectes que s' havien de condemnar per que desapareguessin sense pensar, que eren el símptoma d' una manera total de ser de l' individu que tenia mal gust. Calia l' influència de les grans obres per educar el sentiment estètic, serien el remei, però es preguntava si es sabia com administrar-lo. Hauria d' estudiar-se el mal gust a fons per conèixe'l i encaminar-lo depurant als que el posseïssin i sensibilitzar-los per la bellesa. No creia però que fos una malaltia incurable.

Seria molt convenient per a l' ensenyament que els objectes decorats i els exemples que es mostressin als nens fossin del més depurat bon gust; si no poguessin obtenir-se de veritable valor artístic, seria preferible l' art popular, l' art senzill primitiu, el qual moltes vegades contenia molta més bellesa que obres i objectes anomenats d' art, deguts a un industrialisme comercial i propagador del mal gust ¹⁹².

Insistia molt en la visita a museus per contemplar no solament els elements decoratius, sinó totes les obres mestres que atreguin per la seva bellesa, seria aquesta manera com es cultivaria el bon gust i la seva bona influència, ja que no hi havia lleis precises ni concretes que expliquessin el bon gust, obtenint-se aquest per contagi per influència que exercia en el nostre ànim lo veritablement bell ¹⁹³.

¹⁹² MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Manual de Pedagogia del Dibujo*. Edita Libreria y Casa Editorial Hernando. Madrid, 1917, p. 281.

¹⁹³ Op. Cit. p. 85.



88- Fig. 3, 34, 30, 44, 101. Elements decoratius basats en la sensibilitat i el "bon gust";
La Ciencia del Arte Vol. III (1913), p. p. 16, 48, 44, 56, 112

LA QUALITAT- LA TEXTURA

El "vulgo", deia, tenia la preocupació del realisme, creia que l'únic fi del dibuix i la pintura era copiar la naturalesa de manera que produís l'impressió de veritat de manera que la qualitat de les coses era el que realment el públic veia de les mateixes. En un dibuix no ni hauria prou amb tenir en compte les proporcions dels cossos i el seu clarobscur, s'havia de tenir en consideració el que els artistes anomenaven "qualitat". No era el mateix interpretar el ferro, que la fusta, la roba, que la pell¹⁹⁴. Ni tampoc la sensació que aquest produïen, com de llis, tou, aspre, etc.¹⁹⁵.

Suposava un artista bo, que atent a la bellesa del conjunt feia un quadre que els intel·ligents jutjaven de meravella de color, però no s'havia fixat en la qualitat, el pintor havia seguit només la seva emoció; en canvi un altre de molta menys vàlua interpretant el mateix tema i volent vendre la seva obra i afalagar al públic, es fixava només en la qualitat, distingint el que seria seda de la llana, els metalls dels objectes de fusta, sense cura de la bellesa de conjunt, sense harmonia de color. De segur que al públic li agradaria més aquest quadre que el primer per que tampoc sabia veure el veritable color, ni la bellesa, però si s'hauria adonat dels materials.

Hi havia escoles de pintura que es basaven en buscar en primer terme la qualitat, normalment els seus artistes pintaven bodegons ja que l'agrupació d'objectes diversos permetia demostrar les diferents qualitats. Altres escoles li donen un valor secundari i es preocupaven del moviment, d'expressar vida, altres buscaven emocions poètiques, altres, tipus més perfectes que els reals..., infinitat d'apreciacions podria fer-se del món exterior.

Però res que causés major fascinació en el públic indòcte que la qualitat en les obres d'art, qualitat que més s'apreciava en un quadre quan s'exagerava el més característic de cada material, encara que el dibuix estès ple de defectes o de color inadequat. Tot es perdonava a canvi d'un "realisme" la majoria de vegades mal entès i profundament antiestètic.

Eren molts els que preferien les obres de pèssims pintors que exageraven i ridiculitzaven la qualitat, si així no fos, no existirien les repulsives

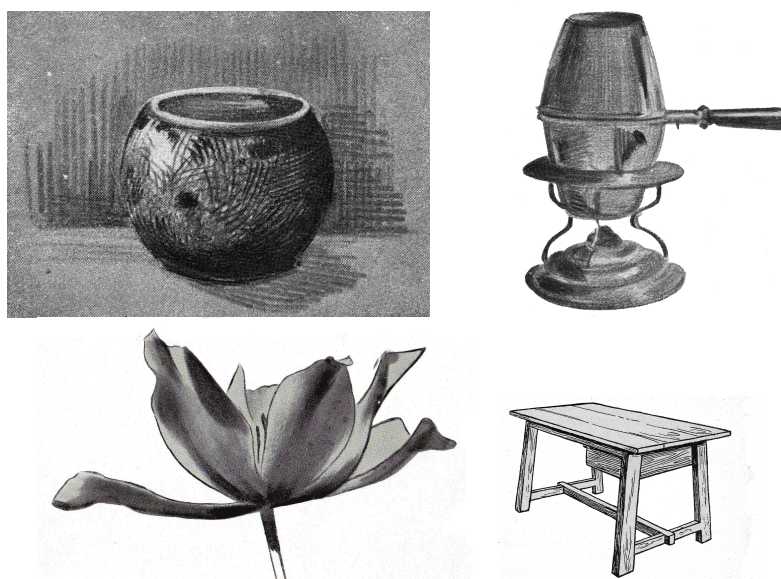
¹⁹⁴ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo para todos*. Manuales Gallach, José Gallach Editor, Barcelona, 1920 ?, p. p. 274-280.

¹⁹⁵ MASRIERA, Víctor. *Contribución al estudio de los fundamentos psicológicos de la pedagogia del dibujo*. Separata de: Asociación Española para el Progreso de las Ciencias. Madrid, 1915, p. 7.

figures de cera, amb ulls, cabell i roba de veritat, ni es pintarien ni molt menys vestrien les imatges, ni s' arribaria a l' aberració de posar trossos de tela i enganxar cabell de veritat en targes postals en que apareix una fotografiada un cap de dona. Moltes persones creien que si l' art era l' imitació del natural, quan més exacta l' imitació millor i per tan, per que no servir-se de materials de veritat ? ¹⁹⁶. En realitat estava definint el que avui en dia s' entén per Kitsch.

LA TEXTURA

La qualitat venia en part donada per la Textura. Era el caràcter especial de la matèria dels objectes segons la impressió tàctil que ens causés. En l' obra d'art, a part de les qualitats parcials, havia de contar la qualitat de conjunt, la total que unia i fonia les parcials, considerant el quadre com una taca única representativa de la visió unificada del tema, la síntesi ¹⁹⁷.



89- Fig. 152, 153, 154, 155. Expressió de la diferent qualitat de diferents objectes; . *El Dibujo para todos* (1920 ?), p. p. 276 i 277

L' ESTIL

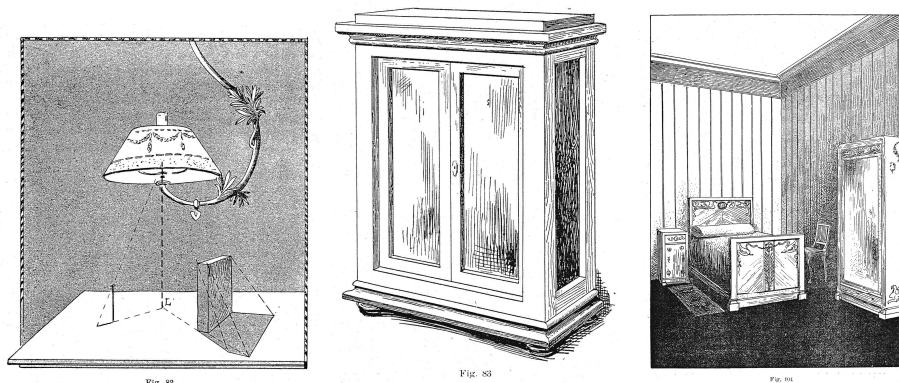
El gust particular d' una època en un país, se' n deia en art, estil ¹⁹⁸.

Tot i tenir el model al davant, a vegades es dibuixava de memòria l' imatge mental del model i no es relacionava amb la seva col·locació, no era el veritable aspecte gràfic el que l' impressionava. A vegades en els dibuixos s' alterava la forma a causa d' una il·lusió òptica produïda per ombres, reflexes, contrastos, etc., això provava que s' hauria impressionat l' aspecte gràfic.

¹⁹⁶ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo para todos* . Manuales Gallach, José Gallach Editor, Barcelona, 1920 ?, p. p. 279-280.

¹⁹⁷ Conferencia. *La estructura técnica del dibujo y el funcionamiento de un nuevo metodo*. Escola d' Estudis Superiors del Magisteri. Madrid, 26 de març de 1925. *Apèndix Dcoumental Articles L. I*, p. 215)

¹⁹⁸ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo para todos*. Editorial Manuales Gallach. Vol. 101, José Gallach, Editor. Barcelona, 1920 ?, p. 132.



90- Fig. 83. L' estil en la ornamentació. *La Ciencia del Arte* Vol. IV (1913), p.98. Fig. 83, 104 *La Ciencia del Arte* Vol. III (1913), p. p. 90, 117

A vegades, desitjosos d' expressar el moviment, la qualitat o el caràcter es valien de línies u altres mitjans d' expressió que es relacionessin més amb l' estat intern que amb el model. Quan es tractava de representar a més, la vida mateixa o les sensacions que produïa el model, el desig d' expressar s' avançava a l' adquisició de medis per portar-ho a terme, i es feia d' una manera convencional. Al principi hi havia un desig, que per manca de formes apropiades, s' expressava com es podia fins que es trobava una forma en que encarnar-se. Això era el més important de la evolució dels estils en art.

EL PROCEDIMENT

El procediment era una conseqüència, i quan més personal sigues l' artista que l' usés, més difícil seria trobar la seva causa.

Mai un procediment podria ser la base d' una escola. Posava com exemple el "Puntillisme", el qual no el considerava pas com estil sinó com un procediment que es basava en col·locar d' una manera especial una sèrie de gargots de color per produir determinats efectes¹⁹⁹.

Per això, abans de fer un dibuix s' hauria doncs de reflexionar per elegir amb èxit un procediment. Mai hauria de començar-se un treball sense haver fet el pla d' execució, tot i que després s' hagués o convingués modificar-lo. Perillós seria llançar-se a l' aventura, doncs els resultats obtinguts per la casualitat poc s' aprofitarien, mentre que la victòria guanyada a consciència, obria nous camins i seria la base d' altres més brillants²⁰⁰.

L' ESPONTANEÏTAT

L' espontaneïtat, era un factor valorable en una obra d' art; sempre voldríem que tot sortís en un gaudi impetuós, sense esforç, això seria la manera ideal de produir i així s' haurien fet les grans coses, però no sempre es produïa d' aquesta manera, el principiant hauria de saber, que una gran

¹⁹⁹ MASRIERA, Víctor. *La Ciencia del Arte*. José Gallach. Editor. Sucesores de Manuel Soler.- Editores. Barcelona, 1913, Vol. V, p. 134.

²⁰⁰ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo para todos*. Editorial Manuales Gallach. Vol. 101, José Gallach, Editor. Barcelona, 1920 ?, p. 255.

quantitat d' esforç i estudis, seria necessari per arribar a l' aparent espontaneïtat ²⁰¹.

LA EMOCIÓ

La emoció es basaria en les alteracions del ritme normal del nostre organisme, traient-nos de l' estat neutre d' indiferència per portar-nos a estats expansius o depressius.

L' Art treballava en primer terme, sobre les emocions; allò que no fos capaç d' agitar-nos no seria digne d' ésser cantat, pintat o esculpit ²⁰². L' emoció estètica s' hauria de produir al descobrir una harmonia de masses, de llum, de línies, de quelcom relatiu a la forma. L' ideal no seria que el quadre es pintés poèticament, sinó que la pintura podés suggerir molta poesia ²⁰³.

La emoció o entusiasme que un pintor sentia per un espectacle de la naturalesa, era per que veia, no només les possibilitats de pintar-la, sinó que sentia per anticipat el plaer que en dit acte experimentaria. Si el tema era dels seus preferits, la incitació, seria tan forta com el galanteig davant d' una dama. Citava a Goethe ²⁰⁴ per dir que un mal pintor només pensaria en acabar el quadre mentre que el bon pintor es complauria en executar-lo ²⁰⁵.

En el seu temps, molts fugien de l' habilitat i acceptaven una tècnica grossera i descuidada, caient amb freqüència en un amanerament. Cert era que al sentir una emoció estètica, l' artista que no tingués pols segur, ni calma suficient per produir una obra de factura irreprotxable, com el que fredament només procurés retocar i polir la seva obra. També seria veritat, que pel simple fet de presentar una obra amb factura descuidada, no es pogués assegurar que havia estat produïda en plena inspiració. La veritat i la senzillesa s' usaven moltes vegades com a màscares per encobrir els vicis oposats a aquelles virtuts ²⁰⁶. Per a dibuixar eren necessaris diversos factors i en justa proporció:

- Emoció estètica. Del contrari, el que s' anava a dibuixar no agradava o no s' hi descobria cap bellesa.
- Desig. Sense aquest no s' aconseguiria una obra bella.
- Esforç. Per representar la forma.
- Estímul.

²⁰¹ MASRIERA, Víctor. *El Arte del Croquis*. Manuales Gallach CXXIV - Espasa Calpe, S.A. Madrid, 1924, p. 82.

²⁰² El Ritme en Pintura. " Vell i Nou", N° 48. Barcelona, 1917. (*Apèndix Documental Articles L. X, p. 190*)

²⁰³ MASRIERA, Víctor. *El Arte del Croquis*. Manuales Gallach CXXIV - Espasa Calpe, S.A. Madrid, 1924, p. p. 82-84.

²⁰⁴ Johann Wolfgang von "GOETHE".-(Frankfurt, Alemanya, 1749-1832)

Poeta, novel·lista, filòsof alemany, una de les figures clau de la literatura occidental. Interessat en l' alquímia, va fer descobriments sobre la vida de la planta i de l' animal, va descobrir l' os intermaxilar humà, desenvolupament d' una teoria newtoniana sobre el caràcter de la llum i del color, inspirat en teories similars a les de Plató sobre formes eternes i invariables. <http://es.wikipedia.org/wiki/Johann_Wolfgang_von_Goethe>

²⁰⁵ Conferència. *La estructura técnica del dibujo y el funcionamiento de un nuevo metodo*. Escola d' Estudis Superiors del Magisteri. Madrid, 26 de març de 1925. (*Apèndix Documental Conferències L. I, p. 215*)

²⁰⁶ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo para todos*. Editorial Manuales Gallach. Vol. 101, José Gallach, Editor. Barcelona, 1920 ?, p. 258.

EL SENTIMENT

Explicava en diferents manuals que hi havia factors sentimentals importants, com la simpatia pels models, per la seva vida, caràcter o altres qualitats, que es relacionaven amb sensacions produïdes per l' objecte.

En l' acomodament del natural, elegint aspectes gràfics típics, a les impressions complexes que es rebien de la vida, posava l' exemple d' un dibuix del gran pintor Raurich ²⁰⁷, que es titulava "La Tramuntana", nom que a Catalunya es donava a un fort vent. L' aspecte del cel i l' agitada silueta dels arbres donaven perfecta idea del que s' havia proposat l' autor, però no queia en convencionalismes, i encara que l' obra era molt sentimental, la observació de la Naturalesa era tan profunda que el dibuix tenia un gran valor objectiu ²⁰⁸.

LA MÚSICA

En la seva adolescència, a pesar d' haver nascut entre pintors i de manejar colors des de molt petit, les elevades emocions estètiques les havia rebut de la Música, fins que als 19 anys va visitar per primera vegada el Museu del Prado, descobrint l' equivalència entre els grans músics i els gran pintors ²⁰⁹.

En un carta de 12 de novembre de 1932, Víctor explicava que un diumenge trobant-se a Madrid, no va fer bon temps i no va poder anar a el Pardo, i per tant va anar al "Monumental" per escoltar un concert de la Simfònica:

La música m' excita molt l' imaginació....

La Música era l' art d' influència més directa, puix alterava, sense necessitat de representacions, el ritme normal. Un pasdoble de música dolenta i fins i tot odiada faria seguir, fent-nos marxar al seu compàs; i si això passava amb obres en què l' autor cap emoció hi posava al compondre-les, ¿que passaria quan un Bach, un Beethoven o un Wagner ens hi destil·lés els seus poderosos i sensibílissims esperits? ²¹⁰.

Feia un símil entre l' aprenentatge de la música i el del dibuix en alguns aspectes.

Deia que per dibuixar be qualsevol forma, era necessari conèixer-la i saber apreciar el seu aspecte gràfic, ser un bon observador. L' habilitat manual

²⁰⁷ Nicolau Raurich.- (Barcelona, 1871-1945). Deixeble a "Llotja" d' Antoni Caba, i de Lluís Rigalt. Pintor premiat en diferents ocasions, entre elles, a París el 1899 on residí una temporada. La seva pintura es caracteritzà pels seus "empastos" i per una vigorosa factura. En la seva producció destacaren els paisatges. Víctor Masriera, era amic seu.

De fet, dintre de l' arxiu fotogràfic dipositat a l' ANC, referent a Víctor Masriera, es troba una fotografia en blanc i negre, que és una reproducció d' una obra d' art, un quadre signat per Nicolau Raurich, un paisatge titulat "Tristeza Otoñal".
<http://ca.wikipedia.org/wiki/Nicolau_Raurich>

²⁰⁸ MASRIERA, Víctor. *Contribución al estudio de los fundamentos psicológicos de la pedagogía del dibujo*. Separata de: Asociación Española para el Progreso de las Ciencias. Madrid, 1915, p. 7.

²⁰⁹ Conferència. *La educación estética del pueblo*. Madrid, 1932-1933. (Apèndix Documental Conferències L. III, p. 259)

²¹⁰ El Ritme en Pintura. "Vell i Nou", N° 48. Barcelona, 1917. (Apèndix Documental Articles L. X, p. 190)

seria bàsica, ja que hauria de traduir fidelment les observacions. El bon dibuixant hauria de tenir el que els pianistes deien, pulsació, seguretat i suavitat; al mateix temps, graduant l'energia amb que s'aplicaria el traç per una íntima i fidel correspondència entre la percepció visual de l'objecte i la mà
²¹¹.

Feia també un símil de graduació per a l'aprenentatge de l'educació de la vista i la mà, a l'igual com s'ensenyava la música. Ho exemplificava amb l'instrument del violí instrument conegut, -no en va el seu germà va ser un excel·lent violinista-, per al qual hi havia diferents exercicis i graus, uns per obtenir agilitat en els dits, altres exclusivament per afinar, altres només per l'arc
²¹².

Però en la Pintura no hi havia "temps" com en la música, en la literatura i en certa manera en l'arquitectura i escultura. Per obtenir aquest temps s'inventaren els tríptics, els retaules.

Per altre banda s'havia comparat el color amb el so, Emilo Sala ²¹³ en la seva obra "Gramàtica del color"; buscava analogies entre la gradació d'altura de les "notes" amb les diferents intensitats de clarobscur, i per altre banda, el "timbre" o caràcter especial del so, segons l'instrument que l'emetés.

Creia però que no era bo comparar so i color, doncs més que esclarir, podia confondre
²¹⁴.

Un altre element de la música, el ritme, era element fonamental de l'Art, a l'igual que en la Poesia s'estudiava a fons i tenia aplicacions concretes; en l'art decoratiu, que era com una música de l'espai, fàcilment podia determinar-se, però en la Pintura i Dibuix realistes ja era més difícil formular-lo; no obstant existia i es sentia bategar en el fons de tota obra, ja que els principals motius que l'esperit creador dels artistes l'aplicaven en cada una de les Belles Arts. En Música i Poesia el ritme dividia harmònicament el temps; en Arquitectura i Decoració, l'espai
²¹⁵.

²¹¹ MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Manual de Pedagogia del Dibujo*. Edita Libreria y Casa Editorial Hernándo. Madrid, 1917, p. 250.

²¹² MASRIERA, Víctor. *La Ciencia del Arte*. José Gallach. Editor. Sucesores de Manuel Soler.- Editores. Barcelona, 1913, Vol. V, p. 17.

²¹³ Emilio Sala Francés.- (Alcoy, 1850- 1910, Madrid). Estudià a la Acadèmia de Sant Carles de València. Situat a Madrid va ser admirador de les obres de Velázquez i Rosales . Va participar en Exposicions Nacionals de Belles Arts obtinguent èxit i medalles. Cap el 1871 s'allunyà de la pintura històrica per centrar-se en el paisatge i la il·lustració. Va destacar també en el retrat. Va decorar diversos palaus de Madrid. Segona Medalla en l'Exposició Universal de París del 1889. El 1906 desenvolupa la càtedra de "Teoria i Estètica del Color" a l'Escola de Belles Arts de San Fernando de Madrid. <
<http://www.ueec.es/Espanol/ColeccionUEE/EmilioSalayFrances.htm>>

²¹⁴ MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Manual de Pedagogia del Dibujo*. Edita Libreria y Casa Editorial Hernándo. Madrid, 1917, p. p. 43 i 50.

²¹⁵ MASRIERA, Víctor. *El Arte del Croquis*. Manuales Gallach CXXIV - Espasa Calpe, S.A. Madrid, 1924, p. p. 43-46.

LA ORIGINALITAT

La originalitat no consistia en crear del no res, sinó en donar un pas més avançat, en perfeccionar quelcom, en donar un valor nou o descobrir un altre punt de vista, però sempre recolzant-se en quelcom conegut ²¹⁶.

Era la qualitat que s'obtenia sense buscar-la directament. Era el que fluïa espontàniament de nosaltres; moltes vegades era el contrari del que es tenia més empeny en ser. Si cada persona fos única, l'originalitat es trobaria en el més profund de la personalitat i l'artista que hi penetrés arribaria a lo veritablement humà, que al cap i a la fi seria l'original, origen de tot art veritable, i no lo extravagant i rebuscat que sempre seria còpia i reflex. Es podia viure intensament, procurant fer art de les impressions deixant-se anar pels impulsos sentimentals; després mirar el que s'hagués produït amb esperit crític, ensenyant-ho a persones competents i comparant-ho amb altres produccions per descobrir els tocs veritablement personals, punt d'arrencada per arribar a una producció artística forta.

Aquel a quien espontáneamente solo le salgan vulgaridades, sin el menor atisbo de originalidad, debe convencerse de que tiene un espíritu vulgar, y de nada le servirá disfrazar-lo con exóticas vestiduras, y nada obtendrá adoptando maneras afectadas. Es al espíritu todo que debe elevar y diferenciarlo de los demás ²¹⁷.

LA FORÇA

Definia aquest concepte com l'aspiració de tot veritable artista en fer un art fort, produint obres que desafïessin els temps, que fossin honradament humanes..., que la forma fos tractada enèrgicament per afirmar la personalitat i el geni de l'artista.

Hi havia artistes, que per aconseguir-ho imitaven maneres i "modus" d'expressió d'altres més genials, que seduïen als que no arribaven al fons, però no els aprofitava el que feien ja que, s'enganyaven a ells mateixos per que el que produïen era buit.

Altres buscaven produir emocions fortes amb lo tràgic, fosc o tempestuós. El genialisme en Art sempre havia fet molts estralls. Altres donant sortida als seus íntims impulsos, haurien arribat a un art personal amb petits temes tractats amb honradesa, delicats, però es perdrien imitant la grandesa, sense pensar que en lo seu serien veritablement forts.

Però la personalitat sola no era suficient, havia fet mal moltes vegades el creure només en la intuïció o en la inspiració. Amb el coneixement de les coses, de les seves formes i aspectes gràfics i plàstics no ni hauria prou; seria

²¹⁶ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo para todos*. Manuales Gallach, José Gallach Editor, Barcelona, 1920 ?, p. 109.

²¹⁷ MASRIERA, Víctor. *El Arte del Croquis*. Manuales Gallach CXXIV - Espasa Calpe, S.A. Madrid, 1924, p. 87.

necessari que la forma fos ben sentida i ben interpretada, per la qual cosa s'hauria de dominar-se la tècnica evitant sempre deixar-se esclavitzar per ella. Quants més recursos tingués l'artista, amb major facilitat donaria forma a les seves delicades emocions. El difícil seria no extraviar-se en l'habilitat, mecanitzant-se, amanerant-se.

En toda obra, la dificultad no estriba en resolver uno u otro aspecto, sino en armonizar los distintos factores que concurrieren a su ejecución. Con muchísima razón dice nuestro gran Antonio Machado –Es el mejor de los buenos quien sabe que en esta vida todo es cuestión de medida: un poco más, algo menos...²¹⁸.

LA CREACIÓ

Per Cizek ²¹⁹, el més important de la educació artística era el procés creatiu, el seu pensament, el seu sentiment, les seves percepcions i reaccions enfront al medi.

Víctor Masriera, deia al respecte que serien molts els que els hi agradaria inventar i estarien més atents a les creacions de la seva imaginació que a les impressions del món exterior, tot i que no seria possible crear res en l'estrictament sentit de la paraula ja que totes les formes gràfiques havien de referir-se a quelcom real més o menys transformat, però real en últim terme.²²⁰ - La creació la portava o entenia més cap el camp de l'Art Decoratiu en realitat cap el Disseny actual -.

El mal artista era sempre imitador un supersticiós que creia en la virtut de les receptes. El veritable, artista trobava els elements purs que en cada obra combinava de nou, en això consistia la creació. La creació artística no era com creia el gran públic, creació divina, on es treien les coses del no res, d'aquí la superstició pel genialisme. Per uns la creació brotava de dins com una font, espontàniament, però al desconèixer la tècnica i el seu extraordinari valor artístic, no veia la quantitat d'exercici que voluntàriament es sotmetia el ben dotat. Quant es domina la tècnica, que no sempre s'havia d'adquirir a través d'estudis acadèmics, sobretot en el moment en que molts artistes eren autodidactes, no importava per tant el camí recorregut encara que s'hagués anat a "salto de mata", es manifestaria la personalitat. Per que tot art era sublimació d'un ofici i sense aquest, per ser la base, res podia edificar-se ²²¹.

²¹⁸ MASRIERA, Víctor. *El Arte del Croquis*. Manuales Gallach CXXIV - Espasa Calpe, S.A. Madrid, 1924, p. p. 86-92.

²¹⁹ El pintor austríac Franz Cizek(1865-1946), havia descobert a Viena cap a 1885 l'encant, expressivitat i dolçor de la pintura d'uns nens que li havien demanat pinzells per a jugar. Aquest simple fet va motivar un dels apostolados artístics més interessants del segle. Cizek, després d'algunes dificultats, va assolir crear la seva cèlebre Escola d'Art Juvenil, basada en el precepte "Deixeu als nens créixer, desembolicar-se i madurar", que més tard va adoptar universalment la pedagogia. (GÓMEZ MOLINA, Juna José-CABEZAS, Lino-BORDES, Juan. *El Manual de Dibujo*. Ed. Càtedra. Madrid, 2001, p.591).

²²⁰ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo para todos*. Manuales Gallach, José Gallach Editor, Barcelona, 1920 ?, p.130.

²²¹ La libertad del niño y el respeto a su personalidad en la enseñanza del dibujo. "Revista de Pedagogia". AÑO IX. Núm. 98, Madrid, 1930, p. p. 75-78. (Apèndix Documental Articles, L. XIV, p. 202)

LA PERSONALITAT – EL CARÀCTER

Desgraciadament el dibuix gaudia d' un trist privilegi comparat amb les demés matèries que integraven l' ensenyament. S' havia descobert però la gran importància del dibuix i s' havien fet aplicacions potser precipitades. Llavors s' aplicava el dibuix a tot, però realment no s' ensenyava a dibuixar.

Per comprendre el veritable sentit que hauria de donar-se a la llibertat del nen i el respecte a la seva personalitat, seria necessari primer saber en que consistiria aquella personalitat en relació amb el dibuix o a través d' aquest com es manifestaria en el primer.

En el gran art, el dibuix assolía una personalitat reconeguda quan el dibuixant donava un segell especial propi, inconfusible comparat amb els dels altres, quan sense firma es reconeixia a l' autor per la seva obra. Només els grans artistes havien estat personals.

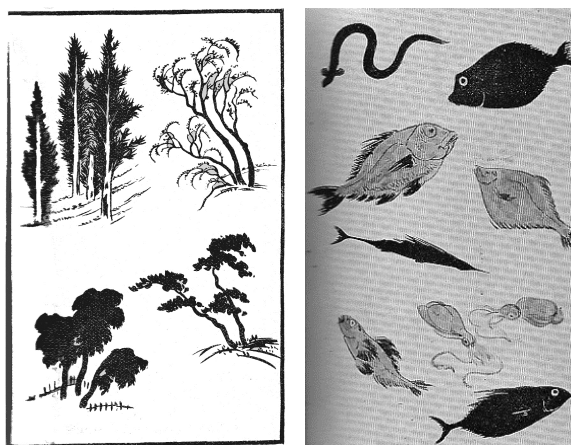
La formació de la personalitat en l' art era molt lenta i per poder-se manifestar s' havia de dominar la tècnica ²²².

Com arribar a tenir consciència de la pròpia personalitat, es preguntava.

*La verdadera enseñanza tiende cada día más a desarrollar la personalidad del alumno; por esto se busca que piense por su cuenta, que tenga ideas propias de las cosas*²²³.

L' apreciació del natural era extraordinàriament complexa, i les seves apreciacions resultarien infinites segons l' aspecte que s' estudiés.

Deia que fins i tot encara que cent pintors miressin el mateix tema des del mateix punt de vista, hora i lloc, farien cent obres diferents, cent apreciacions diverses. Que prevaldria en aquestes cent obres, el caràcter de l' objecte dibuixat o pintat. Posava un exemple de dibuixos japonesos de senzilla expressió i poques pinzellades però amb molt de caràcter cada un d' ells.



91- Fig. 51, 52. Dibuixos japonesos de senzilla expressió però amb caràcter. *El Dibujo para todos* (1920 ?), p. p. 107 i 108

²²² Op. Cit. *Revista de Pedagogia* AÑO IX. Núm. 98, p. p. 75-78.

²²³ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo en la Escuela Primaria*. Editorial Saturnino Calleja S.A. Madrid, 1922, p. 9.

Un dibuix seria una manifestació de l'esperit, per això el millor ensenyament seria el que tendís a enfortir-lo, donant armes necessàries per que sol, pogués orientar-se i així arribar a tenir consciència de la seva personalitat²²⁴.

El caràcter, seria una síntesi de lo més essencial de l'objecte des d'un punt de vista determinat, com el clarobscur, el moviment... A més indicava que hi havia un caràcter genèric i un d'individual. Per exemple, un pi tindria un caràcter genèric per la seva estructura, forma i color, obeint a lleis comunes a tots els pins, però individualment cada un d'ells seria diferent i tindria un caràcter especial.

Els grans artistes havien començat influïts pels seus mestres fins que anaven adquirint la seva pròpia personalitat, veient la naturalesa per compte propi. I la manera d'adquirir caràcter era observant el caràcter dels altres i de les coses. A l'anar de passeig per algun jardí o pel camp, l'artista es fixaria en el caràcter diferent dels arbres. Visitaria col·leccions zoològiques o Museus d'Història Natural i compararia allò més característic dels animals, apuntant en un croquis el que més li hagués cridat l'atenció.

La Caricatura.- Quan l'expressió d'un caràcter s'exagerava i l'artista pretenia ridiculitzar el model, es produiria la caricatura²²⁵.

Si el desenvolupament de l'home fos normal, s'arribaria a uns pocs tipus racials, i hauria grups immensos de persones idèntiques. Un tendència idealista, veia als tipus perfectes, esmentats en els clàssics, en canvi una realista veuria les diferències individuals. Això era el retrat, tot el que aparegués i distingís a un individu d'un altre. Per això la caricatura exagerava aquestes diferències, ja per defecte o desenvolupament excessiu d'una part, accentuant la inharmonia del conjunt²²⁶.



92-Fig. 80 i 81. Retrats amb diferent caràcter, dona vella, noi jove; *El Arte del Croquis* (1924), p. p. 188 i 190

²²⁴ Op. Cit., p. 250.

²²⁵ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo para todos*. Manuales Gallach, José Gallach Editor, Barcelona, 1920 ?, p. p. 105-111.

²²⁶ Conferència. *La educación estética del pueblo*. Madrid, 1932-1933. (Apèndix Documental Conferències L. III, p. 259)

LA GLÒRIA – LA GENIALITAT

Animava als joves artistes a fer veritable art essent l'única manera d'obtenir la glòria. Però la glòria, tampoc hauria de perseguir-se per trobar-la. Per a molts, era publicitat, renom, popularitat i com a conseqüència riquesa material.

No compartia pas aquesta concepció, deia que si algú volia lucrar-se amb el seu art, canviés de professió i es dediqués de ple als negocis. Es veien artistes de renom comerciant amb el seu art, però això els perjudicava enormement com artistes. Com pervertia el diner, exclamava. Per contra, encomiava a gaudir del treball honrat, de la consciència satisfeta..., i si algú veia que el seu veritable camí es trobava molt allunyat de les multituds, que seguís impàvid, amb fe i disposat als majors sacrificis, per contra, el que se sentís més proper al públic, que no el refusés, sinó que penetrés en ell, i procurés elevar-lo per conservar-se ell pur. Hi havia artistes que no havien sabut conservar el seu esperit jove, no havien evolucionat ni estaven en condicions d'apreciar res nou. Per això recomanava als joves:

*Jóvenes, formad vuestro espíritu y lo demás se os dará por añadidura*²²⁷.

En Art, cada generació oscil·lava. Després d'una tendència romàntica, es reaccionava cap el classicisme.

El Arte es inspiración, y como soy de los elegidos..., y aunque se hable de esfuerzo, hay muchas maneras de creer en él; pues hay quien opina que con pensar un plan ya ha andado la mayor parte del camino. Pero lo peor es cuando uno cree ser un genio incomprendido; entonces desdeñará la opinión de los demás; ningún contrapeso tendrán sus deseos, cayendo en la posición más cómoda de todas, en la que nada debe hacerse para demostrar el propio valor, pues el descubrirlo se deja para las generaciones venideras...

En tal cas deia, que el suposat geni, deixés alguna obra a la posteritat, per si li succeïa al que a un jove conegut, que l'excés de geni l'impedia dibuixar... Deu ens lliuri d'aquesta nerviositat genial!, deia²²⁸.

CLOENDA

En aquest apartat, hem pogut saber que pensava Víctor Masriera de les capacitats sensibles i emocionals que van lligades al Dibuix i a l'art. Tota una sèrie de temes que salvant algunes excepcions, continuen plenament vigents els seus plantejaments en l'actualitat, ja que continuen donant-se pràcticament les mateixes premisses que a la seva època, la manera d'emocionar-se, el bon gust, l'educació estètica, l'afany de glòria, etc., la qual cosa demostra que la societat no ha evolucionat pas tant en temes artístics, malgrat pugui semblar-ho com en d'altres.

²²⁷ MASRIERA, Víctor. *El Arte del Croquis*. Manuales Gallach CXXIV - Espasa Calpe, S.A. Madrid, 1924, p. p. 86-92.

²²⁸ Op. Cit., p. 80.

13.2 CAPACITATS NEGATIVES

L' ARTISTA - L' ARTESÀ

Víctor Masriera, que provenia i coneixia a la perfecció les disciplines artístiques i artesanals, molt diferenciades a vegades, i amb un perfil molt difús altres, oferia una opinió molt a tenir en consideració doncs no tothom coneixia tant bé el significat dels dos conceptes.

Explicava, que els joves que tenien ànima d' artista, desdenyaven mètodes mecànics per a dibuixar, doncs acostumaven a dibuixar impulsats per la impressió. Aquell camí els podria portar però a grans errors. La prudència recomanava que en tal cas comparar les idees amb la realitat, única manera d' evitar desvariejar. En canvi molts joves de les Escoles de Belles Arts, preferien la teoria a la pràctica, i s' entusiasmen amb tots els procediments, quan més mecànics millor, per dibuixar d' una manera exacta, precisa i matemàtica. Aquests, deia, mai arribarien a se veritables artistes, doncs no sentien la veritable bellesa, serien artesans, i si volien enaltir l' art, comprendre'l o fer-lo comprendre, es convertirien en preceptistes.

Si els pseudo-artistes no produïssin l' obra d' art amb tota la seva ciència, no seria culpa d' aquesta, sinó d' aquells que no tinguessin les qualitats innates pròpies de l' artista ²²⁹.

Si en l' obra es donava massa importància al procediment, per a produir efectes determinats i així lluir la seva tècnica, arribaria a l' amanerament, convertint el seu art en un ofici; en les seves obres, no hi haurà emoció, només es trobarà, habilitat, encaminant-se de segur cap a la decadència ²³⁰.

L' artista mai hauria de ser considerat mestre, per contra sempre hauria d' estudiar amb força i habilitat encara que hagués fet grans obres, del contrari, no podria superar-les ²³¹. —A diferència del que pensava, avui en dia s' expedeixen certificats oficials de “Mestre Artesà”-.

L' AMANERAMENT

L' amanerament posava constantment en perill l' èxit d' un bon ensenyament del dibuix; a vegades semblava que la mà corregués més que la vista, llavors el dibuix contindria coses que no obeïen a observacions ²³².

Per combatre l' amanerament tenia gran utilitat el canvi de tècnica. Si l' amanerament venia per la tirania de la línia, es combatria usant el pinzell i reduint-ho tot taques ²³³.

L' execució, quan la tècnica prenia l' iniciativa, podia fer caure molt aviat en l' amanerament. L' execució hauria de sòbria, senzilla i concisa. No hauria

²²⁹ MASRIERA, Víctor. *La Ciencia del Arte*. José Gallach. Editor. Sucesores de Manuel Soler.- Editores. Barcelona, 1913, Vol. V, p. 62.

²³⁰ Op. Cit., Vol. V, p. 133-134.

²³¹ Op. Cit., vol. V. p. 16.

²³² MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Manual de Pedagogia del Dibujo*. Edita Libreria y Casa Editorial Hernándo. Madrid, 1917, p. 210.

²³³ Op. Cit., p. 229.

de traçar-se la línia sense poder justificar-la, sense que representés quelcom, tot i que reconeixia que era molt còmode deixar anar la mà en llibertat i restringir les observacions, omplint la resta amb traços més o menys hàbils. Desgraciat el que caigués en aquell virtuosisme i, deia. L'execució hauria de ser honrada limitant-se a traduir les observacions i a expressar les sensacions, ja que l'artista amanerat arribaria a veure malament l'aspecte gràfic de les coses ²³⁴.

Quan un pintor es trobava en decadència i ja no s'inspirava en el natural, sinó que plagiava les seves obres d'altres temps o les d'altres artistes, atenent solament a l'habilitat i al pintar de recepta; estava amanerat. La veritat i la senzillesa s'usaven molts vegades com a màscares per encobrir els vicis oposats a aquestes virtuts ²³⁵.

LA PEDANTERIA

Deia que en qüestions d'art era on més fàcil es podia caure en la pedanteria ²³⁶.

Tota obra de divulgació estava plena de perills. El perill no estava tan en el que sabia poc sinó en el que sabia malament, el pitjor que podia succeir era quan es queia en la pedanteria, que era el perill de la vulgarització de la cultura. El pedant sempre sabia malament encara que posseís molts coneixements, encara que pogués lluir-se en algunes oposicions, tot per que no sabia situar-se en el lloc que li corresponia; es creia estar ja a una altura i com les coses no les mirava des del seu veritable punt de vista, les apreciava malament ²³⁷.

LA CURSILERIA DE LA CLASSE "MITJA"

Deixava ben clar segons el seu ideari, que s'hauria d'emprendre's una croada contra la "Cursileria" que tantes desgracies causava en la classe mitja de la seva època –i potser també de l'actual–; el voler aparentar més del que realment es podia, portava a les imitacions i a la mentida.

Comparava una casa senzilla amb mobles i ornamentació senzilla, austera i/o modesta, amb una casa, la majoria de la classe mitja de la seva època amb mobles de pèssim gust, recarregats d'ornaments, pedestals de "peluix", sostenint una figureta de "basar", i per fi els seus quadres a l'oli en els que el marc tot i sent detestable valia molt més que la pintura ²³⁸, –situació que traslladada a la societat actual potser no ha canviat pas massa –.

²³⁴ MASRIERA, Víctor. *El Arte del Croquis*. Manuales Gallach CXXIV - Espasa Calpe, S.A. Madrid, 1924, p. p. 82-83.

²³⁵ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo para todos*. Manuales Gallach, José Gallach Editor, Barcelona, 1920 ?, p. 250.

²³⁶ MASRIERA, Víctor. *La Ciencia del Arte*. José Gallach. Editor. Sucesores de Manuel Soler.- Editores. Barcelona, 1913, Vol. II, p. 82.

²³⁷ MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Manual de Pedagogia del Dibujo*. Edita Libreria y Casa Editorial Hernando. Madrid, 1917, p. 216.

²³⁸ MASRIERA, Víctor. *La Ciencia del Arte*. José Gallach. Editor. Sucesores de Manuel Soler.- Editores. Barcelona, 1913, Vol. V, p. 137.

Es preguntava si no seria convenient en les Escoles primàries i Normals provar una decoració més lliure, per manca de ritme intern, corrent però el risc de poder caure en una psedo-pintura decorativa de ventalls i coixins cursis, que no eren ni pintura ni decoració i que per desgracia tan abundava ²³⁹.

En l' art decoratiu s' hauria d' anar amb molt de compte, doncs moltes vegades difonia el mal gust en contés de ser educador del sentiment estètic. No passaria si es pogués treballar amb l' ingenuïtat i despreocupació dels antics artistes populars, però l' industrialisme havia propagat la cursileria en termes alarmants i els mals models abundaven per totes parts, per això recomanava a les escoles que on no hi hagués garanties de fer quelcom ben orientat s' abstinguessin de fer dit "Art". Convindria molt que a Espanya s' encaminés bé, pel gran valor educatiu i pràctic que tenia ²⁴⁰.

RETRET ALS ARTISTES

Alguns pedagogs de l' art encapçalats per Cizek, creien que el nen era un artista amb un desig innat d' expressar-se i que aquesta expressió natural era frustrada pels mètodes d' ensenyament formals, més apropiats per adults; per això creien que les persones més indicades per ensenyar l' art eren els propis artistes, per tenir sensibilitat per això.

Comentava Víctor Masriera al respecta, que eren ja molts els que en Espanya comprenien que ja havia arribat la hora de difondre un nou ensenyament del dibuix començant en les escoles primàries. Alguns dels educadors, tractaven ja el llenguatge gràfic des d' un punt de vista pedagògic; però en canvi els artistes a que es referia Cizek, veritables tècnics, en general no havien donat la importància que es mereixia al problema del seu ensenyament.

Creia que de res servien les orientacions dels primers si els últims no dirigien la seva tècnica a elles ²⁴¹. Per altra banda, també hi havia contres a aquella idea. S' havia confiat moltes vegades l' organització de l' ensenyament del dibuix a la improvisació d' uns artistes, la majoria allunyats de la pedagogia i de la psicologia, coneixedors de la seva tècnica, però més per aplicar-la inconscientment en les seves obres que per fonamentar uns estudis que portessin a una sistematització. Ensenyar a dibuixar era per a ell, principalment ensenyar a construir, no llibertat absoluta com si pogués ser lliure el que manqués d' elements tècnics expressius ²⁴².

I es preguntava si l' "Artista-Professor" necessitava de la Pedagogia, i responia que si volia fer Art, no; però si volia ensenyar-lo, si.

²³⁹ MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Manual de Pedagogia del Dibujo*. Edita Libreria y Casa Editorial Hernándo. Madrid, 1917, p. 279.

²⁴⁰ El Dibujo en la Escuela Primaria. "Revista de Pedagogia", Any I, Núm. 12, Madrid, desembre de 1922. (*Apèndix Documental Articles L. XII, p. 195*)

²⁴¹ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo para todos*. Manuales Gallach, José Gallach Editor, Barcelona, 1920 ?, p. 6.

²⁴² Ideas para la organización de la enseñanza primaria del dibujo. "Revista de Pedagogia". Madrid, 1931. *Apèndix Documental Articles L. XV, p. 205*)

La formació de l'artista era coneixement tècnic igual que la del professor, però un treballava amb matèria morta i l'altre viva. Si fes viure la matèria morta, que no matés la viva ²⁴³.

CLOENDA

Les capacitats negatives esmentades, l'amanerament, la pedanteria, la "cursleria", destaquen per no ajudar a un bon ensenyament no solament del dibuix sinó de l'educació estètica i artística en general. Pràcticament traslladades a la societat actual, serien les mateixes que ell ja intentava combatre.

13.3 INTERVENCIONS O INFLUÈNCIES DE L' HISTÒRIA DE L' ART

Víctor Masriera, l'any 1923, publicà un article titulat "La pintura catalana en el moment present", a la revista *Germanor*, p. p. 42-44 (*Apèndix Documental Articles L. XII, p. p. 199-201*), en el qual repassava l'història de la pintura a Catalunya indicava que l'art sempre era el portaveu dels pobles. La lluita entre els romàntics i els classicistes o acadèmics trobà ressò a Catalunya, Claudi Lorenzale fredament acadèmic troba en front al fogós Ramon Martí i Alsina, romàntic amant de totes les llibertats. L'art idealista trobà ressò en el poc valorat Mercader.

La riquesa produïda per les llibertats guanyades per la revolució francesa i pel desenvolupament industrial, gràcies a la ciència aplicada, produí grans fortunes entre la noblesa. L'intel·lectualitat enlluernada per l'or es posà al seu servei i la Pintura buscà la manera d'alabar als nous senyors. Lluny aquells, de l'esperit artístic dels Medicis, l'art degenerà en frivolitats, banalitats i cursileries que no hi hagués anat a parar si els millors artistes haguessin fugit de tota popularitat per endinsar-se en lo més profund. Fortuny demostrà les qualitats de gran pintor, però no estava satisfet amb la orientació que portava i quan va voler posar-se a pintar per ell, morí.

Una visió fresca, espontània i fonda que posà els fonaments del paisatge català fou l'olotí Vayreda seguit per Josep Masriera. La pintura fortunyesca estava de moda buscant més els pintors l'interès en l'assumpte que en la veritable interpretació de la forma i del color. Quant Rusiñol i Casas arribaren de París portaren l'esperit de l'impressionisme amb una gran influència la que causaren. Però el veritable impressionista fou Mir, excloent tot anectodisme fins la mateixa forma quedava mig esvaïda.

Per altre banda l'obra de Raurich fou més completa com a concepte de forma, color i realització, donà estructura, voluminositat al color, a la llum. Galwey també dotà la seva obra d'un singular encant. Nonell anava més al fons que els artistes de moda. Comentava també aspectes de Canals, Anglada, Mallol, Colom, Sunyer, ells foren els pintors més representatius dels anomenats evolucionistes, tot i que malgrat entre ells hi hagués tendències ben diferents i oposades, buscaven tots donar a la pintura, nous valors sense trencar en absolut amb el passat.

²⁴³ Conferència. *Pedagogia de les Arts Gràfiques*. Círcol Artístic de Barcelona, 16 de gener de 1936. (*Apèndix Documental Conferències L.IV. p. 311*)

Per contra, les noves escoles revolucionaries, cubista, futurista, expressionista, etc., havien trobat també ressò a Catalunya, però no seria ell qui fes la crítica d' aquelles tendències, no era el moment, ell era respectuós amb tot el que es feia de bona fe. Fins i tot una escola negativa que es fundés sols en la destrucció podia tenir també el seu valor, a vegades per que poguessin sortir noves plantes no hi havia mes remei que cremar la brossa. L' activitat pictòrica en aquell moment era molt gran. Catalunya no tenia grans clàssics; ni Dalmau ni Viladomat assoliren els llocs preeminents d' un Van-Eyck²⁴⁴ o un Tizià. Sembla que la característica del geni pictòric català fos el realisme, i com l' objectivisme més pur era la base de l' autèntica pintura, quant s' arribés a aprofundir en la visió de la nostra terra sense influències estrangers, aleshores la Pintura assoliria les altures de les grans escoles²⁴⁵.

El propi Víctor Masriera va escollir les il·lustracions inferiors com exemple per explicar que un dibuix estava constituït bàsicament per rectes, o direccions, referint-se al primer d' ells, l' autor del qual era Ingrés; mentre que en l' altre dominaven les siluetes de les masses, essent-ne l' autor, Puvis de Chavanes. Entre un dibuix i l' altre cabien totes les modalitats del Dibuix Realista.



93-Fig. 3. Utilitat de la Història de l' Art. "La estructura técnica del Dibujo y el fundamento de un nuevo método" Escuela de Estudios Superiores del Magisterio, Madrid, 26 de marzo de 1926, p. 18.

²⁴⁴ Jan van Eyck (1390 - 1441). Pintor flamenc que va treballar en Bruixes. Va ser fundador de l'Ars nova, estil pictòric del gòtic tardà en el segle XV, que anuncia el Renaixement Nòrdic d'Europa. En tal sentit Van Eyck és el més cèlebre del conjunt de pintors cridat els Primitius Flamencs. < http://es.wikipedia.org/wiki/Jan_van_Eyck >

²⁴⁵ La pintura catalana en el moment present. Revista "Germanor". Tossa de Mar, agost de 1923, p. p. 42-44. (Apèndix Documental Articles L. XIII, p. p. 199)

També va escollir les il·lustracions inferiors com exemple per comparar dues obres de Velàzquez, la primera, "Adoración de los reyes" de la qual deia que era extremadament analítica pel retallament de les masses, precisant per taques concretes les diferents tonalitats. No havia adquirit encara la visió sintètica. Mentre que la segona "Inocencio X", les taques, ja no es retallaven, sinó que eren més difuses, i en molts llocs, la línia desapareixia al no ser necessària, malgrat sense ella no s'hagués arribat a aquest resultat



Fig. 5.



Fig. 6

94-Fig. 5, 6. "Adoración de los reyes", "Inocencio X".. "La estructura técnica del Dibujo y el fundamento de un nuevo método" Escuela de Estudios Superiores del Magisterio, Madrid, 26 de marzo de 1926, p. p. 5-6.

L' ART PRIMITIU

Per a Víctor Masriera, Art Primitiu, no equivalia a Art Infantil. Degut als nous estudis psicològics que s'anaven produint, es va veure que el desenvolupament individual seguia els traços del desenvolupament de l'espècie. Això va portar a veure l'art primitiu com menys desenvolupat que l'art dels pobles civilitzats, i així es comparà l'art infantil amb l'art primitiu al ser menys desenvolupat que l'art dels adults. Es deia que la millor forma de comprendre el dibuix infantil era l'estudi de l'art primitiu. El cert es que es despertà una gran curiositat i interès, tot i la dubtositat dels paral·lelismes sobre el tema, transcendent al món pictòric palpable en obres de Picasso, Modigliani, Miró...

Corrado Ricci autor a qui esmentava sovint, deia que la representació gràfica infantil no constituïa un problema d'ordre òptic, sinó una qüestió mental, emotiva. D'aquella manera el dibuix infantil es trobaria ja en l'art dels pobles primitius. El 1887 va preguntar-se però si les obres infantils podien considerar-

se art o no. Creia que no, que el nen no representava mai el que veia sinó el que recordava i no el que coneixia.

Deia que Kerschensteiner el 1901, també posava les seves mirades en l'art primitiu com a nova forma d'expressió artística dintre del moviment de les primeres avantguardes. Masriera no va compartir aquell corrent d'opinió. No creia que en el seu temps es podés ser un ingenu com els pobles primitius. Els antics i en pobles primitius que no coneixien la perspectiva, havien arribat a voler expressar conjunts, amb resultats molt semblants als dels nens, aberracions, creia ell, que l'educador, hauria de corregir²⁴⁶.

L'ornamentació dels pobles primitius i salvatges, quan l'home de les caveres pintava animals o persones en les roques tractava de representar-los d'una manera realista; encara que moltes pintures fossin esquemàtiques o simbòliques (rudimentàries o per simplificació), però creia que no podien considerar-se com a decoratives²⁴⁷.

Es podien comparar les altament suggestives pintures prehistòriques, inimitables algunes per la seva espontaneïtat i per la vida que reflectien, amb les magnífiques obres de Renaixement. I es tornava a preguntar si aquelles últimes no aconseguien un alt grau d'evolució més elevat en quant a elements constructius, composició i color, no eren més complexes i completes. No havien aconseguit un ideal que els primitius pintors ja buscaven?²⁴⁸.

La Pintura, per realista que fos, tenia sempre quelcom de decorativa, i no es referia al quadre penjat en un saló, ni a la relació del quadre amb el mobiliari, etc., sinó considerant-la del marc endins. L'origen de la decoració semblava veure's clar. Al pintor prehistòric de les caveres, no se li acudia, en les roques lliures, fer decoració; les seves pintures eren realistes i esquemàtiques o simbòliques, cosa diferent al que es referia; era necessari que l'home volgués representar quelcom en un objecte –arma, utensili, el seu propi cos (tatuatge) –; aleshores, al voler enquibir les formes representades dins de les línies que delimitaven l'objecte es produïa un problema de subjecció d'aquelles amb aquestes, sorgint el pla decoratiu²⁴⁹.

No s'havia donat el cas que hagués aparegut un gran pintor en un petit poble de muntanya i produís obres admirables sense haver vist res de pintura, per que el coneixement de la forma era progressiu com tot coneixement humà i

²⁴⁶ MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Manual de Pedagogia del Dibujo*. Edita Libreria y Casa Editorial Hernando. Madrid, 1917, p. p. 106, 140, 149-152, i 172.

<http://de.wikipedia.org/wiki/Karl_Lamprecht>

²⁴⁷ MASRIERA, Víctor. *El Arte del Croquis*. Manuales Gallach CXXIV - Espasa Calpe, S.A. Madrid, 1924, p. p. 43-46.

²⁴⁸ Conferència. *Los Museos y la educación estética del pueblo*. Madrid, Museo del Prado (Sala Greco), 20 de maig de 1932. (*Apèndix Documental Conferències L. III*, p. 259)

²⁴⁹ Article. *El Ritme en Pintura*. "Vell i Nou", N° 48. Barcelona, 1917. (*Apèndix Documental Articles L. X*, p. 190)

el que prescindís dels savis ensenyaments dels mestres, fatalment feria un art primitiu ²⁵⁰.

Aclaria a més que el primer univers de l'home era topològic, deformable, basat en nocions de proximitat i separació, successió i entorn, inclusió i continuïtat independent de tot esquema formal i de tota escala fixa de mesura. No serien els matemàtics els únics que contemplarien la possibilitat de concebre un univers subret de les lleis de Euclides ²⁵¹: nombroses obres primitives o contemporànies ho farien igual ²⁵².

El tret de que un tipus de grafisme amb un estil similar fruit d'un procés comú en diferents nens de qualsevol país i època, fes suposar a alguns autors com Sully ²⁵³, Lamprecht ²⁵⁴, Depouilly ²⁵⁵, que el seu estudi podria donar la clau del desenvolupament cronològic dels pobles primitius tractant com si "adult antic" pogués equivaldre a "nen actual", sense tenir en compte les diferències culturals i el codis de representació ancestrals, mítics, religiosos o màgics, confonent-los amb aspectes universals de l'art infantil i en l'error de creure que evolucionarien cap a formes més avançades, sense observar altre tipus de produccions.

Deia que el salvatge pensava més en ornamentar-se amb pintures o tatuatges, que en la seva pròpia casa ²⁵⁶.

La decoració sorgí probablement quan aquelles formes naturals es gravaren o pintaren en un objecte (el cos humà –tatuatge- o arma o utensili ²⁵⁷.

²⁵⁰ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo para todos*. Manuales Gallach, José Gallach Editor, Barcelona, 1920 ?, p. 109.

²⁵¹ Euclides va ser un matemàtic grec, que va viure al voltant de l'any 300 a.C. (325 adC) - (265 adC). La seva obra *Els elements*, és una de les obres científiques més conegudes del món, i era una recopilació del coneixement impartit en el centre acadèmic. En ella es presenta de manera formal, partint únicament de cinc postulats, l'estudi de les propietats **de línies i plans**, cercles i esferes, triangles i cons, etc. Els teoremes de Euclides són els quals generalment s'aprenen en l'escola moderna. < <http://es.wikipedia.org/wiki/Euclides> >

²⁵² FRANCASTEL, P. *"Pintura y Sociedad"*. Ed. Cátedra, Madrid, 1984, p. 38.

²⁵³ James Sully (1842 - 1923). Era un psicòleg anglès. El 1871 adoptava una carrera literària i filosòfica. Era professor de filosofia i de lògica a La universitat de Londres, de 1892 a 1903.

²⁵⁴ Karl Gottfried Lamprecht (1856-1915). Professor i Historiador alemany de la Universitat de Leipzig. < http://en.wikipedia.org/wiki/James_Sully >

²⁵⁵ Nat a París el 1929, pintor i il·lustrador, autor de l'obra *L' Art de Dibuix i Moviment*.

" Mejor conocen a André Depouilly, un pintor y un ilustrador durante más de 30 años, en el Unido Sacia que él está en Francia, aparte de París, donde él tiene regular muestra. Él ha estado estudiando en el taller de Paul Colin donde artes gráficas fueron favorecidas. <http://perso.orange.fr/andre.balout/home/cat97/public_html/depouilly/index.html

²⁵⁶ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo para todos*. Manuales Gallach, José Gallach Editor, Barcelona, 1920 ?, p. 83.

²⁵⁷ Avui en dia hi ha cada vegada més gent disposada a decorar la seva pell de manera permanent. El tatuatge es portava ja des de l'antiguitat, els egipcis i els celtas en portaven. El rebuig occidental al tatuatge prové de la civilització grega i jueva que els rebutjà entenent-los com a bàrbars. Els grecs i romans tatuaven el rostre dels seus esclaus, els presos també eren tatuats. El 1769 amb la publicació d'un relat del capità James Cook sobre les seves experiències a la Polinèsia descrivint una civilització desconeguda pels europeus en la qual ornamentaven els seus cossos amb estranys dibuixos que en deien tatau, va causar furor a Europa en la que Rousseau i Diderot apostaren a favor del "Bon salvatge". Aviat sorgiren

EL REALISME

En pintura, ningú excepte el pintor li interessaven les harmonies cromàtiques pures. Una immensa majoria dels afeccionats, buscaven en ella un realisme, la representació de quelcom viscut o somiat. Eren la legió dels que creien que la pintura havia de ser l'imitació exacta de la naturalesa. Per ells la fotografia en color produirà la mort de la pintura. Per ells s'havien fet les figures de cera, amb materials de la realitat, robes i cabells substituïnt amb altres de semblants com la cera per la carn i el vidre pels ulls.

Altres buscaven en el realisme l'acció, el tema. Es fixaven en l'expressió de les cares i en les actituds de les figures, prenent aquestes com personatges d'una novel·la i els agradava d'imaginar els seu desenvolupament i conseqüències de l'episodi pintat. Dels que enfront del quadre es complaïen només en reconèixer el que en ell estava representat i feien com un inventari del que descobrien, d'aquells als que el tema els obrava com un excitant de la imaginació per completar l'obra de l'artista, podria establir-se una gradació, però tots es quedaven al marge de l'obra d'Art si solament buscaven l'anècdota, doncs quadres molt dolents pertanyents al que s'havia anomenat pintura literària, interessaven més que altres de gran valor pictòric però que mancaven de tema. La pintura en la segona part del segle XIX va decaure per entossudir-se en donar emocions que només el Teatre, la Novel·la o la Poesia podien donar.

Altres veïen l'obra d'art com una realització, però tenien un concepte simplista d'ella, un concepte purament industrial. Els agradava la perfecció mecànica, creien que la primera qualitat de l'artista era la paciència, que l'obra creixia en mèrit en relació al temps invertit en executar-la, i trobaven el "colmo" de la perfecció en els treballs de marfil xinès o en la còpia de bitllets de banc. Quan un treball els agradava per la seva correcció i pulcritud exclamaven: I no sembla fet a mà!

El que només s'interessava per l'ofici es trobava en el primer grau, essent molt el que havia de pujar, però l'altre anava per un camí completament extraviat. El més greu era que sempre solia correspondre amb la presumptuositat de creure entendre en pintura. Tota la literatura que s'havia fet entorn de la pintura l'havia perjudicat enormement, no solament suggestionant als pintors sinó desnaturalitzant-la traient-la del seu propi marc, sinó també del públic, allunyant-lo de les qualitats intrínseques de la mateixa, fixant la seva atenció sobre móns representats pels pintors. Per ells el quadre era una finestra oberta a la realitat o a un somni. Per això buscaven en primer

burdells que pretenien ser una representació de Tahití, les joves eren tatuades, i molts aristòcrates es tatuaren com Eduard, príncep de Gales, futur rei Eduard VII d'Anglaterra, el gran duc Alexis de Rússia, el príncep i princesa de Dinamarca, la reina Olga de Grècia, el rei Oscar de Suècia, el duc de York..., però els tatuatges no es popularitzaren fins molt després, oferint un atractiu especial entre la classe obrera i els mariners, soldats, presoners i marginats. El 1890 a Nova York s'inventà una màquina de tatuar molt menys dolorosa que els fets manualment. A partir de llavors fins l'actualitat el tatuatge ha anat de bracet segons les diferents èpoques, ideologies i fets socials. ("La fiebre de los tatuajes" John Wilkinson "La Vanguardia", 20 d'agost de 2006).

terme que produís il·lusió. Sobre l' il·lusió s' especulava, es feia literatura, creient-se que així s' explicava l' obra d' Art, que així es feia estètica ²⁵⁸.

L' evolució de l' artista en l' evolució del seu art podia classificar-se en tres tipus:

- 1.- EL DESCOBRIDOR. Veritable avantguardista. Inventava nous recursos tècnics, provocava noves sensacions emotives.
- 2.- EL PERFECCIONISTA. Que perfeccionava el descobriment del primer. Era més conservador.
- 3.- EL RETRÒGRAD. Era un arcaïtzant o primitivista que intentava tornar a les fonts. Un pintor podia manifestar-se com un gran artista i produir obres admirables sent un arcaïtzant ²⁵⁹.

LES AVANTGUARDES

En els anys de les primeres avantguardes, aquelles expressaren les seves crítiques a l' art tradicional, acadèmic, reflexa, que li atribuïen, de la societat decadent i burgesa a la que volien combatre, i abocaren les seves mirades a l' art infantil i primitiu com una nova forma d' expressió artística, més humana i autèntica, manifestant el seu interès i admiració per aquest. Aspectes que tradicionalment s' havien considerat negatius en el dibuix infantil, com l' espontaneïtat, l' emotivitat, la soltura del traç, el veure el món sense lligams estètics previs, tot el contrari del que s' havia admirat fins llavors en el treball artístic dels nens, que era justament la semblança amb l' art dels adults i la seva precocitat per realitzar-lo, era llavors l' enveja i admiració dels artistes de les avantguardes històriques que assumien com a model estètic, canvi decisiu per a la valoració de les obres infantils.

Alguns artistes introduïren en el mercat les seves obres per a nens com joguines, llibres o mobles, afanyosos d' implantar els seus principis estètics a qualsevol activitat quotidiana, propugnant una major interrelació entre l' art i la societat a través de la indústria, originant un nou sistema de vida. El nen era el vehicle idoni com a element de transmissió a les futures generacions, alhora que investigaven l' art popular, el patrimoni cultural com elements pedagògics de primer ordre.

Víctor Masriera, malgrat pugui semblar el contrari, compartia alguns no pas tots els principis promoguts per les primeres avantguardes, espontaneïtat, emotivitat, soltura en el traç..., potser més en quant a contingut i molt menys en quan a metodologia; no obstant en la seva obra mai parlà d' art infantil, en part pot ser per que tampoc era el seu propòsit ensenyar art infantil, sinó ensenyar llenguatge gràfic bàsic per a tothom.

Les noves tendències artístiques que anaven sorgint, influïren en el seu pensament?

²⁵⁸ Conferència. *La educación estética del pueblo*. Madrid, 1932-1933. (Apèndix Documental Conferències L. III, p. 259)

²⁵⁹ Conferència. *El Greco en la evolución de la Pintura*. Madrid, 26 de gener de 1933. Apèndix Documental Conferències L. III-II, p. 279)

És cert que Víctor Masriera era un artista acadèmic, no pas però en el sentit estricte de la paraula i en el to pejoratiu que se li podia atribuir des de l'òptica de les noves avantguardes. En el segon volum de "La Ciencia del Arte", parlava de molts conceptes que l'art acadèmic pur, segurament no s'havia plantejat mai. En la seva època ja havia transcorregut el Romanticisme el qual coneixia bé doncs en diverses ocasions citava autors d'aquest moviment, com per exemple a Goethe, Novalis, més coneixia també tots els moviments posteriors no en va, els dos seus oncles es mogueren des del Realisme fins a l'Impressionisme.

El sorgiment de les primeres avantguardes per una banda el devia veure amb bones intencions però també amb un cert recel, és evident que tal com diu en un article a *Vell i Nou*, 1917, *El Ritme en Pintura (Apèndix Documental Articles, L. X, p. 190)*, ell estava per sobre del que s'estava fent, però la realitat indica que no ho aplicà pas tots els preceptes avantguardistes.

Alguns d'ells, en part anaven en contra dels seus esquemes bàsics i principals del que era per ell el Dibuix del Natural i sobretot la Perspectiva ²⁶⁰.

De tota manera sentia certa admiració per la valentia dels plantejaments dels avantguardistes més que pel trencadors que eren, pels avenços que aportaven sobre nous materials i tècniques.

Manifestava que en el seu moment, que la pintura volia alliberar-se, al respecta deia:

"En el present, la Pintura busca amb afany, vol alliberar-se. El moment és dramàtic. L'artista d'ara es troba lligat per mil influències, mil prejudicis i innumerables fórmules i receptes que els xorcs preceptistes han anat acumulant com a conseqüència de llurs superficials estudis de les obres mestres de tots els temps.

S'ha buscat per tot, hem vist tots els arcaïsmes, tots els exotismes...I el que es feia era sols variar de fórmules.

Comprenc l'anarquisme en art, comprenc que hi hagi artistes que es sentin bàrbars. Heu vist en tot el seu valor tràgic l'obra dels cubistes? ¿No heu sentit davant d'un d'aquells quadres l'angoixa de l'enrunament de totes les formes artístiques, i en el cap com un desquiciament per sentir-se arrencar nostres conceptes fonamentals? No ho sé; però tal volta siguin uns herois; de totes maneres és d'admirar el seu esforç llibertador ²⁶¹.

²⁶⁰ Es preguntava no obstant, si era necessari, si calia conèixer totes les lleis perspectives per dibuixar. Alguns pintors creien que sí (acadèmics i classicistes), mentre altres creien que era perjudicial (impressionistes) doncs per ells la perspectiva es traduiria empíricament si hi havia un ajustament general del quadre.

Deia però, que els que coneixien la Perspectiva veien en la traducció empírica que feien d'aquesta els impressionistes, hi trobaven moltes faltes.

²⁶¹ El Ritme en Pintura. "Vell i Nou", Nº 48. Barcelona, 1917. (*Apèndix Documental Articles, L. X, p. 190*)

CUBISME

Deia que Cezanne havia deixat en herència la reducció de tots els objectes a sòlids elementals de la geometria i havia substituït la perspectiva per un sistema de múltiples facetes purament visuals. Picasso i Braque assumirien les seves propostes, i ja el 1910 reduïen les imatges a una successió d'elements parcials, visions múltiples i parcials de la realitat geomètrica que podia produir noves realitats visuals.

El seu propòsit era el d' ampliar el camp de la visió pictòrica; per això trencava la perspectiva coneguda i feia un anàlisi de visions, però per a ell, no arribava a la visió sintètica. A més indicava que es veurien les coses com una fotografia estereoscòpica que tot i que donava el relleu, les obres que pertanyien a totes les Belles Arts plàstiques, s' ens presentarien mogudes, excepte la Pintura.

La arquitectura, citant a Gaudí, deia, que es veia passejant i en moviment de masses, l' escultura es veia des de diferents punts i l' ull feia acomodacions diverses; en canvi en la pintura només existia una sola acomodació dels ulls, només s' havia de mirar des d' un punt de vista determinat, era un model quiet, tot i que els grans mestres suggerissin el moviment ²⁶².

D' ells deia que només els salvava pel ritme que imprimien a les seves obres

- tan radicals que trenquen la visió perspectiva de les coses, base de la Pintura, donen una gran importància al ritme. El ritme els salva i el recullen els innovadors, puix els més prudents el busquen en la pintura decorativa.

Comprenc que el bon burgès, orfe d' inquietuds espirituals, acostumat amb la pintura fortunyesca, s' esgarriï amb les seves manifestacions d' art de l' actualitat; el quadre deu ésser per a ell desolador i sols pot fer-li l' efecte de que molts artistes s' han tornat boigs, puix jamai fou tanta l' activitat espiritual. Es fan indagacions en tots sentits, es busquen aspectes nous de la realitat; la preocupació de representar la llum, cada dia és major; s' assagen nous procediments, enriquint-se considerablement la tècnica...

En Pintura com un immens exèrcit que contínuament avança lluitant, però no poden observar-ne el conjunt. El crític i educador és el que deu volar per veure de part a part el camp.

Jo no sé si he aconseguit enlairar-me; però us afirmo , el cor m' ho diu, que la victòria és segura, puix crec fermament en l' evolució de l' esperit humà" ²⁶³.

Deia que sense adonar-se'n s' havia referit al pintor impressionista, però fins i tot en la escola expressionista, en la que es volgué partir de dins a fora,

²⁶² MASRIERA, Víctor. *La Ciencia del Arte*. José Gallach. Editor. Sucesores de Manuel Soler.- Editores. Barcelona, 1913, Vol. V, p. 42. < <http://www.gaudiallengaudi.com/CA002.htm>>

²⁶³ El Ritme en Pintura. "Vell i Nou", Nº 48. Barcelona, 1917. (Apèndix Documental Articles, L. X, p. 190)

per expressar millor el concepte humà, servint el natural d' intuïció i consulta, sense subjectar-se a aspectes determinats del mateix, sempre seria necessari que l' artista sabés apreciar les formes aparents de les coses que ens donaven sensacions visuals. Va ser necessari arribar al cubisme, que fou la dislocació i destrucció de la perspectiva, per a que manqués de valor la tendència que indicava ²⁶⁴.

En el catàleg de l' Exposición de Pedagogia del Dibujo de 1916, (*Apèndix Documental Articles L. VIII, p. 183*), comentava que en l' esmentada exposició, es podia veure en una vitrina quelcom relatiu al cubisme, però podia el visitant tranquil·litzar-se, doncs res més lluny d' ell. No era la revolucionària tendència que atacava lo fonamental de la pintura, era quelcom més modest. La visió pràctica de les coses que teníem ens portaria a apreciar en el món exterior qualitats molt diferents de les que veia el dibuixant o pintor. La visió de l' home s' educava amb el tacte i al mirar l' objecte, la vista procurava recorre'l en tota la seva extensió (visió binocular, diverses acomodacions, moviment dels ulls, del cap), per que a l' home l' interessava conèixer les coses per tots els costats, en canvi un dibuix realista era només una perspectiva de l' objecte, era un moment de la visió, una sola imatge ampliada com la que es forma en la retina d' un ull quiet. Aprendre a aïllar cada una d' aquelles perspectives era l' objectiu primordial de l' ensenyament del dibuix realista ²⁶⁵.

ABSTRACCIÓ

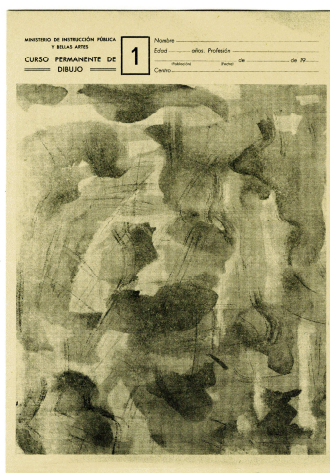
De l'abstracció com a moviment artístic avantguardista, no en parlà massa. L' abstracció l' entengué com un pas necessari pel qual s' havia de passar en el dibuix geomètric i perspectiu, sense ella no seria possible caminar per terreny ferm. El Problema consistia en trobar la manera de passar del lo concret a lo abstracte.

En la Natura, les coses es trobaven completes, sent les persones les que feien l' abstracció per estudiar-les i conèixer-les millor. La dificultat consistia en treure la part material de les coses i veure-les només en la seva forma; no obstant la humanitat sempre havia seguit per la dificultat que comportava, un procés invers, materialitzant lo immaterial, donant forma corpòria a les idees abstractes ²⁶⁶. Posava l' exemple del clarobscur, que en el dibuix monocrom seria una abstracció.

²⁶⁴ MASRIERA, Víctor. *El Arte del Croquis*. Manuales Gallach CXXIV - Espasa Calpe, S.A. Madrid, 1924, p. p. 77-78.

²⁶⁵ Catàleg de l' Exposición de Pedagogia del Dibujo. Centro de Estudios Historicos, Palacio de Biblioteca y Museos, Madrid, 1916. (*Apèndix Documental Articles L. VIII, p. 183*)

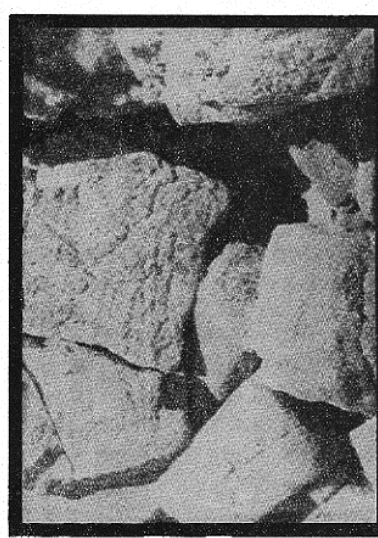
²⁶⁶ MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Dibujo*. Ed. Cabaut y Cia. Buenos Aires (Argentina), 1912, Pròleg VIII.



4.º grado.

Víctor Masriera.—Método Pedagógico de Dibujo

Pág. 27



Para acostumbrarte a hacer las formas de las masas de claro-oscuro de las cosas y saber graduar los grises, será bueno que hagas este ejercicio, dibujando este conjunto de piedras, observando no sólo sus formas, sino la de los espacios que quedan entre ellas.

95-Fig. Documentació personal ANC. Fons Víctor Masriera -famílies Masriera-Ferrer- (Inv. 107). Arxiu inèdit sense catalogar. Inventari 107. Núm. Reg. Entr. 143. Làmina-Portada del Curso Permanente de Dibujo. Fig. 27. Método Pedagógico de Dibujo Grado 4. Fotografía i esquema d' un fragment d' una roquera.. Ambdós dibuixos i fotografia es pot observar el concepte d' abstracció.

IMPRESSIONISME

L' impressionisme era l' últim grau de l' evolució del realisme, un pur objectivisme. No importava el que s' hagués dit que com a conseqüència de l' impressionisme a l' aire lliure del segle XIX, tot paisatge seria un estat de l'ànima la qual cosa precediria a tenir una base subjectiva. El que era objectiu era la representació i lo subjectiu la expressió. Si un art no fos expressiu no entraria en la categoria d' art bell. Per tant l' impressionisme anava a lo objectiu, a la representació pura, a pintar les coses tal com es veien en un moment determinat, a pintar per o per mitjà de la visió directa.

Aquesta era la gran paradoxa de la pintura, quan es vol interpretar el concepte vulgar de les coses, quant s' anava a lo permanent d' elles, es produïa molt menys la il·lusió de la realitat que quan l' artista prescindia del

que eren, anava a la taca que descomponien en colors aquells aspectes fugaços que sols el pintor percebia. Llavors es fixava un moment de la visió.

El verisme impressionista per visió directa si bé alliberava completament a la pintura de l' art decoratiu i de l' escultura, anava a un objectivisme pur arribant a lo fotogràfic. Lo fotogràfic seria la anul·lació de la pintura com art. En part potser estava indicant el moviment que sorgí com a hiperrealisme. Per això en els seus dies s' estava reaccionant violentament contra l' impressionisme pel que tenia de fotogràfic, estètic, verisme. D' aquella protesta va sorgir l' expressionisme, amb les seves deformacions, els seus desdibuixos, el cubisme, el surrealisme, etc.

Deia del Greco ²⁶⁷ que no volia dibuixar de memòria o de pura imaginació i per tant copiava els seus models d' unes figuretes que feia modelant-les. Necessitava veure el model per després donar a la seva mà el recorregut que les deformés per un efecte expressiu que s' havia proposat. El Greco anava del realisme impressionista a l' expressionisme i a un idealisme decoratiu de ritmes completament nous ²⁶⁸.

Els pintors impressionistes, eren els que havien donat l' aspecte gràfic realista amb major puresa per que es desentenien de les coses, buscant només sensacions lluminoses, representant el món exterior, per una relació de taques més o menys lluminoses i cromàtiques de formes determinades. L' impressionisme es recolzava en una veritat, però per a ell pecava de superficial, ja que les coses eren més que fenòmens lluminosos. Deia que s' havia reaccionat contra l' impressionisme, però gràcies a ell la Naturalesa s' ens presentava mes vibrant, amb una altre llum amb altres harmonies de color i la visió havia guanyat frescor i espontaneïtat al percebre les coses més directament i no a través de conceptes. Vaticinava que l' impressionisme seria superat, però no desestimat, - i el temps ha demostrat que encertà -. Citant Unamuno, deia:

“Cuando se alcanza mal a repartir en un cuadro los matices y medias tintas, de tal suerte que en la unidad del conjunto aparezcan los objetos encajados en el todo y subordinados a él, se cae en el desenfreno del colorismo chillón y de mosaico de brillos metálicos, corriendo tras el enorme despropósito de que las figuras se salgan del cuadro, que vale tanto como desquiciarlas de su puesto y disociarlas de la realidad, acudiendo para ello a procederse de efecto escenográfico, mas que sea pintar del cuadro en el marco la pezuña de un caballo o cualquier otro desatino tan desaforado como éste. El ver las cosas destacarse a cuchillo es no advertir que su forma en parte la del modelo que les da el fondo, y así, por no dibujar tanto hacia fuera como hacia adentro, dibujando los huecos, los espacios intermedios, lo mismo que las masa misma se busca la línea “continente” por una serie de rectificaciones que

²⁶⁷ “El Greco”.- Citat per Víctor Masriera en l' obra *El Arte del Croquis*, 1924, p. 79.

²⁶⁸ Conferència. *El Greco en la evolución de la Pintura*. Madrid, 26 de gener de 1933. (Apèndix Documental Conferències L. III-II, p. 279)

*engendran perfil confuso e incierto, “desdibujada” resultante de tanteos...”*²⁶⁹.

Creia que amb l' impressionisme la Pintura, s' havia donat un gran pas en l' evolució de l' ensenyament del Dibuix. Havia portat el culte a l' interpretació espontània de la Naturalesa, un odi cap a les regles i patrons; fou necessari, abans de res, conrear la personalitat, i el dibuix solament podia ser del natural, amb exclusió de làmines i models de guix. Però aquella tendència només podia ser un element de lluita en front de lo establert²⁷⁰.

EXPRESSIONISME

Va ser Frank Cizek, a Viena, juntament amb Marion Richardson²⁷¹ a Anglaterra que començaren a establir una pedagogia basada en la idea de l' autonomia de l' art infantil, - no compartida pas per ell -, i el seu valor de per si. La nova pedagogia s' anomenaria de l' auto expressió o bé, de la expressió creativa. El moviment no sorgí pas dels ambients acadèmics, ni pedagògics, sinó d' artistes professors que veieren una afinitat entre la seva activitat creativa i la del nen en la seva expressió gràfica²⁷².

Semblava quelcom paradògic dir que per representar quelcom amb realisme s' havia de començar per no considerar-la pel que era en realitat, sinó per la seva aparença lluminosa, per la seva imatge.

De l' expressionisme podia deduir-se un mètode que començaria pel coneixement complet dels models; després s' estudiarien les seves formes, independentment de la seva posició; i per últim les perspectives d' aquestes formes. El que es dibuixaria serien idees dels aspectes gràfics de les coses. El mètode seria excel·lent pel dibuix de fantasia i memòria. Per aquest camí podria arribar-se a un art totalment subjectiu i idealista. Era la tendència clàssica; la gran pintura del Renaixement estava informada per aquest esperit. La novetat de l' expressionisme, ja la trobava doncs, responent-se, en la pintura del Renaixement.

I es preguntava, per que ell, contrari a la tendència expressionista, conscientment, seguia el camí contrari. La resposta era primerament, per tractar-se del croquis, que era la impressió d' un moment i no pas el resultat d' una elaboració. I si el contingut de lo expressat sobrepassava una mica els límits del croquis, era per arribar al fonament d' un dibuix d' adquisició, plenament objectiu. Un veritable artista, deia, podia llançar-se a l'

²⁶⁹ MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Manual de Pedagogia del Dibujo*. Edita Libreria y Casa Editorial Hernando. Madrid, 1917, p. 45.

²⁷⁰ Op. Cit., p. 9.

²⁷¹ Marion Richardson (1892-1946). Va passar quatre anys aprenent Art. Fa classes en Birmingham a l'Escola de Belles Arts i de Disseny després de guanyar una beca en 1908. En aquest temps Robert Catterson-Smith era principal de l'escola i va advocar per l'ocupació de ment, memòria i visualització, que va venir enormement a la influència el seu futur treball. <<http://www.archiveshub.ac.uk/news/0702richardson.html>>.

²⁷² MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Manual de Pedagogia del Dibujo*. Edita Libreria y Casa Editorial Hernando. Madrid, 1917, p. 190.

expressionisme per que una tendència innata el portés a la sensació; però quan proposéssim divulgar el Dibuix i donar a tots aquell poderós mitjà d'observació, adquisició i expressió, topàriem amb grans obstacles que ens oferirien la major part dels alumnes, amb les seves idees gràfiques errònies obtingudes pels seus conceptes pràctics del món exterior, idees gràfiques deduïdes de la contemplació d'un art amanerat unes vegades, i altres bo, però que no s'havia vist amb suficient elevació.

Lluitant contra aquests obstacles havia arribat a aquests radicalismes que presentava el seu mètode. No quedés el lector impressionat pel que havia apuntat sobre l'expressionisme i la pintura italiana del Renaixement, pensava en Ribera, el més que realista, Velázquez, el Greco, així com Rembrandt i altres que presentaven en les seves meravelloses obres un doll perenne d'estudis per l'impressionista²⁷³.

- Dels pintors els quals citava, tenia varies fotografies de la seva obra en el seu arxiu personal, dipositat actualment a l'ANC -.

CLOENDA

Tal com s'ha esmentat, es mirava els nous corrents artístics des de certa altura. Si es generalitzés, es podria dir que no combregà pas amb ells, però tampoc fou ben bé així. Malgrat partir d'una base acadèmica, participà en molts aspectes de les noves orientacions que aportaven les avantguardes, no d'una manera valenta, sinó amb moderació, doncs la seva finalitat la deixa ben clara, ell pretenia ensenyar el dibuix con a llenguatge universal, apte per a tothom no només pels artistes que no havien de rendir comptes a ningú amb els seus radicalismes. Més si tenim en conte que ja havia captat en quina realitat es trobava Espanya per al l'ensenyament del llenguatge gràfic. Aleshores, amb ponderació, i previ anàlisis degué agafar el que de bo cregué que aportaven els nous moviments i desterrar tot allò que creia no aplicable en la seva metodologia i didàctica que portava a terme.

Mirat en la perspectiva del temps, que ell no va poder tenir, es podria dir que les avantguardes varen ser en part contradictòries amb elles mateixes en quan a l'ensenyament del dibuix. Si bé destruïren el concepte acadèmic, no van poder prescindir d'ell, cas de la Bauhaus on Walter Gropius el seu primer director el va continuar utilitzant com una disciplina bàsica.

A vegades ha prevalgut una imposició mal entesa de la modernitat, la "nova pedagogia artística" no ha estat cap panacea. Les avantguardes pretenien fugir de l'estil i de l'ornament, cap el descobriment de formes primàries i elementals.

La impossibilitat d'aquelles propostes es quedaren en pràctiques personals, individuals i no pas universals. Avui en dia amb el pas del temps es veu que les utopies de modernitat que les sustentaren es mantenen per inèrcia en els sistemes educatius, havent perdut la capacitat transformadora per haver-

²⁷³ MASRIERA, Víctor. *El Arte del Croquis*. Manuales Gallach CXXIV - Espasa Calpe, S.A. Madrid, 1924, p. p. 77-78.

se oblidat el projecte global que les va justificà, havent-se convertit en una nova acadèmia, en aquest cas de la modernitat.

Franz Cizek, va arribar dir a la Bauhaus: ¡ No ensenyeu res, no aprengeu res!
¡ Deixeu créixer en les pròpies arrels!.

L'alliberació del potencial creatiu, innat, latent dins de cada estudiant , avui en dia s' ha qüestionat, el comportament autoexpressiu, deia Tomàs Maldonado ²⁷⁴ el 1977, privilegia els aspectes purament motors, emotius, intuïtius, abandonant a l' individu absolutament desproveït dels instruments racionals amb els que analitzar, valorar .

La fugida cap a lo estèril es la grotesca parodia de la expressivitat individual. El gest desarticulat substituint el pensament articulat. L' acció gratuïta a l' acció intencionada.

La pauta d' expressar-se en llibertat sembla irrenunciable, el fer cadascú el que vol, el tot està premés i tot serveix, o l' imposició del gestualisme abstracte, lliure i uniforme que s' avala com quelcom "suelto", lliure de la submissió de la representació, espontani i automàtic.

13.4 ELEMENTS SENSORIALS

LA OBSERVACIÓ

Deia que les idees preconcebudes podien pertorbar una bona observació de les coses. A vegades, un preconcepte podia ser degut a un estudi seriós del que es tractava de dibuixar, llavors, no deixant-se dominar per ell, podia ser un punt de recolzament o de comparació per descobrir quelcom nou en l' observació ²⁷⁵. Aquesta havia de ser el pas previ i bàsic per a poder concebre qualsevol obra artística, fet pel qual li donava summa importància.

La observació era l' aliment de l' imaginació i aquesta de la creació ²⁷⁶. L' observació seria bàsica per a poder portar a terme un bon dibuix, per això s' haurien de veure les línies principals, l' objecte de manera suficientment senzilla, per reduir-lo a figures fàcils de proporcionar. Si el cos es presentés en forma de silueta, les dificultats serien poques; però quan tingués formes complexes, no s' apreciarien tan bé les formes de les grans masses, per això molts cregueren que el millor era començar a dibuixar per formes geomètriques senzilles, mètode que qualificava de lògic però no de pràctic, més en els nens als quals no els agradava la regularitat, impressionant-los més coses molt diferents de les fredes abstraccions geomètriques. Creia que el fracàs d'

²⁷⁴ Tomás Maldonado (1922, Buenos Aires). Pintor, dissenyador i pensador argentí, se'l considera com un dels principals teòrics de l' enfocament científic del disseny. Nasqué en la ciutat argentina de Buenos Aires, es va formar artísticament en l'Escola Nacional de Belles Arts Prilidiano Pueyrredón, ja durant aquesta etapa inicial d'estudianta va realitzar una activitat ideològica relacionada amb el vanguardisme argentí, sent d'aquesta manera un dels fundadors del moviment de pintors conegut com Art Concret-Invenió.

<http://es.wikipedia.org/wiki/Tom%C3%A1s_Maldonado>.

²⁷⁵ MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Manual de Pedagogia del Dibujo*. Edita Libreria y Casa Editorial Hernando. Madrid, 1917, p. 187.

²⁷⁶ Conferència. *Pedagogia de les Arts Gràfiques*. Círcol Artístic de Barcelona, 16 de gener de 1936. (Apèndix Documental Conferències L. IV, p. 311)

aquells mètodes va ser degut a que en gran part, les figures que dibuixaven, no obeïen a casos interessants i a que s' exigia una execució perfecta ²⁷⁷.

La observació es podia aplicar en les múltiples produccions dels artistes, havent-hi diferents especialitats. Hi havia retratistes, costumistes, animalistes, paisatgistes, marinistes, etc. Cada aspecte de la naturalesa era suficient ric per omplir tota l' activitat d' un artista.

El Dibujo, sea lo que sea lo que trate de expresar, necesita de formas que en la Naturaleza encuentra, y el único medio de adquirirlas es por observación. Es pues, una gimnasia de la observación ²⁷⁸.

El mecanisme d' observació consistia en prendre unes línies o punts de referència per buscar la seva relació amb les demés. Davant del natural, es buscarien línies dominants, i sobre aquestes es construiria un dibuix per la observació que les demés tenien amb la primera. Seria necessari saber descobrir línies en els objectes reals, i la visió espontània que de les mateixes es tenia, pertorbaria, per tant seria precis educar la percepció de l' aspecte gràfic. Per això els exercicis començarien a estudiar formes pures dels objectes com quadrats, rectangles, triangles i cercles ²⁷⁹. – El concepte de la observació, seria en definitiva avui en dia i en la nomenclatura actual, els conceptes o passos de veure, mirar, percebre -.

Si no es sabia observar, tampoc es sabia retenir, i ahora de dibuixar, no es recordaria res. Les imatges que es formessin en les retines de varis individus normals serien iguals, però l' acte de la visió ja seria diferent, per que en aquell acte cadascú posaria molt de personal ²⁸⁰.

Per portar a terme el dibuix seria necessària l' observació, l' atenció, relació, mesuració, apreciació, execució... La relació entre la vista i la ma era complexa i en el dibuix havia de ser menys automàtica que en la cal·ligrafia, doncs en el dibuix la visió tenia molta més importància; però el que primer calia, era aprendre a veure:

Lo que en primer termino hay que enseñar, es a ver ²⁸¹.

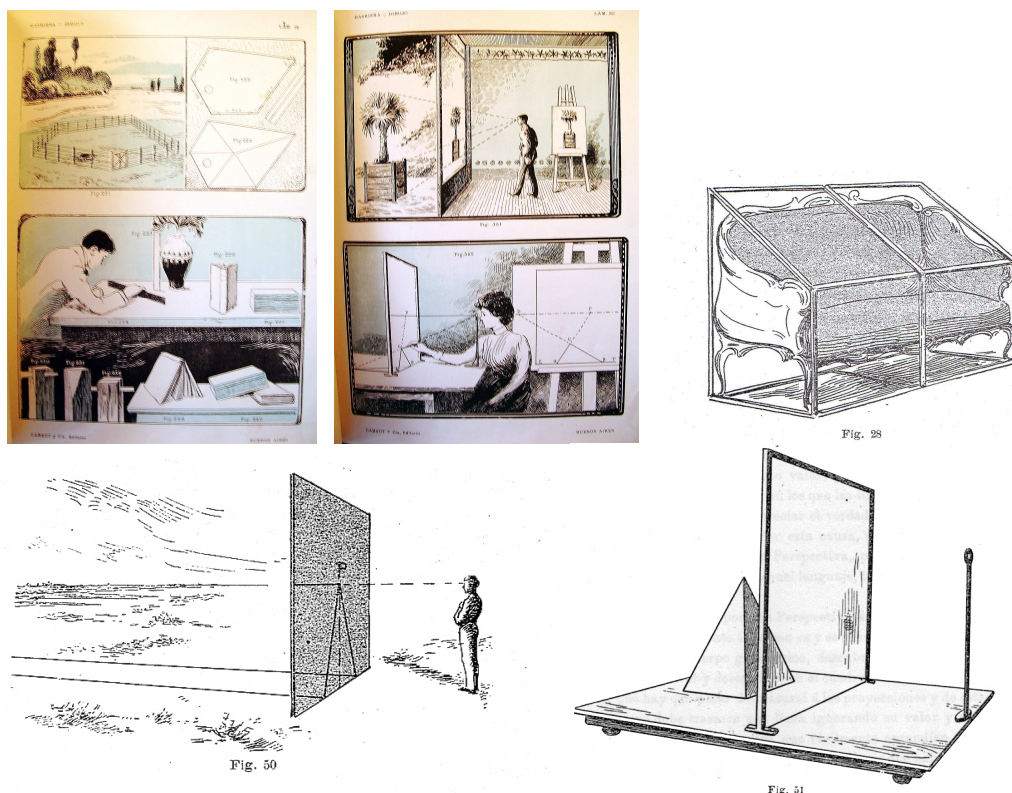
²⁷⁷ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo para todos* . Manuales Gallach, José Gallach Editor, Barcelona, 1920 ?, p. p. 88-89 i 118-119.

²⁷⁸ MASRIERA, Víctor. *El Arte del Croquis*. Manuales Gallach CXXIV - Espasa Calpe, S.A. Madrid, 1924, p. 64.

²⁷⁹ Op. Cit., p. 96.

²⁸⁰ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo para todos*. Editorial Manuales Gallach. Vol. 101, José Gallach, Editor. Barcelona, 1920 ?, p. p. 48-49.

²⁸¹ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo en la Escuela Primaria*. Editorial Saturnino Calleja S.A. Madrid, 1922, p. 12.



96- Fig. 224-232, 361-362. Observació. Dibujo-Álbum de Laminas (1911). Fig. 28, 50 51; La Ciencia del Arte Vol. II (1913), p. p. 37, 56, 57

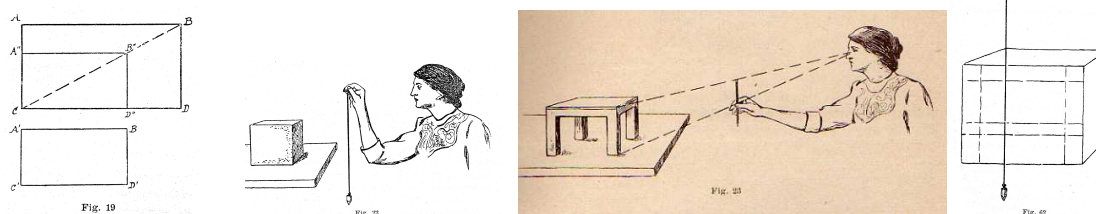
CLOENDA

Parlava de la observació pràcticament amb el mateix llenguatge actual. El fet bàsic de la visió era, i continua sent, mirar, veure i percebre, i per això proposava diferents exercicis que abraçaven des de la primera infància. Fruit d'una bona observació i de l'atenció prestada, podríem tenir una bona retentiva. Només faltava un últim element sensorial per a la confecció d'un correcte dibuix, la coordinació de la mà amb el cervell.

13.5 ELEMENTS FORMALS

LA PROPORCIÓ

La proporció tenia gran importància ja que sense ella el dibuix més esmenat, mancava de valor.



97- Fig. 19, 22, 23, 62. Diferents maneres de Proporcionar. Diagonal del rectangle, plomada, llapis.; La Ciencia del Arte Vol. V (1913), p. p. 30, 32, 33, 70

Per saber proporcionar faria falta saber prescindir dels detalls, saber veure grans masses, a tal efecte deia que les siluetes, s' usaven molt a les escoles alemanyes i americanes ²⁸².

EL TRAÇ

Molts creien que el traç era energia i dibuixaven prement el llapis, determinant trets molt gruixuts, amb gestos bruscos i expressió de ferocitat. Es preguntava si és que s' havia de gastar energia o per contra, dibuixar amb placidesa. I es contestava que molta energia es necessitava; però concentrada en observacions penetrants i ben conduïdes. Si preocupava que el traç fos fort i viu i es pensava massa en ell, es distraïen del model, i el desig no es compliria; per què quan una visió de la forma fos clara i profunda, la mà seguiria enèrgicament l' observat, en moviments inconscients, per haver estat profunda la observació. S' havia de desconfiar del resultat quan es sortia molt satisfet del treball ²⁸³.

LA LLUM - EL COLOR

Poques eren les vegades que parlà del color en els seus manuals al considerar-lo un element no estrictament del dibuix.

En la conferència "La estructura técnica del dibujo y el funcionamiento de un nuevo método" (1925), deia que la representació s' obtenia pel dibuix, dibuix i pintura tenien orígens molt diferents. La pintura era color, el dibuix forma. Una pintura sense representació seria com un música dels colors. El colors produïen en el nostre sentit una excitació fins a cert punt semblant a la del so. Era quelcom primari.

Hi havia també una relació del color amb el sentit del gust, amb apetència dels aliments. L' ús del color en els plats de cuina i pastisseria es posava per fer-los més atractius. Els nens es menjaven les pastilles de colors de l' aquarel·la fet que va portar als fabricants a preparar pigments no tòxics ²⁸⁴.

La pintura tenia uns excitants directes en el sentit de la vista, el color i el contrast del clarobscur. Els nens representaven la llum, que era el primer que atreïa la mirada dels recent nascuts. D' aquí l' atractiu de les fonts dels colors, dels vidrires amb vitralls de colors. La pintura, encara que matèria morta des del punt de vista de lluminositat, produïa també fascinació pels seus contrastos cromàtics. Però les formes dibuixades podien acolorir-se, suggerint llavors una aliança amb la pintura ²⁸⁵.

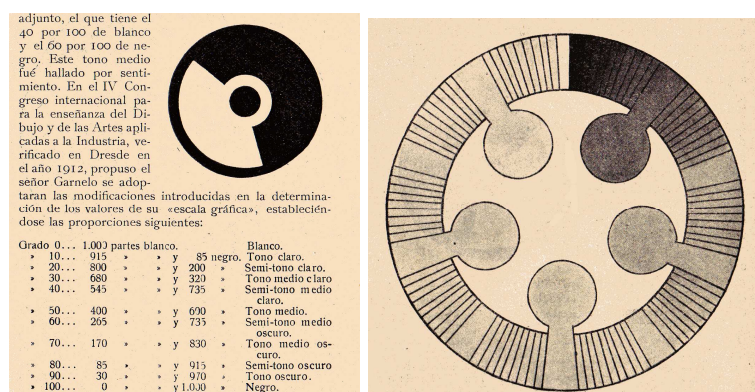
²⁸² MASRIERA, Víctor. *El Dibujo para todos*. Editorial Manuales Gallach. Vol. 101, José Gallach, Editor. Barcelona, 1920 ?, p. 55.

²⁸³ MASRIERA, Víctor. *El Arte del Croquis*. Manuales Gallach CXXIV - Espasa Calpe, S.A. Madrid, 1924, p. 81.

²⁸⁴ Conferència. *La estructura técnica del dibujo y el funcionamiento de un nuevo metodo*. Madrid, Escola d' Estudis Superiors del Magisteri, 26 de març de 1925. (*Apèndix Documental Conferències, L. I, p. 215*)

²⁸⁵ Conferència. *La educación estética del pueblo*. Madrid, 1932-1933. (*Apèndix Documental Conferències L. III, p. 259*)

Des de que la llum es descomponia en colors, aquella era la unitat i els colors les seves parts.



98- Gradació de la llum. Disc giratori al 40% de blanc i 60% de negre per obtenir el gris. Valors de i proporcions de l' escala gràfica del Sr. Garnelo, 1912. Manual de Pedagogia del Dibujo (1917), Fig. p. 57 i 58

Els colors que l' objecte presentava, eren deguts als raigs lluminosos descompostos que reflectien. Depenent de la superfície dels cossos (llisos, rugosos, aspre, etc.), i el material de que fossin construïts, reflectirien unes u altres parts de la llum.

La llum a l' escampar-se per sobre els cossos, i descompondre' s en diferents colors i matisos, il·luminaria més unes parts que altres, depenent de la relació amb els raigs lluminosos, per tan no tots els colors presentarien la mateixa claredat, cada color podria ser més o menys fosc fins perdre' s completament, quan la seva intensitat lumínica desaparegués.

Deia que per la Pintura tenia una gran importància l' estudi de les intensitats lumíniques que formaven el clarobscur, doncs aquest donava la sensació de relleu.



99- Fig. 94. Aplicació del color; Manual de Pedagogia del Dibujo (1917), p. 296

Un concepte rudimentari del color portaria a utilitzar sempre “negre” per enfosquir i “blanc” per aclarir.

Citava la màxima que deia “donde no veas color, ponle negro sin dolor” per dir que la foscor que es veuria en molts forats o cavitats presentarien molts colors que no per estar apagats deixarien d’ existir, per això en pintura calia preocupar-se de la transparència de les parts fosques ²⁸⁶.

EL RITME

¡ Quina munió de coses ens suggereix la paraula ritme aplicada a la Pintura! Quantes intuïcions, i fins idees, encara que moltes d’ elles fossin vagues, flotants i inconcretes, però rublertes totes de vida i animades d’ un sentit pregon ! ²⁸⁷

Era clar; deia, que sense desig de fer ciència, agafant sols tot el que difusament es desprenia del mot, es presentava el ritme com el caient especial que cada artista donava a les seves obres. L’ Art era creació; l’ artista pastava una realitat imaginària, que era com una super-naturalesa, i el ritme tenia molt a veure en l’ ànima de l’ Art.

La Pintura i totes les arts representatives emocionaven en primer lloc –i exclusivament a la gent inculta- per les associacions d’ idees i de sentiments que promovien; però una part, segurament la més important, del poder emotiu de la Pintura, provenia del ritme.

El ritme es trobaria tan en la composició, en l’ agrupament de masses dins del rectangle del quadre, com en el dibuix dels objectes i fins en la pinzellada. El ritme agitat, per les emocions estètiques, no sols buscava en l’ agrupament donar idea del seu estat d’ ànim, de felicitat, de color, d’ inquietud, de esperança, de burla, etc., sinó que la seva mà inconscient es mouria d’ una o altre manera, tota la factura se’ n ressentiria i tota l’ obra s’ aniria adaptant a aquests estats d’ ànim, moments fecundes de l’ artista, únics que portarien a l’ obra d’ art el seu veritable contingut espiritual, que seria precisament l’ únic capaç d’ enlairar-lo.

Però, ¿és que cada artista canviava de ritme segons les variadíssimes emocions que l’ agitaven?, es preguntava. Fins a cert punt. Suposava a l’artista molt sincer i amb prou domini de la forma i de la tècnica per a no deixar-se dominar per elles. Dit artista, que seria molt personal, tindria, com tothom, un caràcter dominant, que seria el que determinaria el seu ritme artístic, doncs essent difícilíssima l’ adaptació de la forma i de la tècnica a un ritme propi; el natural, era que aquest es formés per les alteracions rítmiques orgàniques més repetides. De manera que l’ artista de naturalesa alegre, trobaria fàcilment un ritme adequat per a la seva producció, essent-li difícil

²⁸⁶ MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Manual de Pedagogia del Dibujo*. Edita Libreria y Casa Editorial Hernándo. Madrid, 1917, p. 184.

²⁸⁷ El Ritme en Pintura. “Vell i Nou” Any III N° 48. (Revista Quinzenal d’ Art) Barcelona, 1er. agost 1917. (*Apèndix Documental Articles L. X, p. 190*)

canviar-lo per un altre en consonància amb estats tristos. Naturalment, que hi havia artistes més dúctils que altres, i alguns que eren capaços d' adaptar-se als ritmes mes diversos; però sempre la seva producció tindria el caient especial de llur personalitat. El mateix passaria amb l' art d' una època o d' una nació, que agafaria el ritme particular de la societat o raça de que l' obra sorgí²⁸⁸.

El ritme de l' Art Decoratiu i els seus principis fonamentals, sent geomètric bàsicament, arribaria en la decoració moderna a un ritme superior inspirat en formes naturals. Els artistes japonesos havien arribat a aquest grau d' omplir superfícies amb formes naturals saturades de vida, amb un ritme molt lliure que obeïa als impulsos de l' esperit, arribant a resultats essencialment decoratius; havent cultivat la decoració de caràcter geomètric²⁸⁹.

EL MOVIMENT

Indicava que un animal dissecat o viu en estat de repòs era molt més fàcil de dibuixar que si estava en moviment, però la major part dels temes que interessaven, es trobaven en moviment.

El moviment es podia aconseguir de moltes maneres, des del d' una obra d' art, fins a un de molt rudimentari. Només amb siluetes podia expressar-se perfectament el moviment, un simple esquema podria manifestar una actitud que expressés moviment, ja que aquest vindria expressat gràficament per diferents posicions de parts que es movien.

Suposava l' exemple d' un forjador picant amb el martell el ferro, en un dibuix només veuríem dibuixada una posició del martell que sabríem que pujava i baixava podent imaginar el moviment total.

Moltes vegades les fotografies instantànies produïen mal efecte en les actituds dels individus en moviment, per que nosaltres no veiem aquests moments en la realitat, sinó la successió dels mateixos i les actituds que corresponien a alguns d' aquells que per si sols no expressaven degudament l' impressió total. Per aquesta causa, el dibuix podia tenir més realisme que la fotografia o millor podia adaptar-se a la manera que hi havia de sentir i comprendre la realitat; ja que l' artista escollia el moment expressiu i posava allà l' impressió del conjunt, interpretant el més essencial.

A vegades doncs, les expressions artístiques del moviment no obeïen a la realitat, moltes actituds acceptades en l' art corresponien a convencionalismes que semblaven reals pel costum de veure' ls, no per haver-los comprovat en la realitat. —Aquests convencionalismes es ferien evidents en el còmic -.

Per estudiar el moviment, el cinematògraf a les escoles de Belles Arts podria prestar un gran servei, podent estudiar les actituds corresponents a cada moviment fent parar la màquina a intervals curts al projectar a pel·lícula.

²⁸⁸ Op. Cit., El Ritme en Pintura.

²⁸⁹ MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Manual de Pedagogia del Dibujo*. Edita Libreria y Casa Editorial Hernando. Madrid, 1917, p. 172.

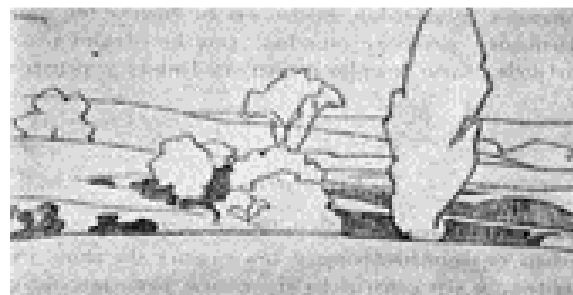
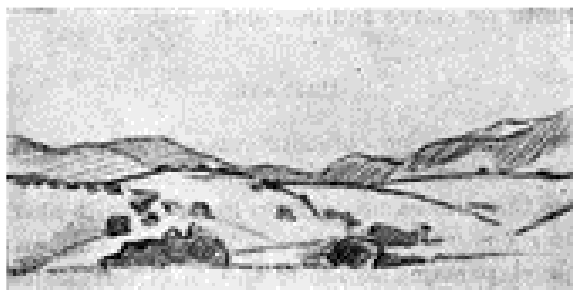
El moviment en un dibuix, vindria expressat per la col·locació de les parts que es movien i per la forma que aquestes afectaven.

En el cas de la figura humana, al moure's el cos pels músculs, aquests es trobarien depèn de l' actitud , no solament del lloc, sinó també de la forma²⁹⁰. L' apunt de moviment, tindria gran importància per l' artista al poder interpretar escenes de la vida. Els moviments i les actituds del natural passarien amb molta rapidesa per això l' artista necessitaria molta habilitat per saber veure en un instant les línies principals d' una figura en acció. Recomanava la rapidesa dels apunts, i el dibuix d' animals per que canviaven de posició ràpidament.

Deia que els que acostumats a mètodes antiquats de dibuix veiessin que es recomanava els apunts de moviment com iniciació al dibuix de figura, segurament s' escandalitzarien, doncs ells considerarien primer dibuixar el model quiet i abans els guixos amb el clarobscur. Deia també que tindrien raó però que aquell mètode no interessava a ningú dels que el seguien. L' alumne trobava freda i poc interessant la bellesa de les estàtues gregues.

L' APUNT.

Deia que l' apunt impressionant-se directament del natural, sempre per defectuós que fos, contindria quelcom que el faria més expressiu i interessant que els que serien de còpia d' un model prèviament col·locat, per que sempre quedaria quelcom d' espontaneïtat de la vida.



100-Fig. 97 i 98. Apunts de paisatge; *El Arte del Croquis* (1924), p. p. 214 i 215

En el cas del cos humà, caldria fixar-se més en com estaven col·locades les parts del cos que en la seva forma. No importaria que els dibuixos fossin incomplets, aquests no s' havien de completar quan el model canviés de posició, sinó fent només el que es veia encara que no s' hagués tingut temps d'acabar-lo.

²⁹⁰ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo para todos* . Manuales Gallach, José Gallach Editor, Barcelona, 1920 ?, p.p. 120-129.



101-Fig. 158. Apunt de figura; p. 288. *El Dibujo para todos* (1920 ?). Fig. 87 i 90; *El Arte del Croquis* (1924), p. p. 199 i 201

Altres vegades seria bo observar atentament una actitud per dibuixar-la després de memòria ²⁹¹.

LA TÈCNICA

La tècnica es podria definir com el que en el dibuix tenia de labor, d' ofici incloent-hi també el mètode de procedir en l' observació i l' execució ²⁹².

Era un error creure que amb un llapis es podia fer el que es volés, que un llapis pogués plasmar d' una manera directa les imatges mentals de les nostres emocions. Amb un llapis negre, només es poden produir línies i taques negres o grises en una limitada gradació.



102-Fig. 136, 137, 138, 139. Gradació tonal; *El Dibujo para todos* (1920?), p. p. 252-254

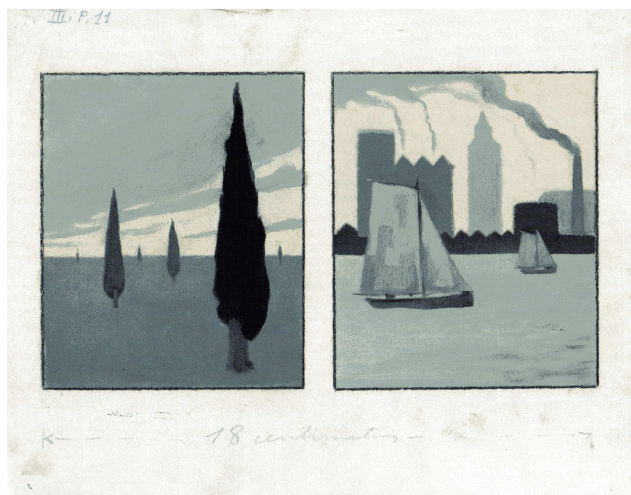
Les diferents maneres de combinar aquests elements eren els recursos tècnics que l' instrument podia proporcionar i aquests eren molt més limitats

²⁹¹ Op. Cit., p. p. 282 – 291.

²⁹² MASRIERA, Víctor. *El Arte del Croquis*. Manuales Gallach CXXIV - Espasa Calpe, S.A. Madrid, 1924, p. p. 82-83.

del que es pogués pensar. La seva adquisició es faria paulatinament a través d'una evolució sense salts ²⁹³.

En tot dibuix el factor tècnic tenia una gran importància, perquè les formes no es representaven com es volia, sinó com es podia, i en el cas del nen, amb una tècnica molt rudimentària ²⁹⁴.



103- Documentació personal ANC. Fons Víctor Masriera -famílies Masriera-Ferrer- (Inv. 107). Arxiu inèdit sense catalogar. Inventari 107. Núm. Reg. Entr. 143. anc cac 105941. Siluetes de paisatges amb gamma de grisos aconseguida amb pintura a l'oli.



104-Documentació personal ANC. Fons Víctor Masriera -famílies Masriera-Ferrer- (Inv. 107). Arxiu inèdit sense catalogar. Inventari 107. Núm. Reg. Entr. 143. ANC 105938. Siluetes de paisatges amb gamma de grisos aconseguia amb cartolines retallades.

²⁹³ La libertad del niño y el respeto a su personalidad en la enseñanza del dibujo. "Revista de Pedagogía", Madrid, 1930. (Apèndix Documental Articles L. XIV, p. 202)

²⁹⁴ MASRIERA, Víctor. *Contribución al estudio de los fundamentos psicológicos de la pedagogía del dibujo*. Separata de: Asociación Española para el Progreso de las Ciencias. Madrid, 1915, Capítol V, p. 9.

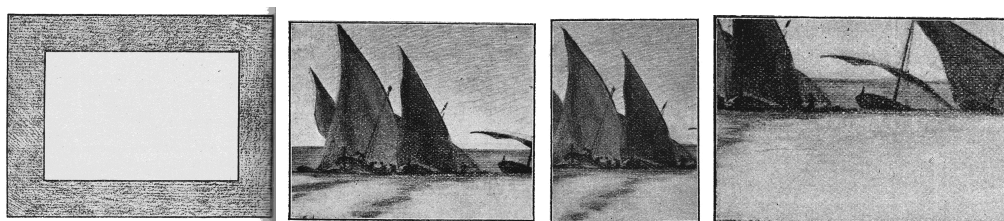
L' ENQUADRAMENT

Saber veure un tema des del punt de vista gràfic, consistia en poder descobrir en el mateix, tot el necessari per ser dibuixat, i saber prescindir de la resta, es a dir, veure el natural com si fos un dibuix.

Una de les dificultats vindria alhora d' escollir la quantitat o extensió d' un tema o conjunt, per que el natural s' oferia sempre de manera panoràmica, com si estiguéssim situats dins d' un gran cilindre o esfera en que podríem donar una volta sencera sense moure'ns de lloc, presenciant el tema d' una manera continua. D' aquest s' havia d' escollir un tros normalment en forma rectangular ja que el paper solia tenir aquest format.

En la fotografia s' escollia el tema mirant pel visor o una petita lent divergent tallada en forma rectangular que es col·locava sobre la màquina, però el dibuixant no acostumava a tenir aquesta guia.

Per aprendre a limitar el tema es podia usar un tros de cartró en el que s' hagués retallat en el seu interior un rectangle. Acostant el rectangle o allunyant-lo de la vista, es veuria més o menys quantitat de tema. Les lents divergents podrien servir també per limitar el tema i estudiar l' extensió del mateix.



105-Fig. 143, 145, 146, 147. Enquadrament d' un tema; *El Dibujo para todos* (1920 ?), p. p. 260-263

S' hauria de buscar en els temes quelcom que dominés com a mesura o com a valor. Podria donar-se el cas que al començar a dibuixar sense previsió, un dels motius que es dibuixarien podria ser de mesures massa grans i aleshores no cabria la resta del que es volia dibuixar fet que succeïa molt en els principiants, per que no estudiaven primerament un pla a seguir en l' execució de l' obra. Primer s' hauria de delimitar el tema per traçar tot seguit unes línies generals de tempteig sobre el paper.

CLOENDA

Dins dels elements formals del Dibuix, Víctor Masriera explica diferents conceptes com el de proporció, i diferents maneres d' aplicar-lo. Parla també del traç, de la llum i del color i les sensacions que produeixen a la persona. Parla també del ritme en l' obra d' art, i de com buscar el moviment; així com del tractament que s' hauria de donar a l' apunt, la utilització de la tècnica aquedada; i de l' enquadrament oportú alhora d' escollir un tema.

14. CRÍTICA ALS ANTICS MÈTODES D' APRENTATGE. DEFINICIÓ DEL SEU MÈTODE

LA CÒPIA – LA LÀMINA

La tradició de la còpia de làmines i escultures de guix del natural, estava basada en la idea de mimesi en que l' art devia imitar la naturalesa. Els tractats i les cartilles pel dibuix varen ser prefigurats per Leonardo da Vinci, proliferant durant els segles XVIII i XIX a tota Europa. Venien a ser una col·lecció de trucs pels principiants. La Acadèmia, s' encarregava de produir les estampes o s' importaven de l' estranger. Les estampes eren gravats calcogràfics agrupats en cartilles: flors, paisatges, animals, robes, o sobre el cos humà, nassos, orelles, ulls, boques... Les cartilles amb el temps, anaven perdent qualitat, refonent-se amb noves còpies, perdent també la unitat i les proporcions. En teoria servien per aprendre a dibuixar fins i tot sense mestre ²⁹⁵. El mètode clàssic d' ensenyament superior, consistia en començar per làmina, seguir amb el guix i acabar pel model nu i l' estudi de robes. Però Víctor Masriera creia que les làmines haurien de ser proscries ja que portaven a l' amanerament i a grans pertorbacions ²⁹⁶. Així explicava, que per desgracia encara hi havia algunes escoles o acadèmies de dibuix que tenien com a principal mètode d' ensenyament, sobretot per als principiants, la còpia de làmines litografiades, de caps, mans, ulls, celles, figures senceres, flors o paisatges, etc., quan ja estava totalment desacreditada aquesta manera d' ensenyar per que era molt viciosa.

Així doncs, un dels mètodes molt en boga a la seva època que pretenia desterrar, era el de l' aprenentatge del dibuix a través de l' esmentada còpia de làmines o cartilles. Al llarg de tota la seva obra no es cansà de repetir que aquell mètode no portava enlloc.

Per contra, creia que el Natural era la manera idònia per a començar l' aprenentatge del dibuix.

En una enseñanza intuitiva del dibujo, este debe ser del natural; quédese la lámina para la enseñanza exclusivamente memorista de formulas i definiciones. Con la lámina no se aprende a dibujar del natural porque es plana y los objetos son corpóreos; pero a demás, con ella viene el amaneramiento, y se pierde la espontaneidad, dibujándose después del natural siguiendo un patrón ²⁹⁷.

La finalitat del professor manifestava, era ensenyar veure els objectes al natural, de manera que el mateix alumne descobrís les masses i les línies principals i encara que en la làmina es trobés una representació de l' objecte, a l' alumne l' impressionaria menys la veritable forma del mateix, que el procediment amb que l' autor l' havia expressat, i arribava a l' amanerament

²⁹⁵ Oretga Ruiz, Manuel. *La escuela gratuita de diseño de Barcelona 1775-1808*. Ed. Biblioteca de Catalunya, Barcelona, 1999, p. p. 153, 187, 195, 198, 207.

²⁹⁶ MASRIERA, Víctor. *El Arte del Croquis*. Manuales Gallach CXXIV - Espasa Calpe, S.A. Madrid, 1924, p. p. 182-185.

²⁹⁷ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo en la Escuela Primaria*. Editorial Saturnino Calleja S.A. Madrid, 1922, p. 9.

molt abans que a saber dibuixar; després davant del natural tot voldria dibuixar-ho de recepta, veient la forma per ulls aliens ²⁹⁸.

El dibujo es un arte y tiene una parte práctica importantísima; la enseñanza de esta parte consiste en copiar modelos (cuanto más naturales mejor), no por reglas precisas sino por la impresión que nos cause una forma y por la comparación de unas partes con otras del objeto que se dibuja, para acostumbrar-se á ver bien las formas y adquirir la habilidad suficiente para interpretarlas ²⁹⁹

El dibuix de làmina estava ja desacreditat des de feia temps en les nacions més cultes, havent-lo rebutjat per que la finalitat del dibuix no era reproduir reproduccions –per aquesta finalitat ja hi havia màquines- sino representar objectes reals.

Continuava dient:

...la nula –y lo que es peor-, mala preparación de muchos alumnos iniciados en el Dibujo por medio de la copia de láminas de mal gusto, que no lograron abrir sus ojos a la realidad para descubrir en ella aspectos gráficos, pero dieron a la mano una falsa y funesta habilidad productora de efectos inexpresivos, constituye el principal obstáculo para un dibujo vivo y sincero ³⁰⁰.

Per a nens de 7 -8 anys, parlava de la còpia, de fet, hi havia una obra, “Método Pedagógico del Dibujo” que és la que més s’assembla a un bloc de làmines per a ser copiades. Però no ens enganyéssim, en realitat eren uns exemples graduats per que el Mestre tingués referents sobre cap a on havia d’orientar, ensenyar i de que i com ho havia de fer. Ho deia clarament, són :

“Uns conjunts que no es copiaran exactament, sino que serviran de sugestión per que el nen faci composicions al seu gust. Aquests exercicis hauran d’obrar com un aperitiu, per que els nens entrin agradablement altre vegada en el dibuix” ³⁰¹.

Si abans s’ha esmentat com el mateix autor indicava que no eren làmines per copiar, també és cert que en l’apartat que en elles dedicava al Dibuix del Natural, deia que eren molts els exercicis d’aquest grau, que podien executar-se a la vista de models reals (fàcils d’adquirir), alternant-los si més no, amb les còpies dels gravats i canviant l’ordre dels mateixos. És l’única vegada en tota la seva obra que concedeix certa llicència a la còpia, i encara, d’una manera molt acotada. Realment, eren manuals graduats eminentment pràctics i didàctics ³⁰².

²⁹⁸ MASRIERA, Víctor. *La Ciencia del Arte*. José Gallach. Editor. Sucesores de Manuel Soler.- Editores. Barcelona, 1913, Vol. V, p. 16.

²⁹⁹ MASRIERA, Víctor-VIDIELLA, Ramona. *Dibujo*. Ed. Cabaut y Cia. Buenos Aires (Argentina), 1912, Preliminars 4.

³⁰⁰ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo en la Escuela Primaria*. Editorial Saturnino Calleja S.A. Madrid, 1922, p. p. 8-9.

³⁰¹ MASRIERA, Víctor. *Mètode Pedagógico de Dibujo. Grado 2 –Sobre la aplicación del Método-* Juan Ortiz, editor. Madrid, post, 1917, p. 2

³⁰² Op. Cit. MASRIERA, Víctor. *Método Pedagógico de Dibujo*.

La làmina era una interpretació particular d' un artista, i l' alumne, més que veure la forma, veia l' execució, arribant molt aviat a l' amanerament. Insistia dient que precisament amb el seu mètode havia arribat a corregir a alumnes molt amanerats pel dibuix de làmina ³⁰³.

Els mètodes que es fonamentaven en la còpia de làmines, encara que no es basaven en cap estudi psicològic, tendien a preparar pel dibuix del natural, fent copiar traduccions en línies, de coses reals; però aquest mètode tenia un greu inconvenient, atemptava a la personalitat de l' alumne, li donava receptes per a dibuixar i podia arribar a casos com el que va presenciar en la seva joventut amb un condeixible seu, que enfront d' un bust que estava dibuixant, va exclamar:

“ara no me' n recordo com es dibuixen els nassos” ³⁰⁴.

Citava a Sorolla el qual deia que quan dibuixava arbres, inconscientment anava a la interpretació que Calame donava a les seves famoses làmines ³⁰⁵.

Els que acostumats als mètodes antics del dibuix referint-se al dibuix d' apunts de moviment com a iniciació al dibuix de figura, deia que segurament s' escandalitzarien, doncs ells consideraven que primer s' havia de dibuixar el cos quiet, i abans els models de guix, per que el clarobscur estava ja reduït a blan i negre. Aquest mètode no interessava ja, doncs el guix era un abstracció del natural amb color, i malgrat l'escultura grega es prengué com a model, la seva bellesa només seria apreciable per qui tingués una cultura artística, però a l' alumne aprenent només les trobaria fredes i sense vida, i poc interessants, més endavant quan hagués comprés el seu valor serà quan espontàniament volgués estudiar-les ³⁰⁶.

ESQUEMA RESUMIT DE LA SEVA PEDAGOGIA DEL DIBUJO

El resum no de la seva obra sinó del seu Mètode de Dibuix anomenat com el “MASRIERISME”, el sintetitzà en un gràfic en forma de fulletó sense data de publicació que anomenà “Esquema de la Pedagogia del Dibujo” – Esquema del método Pedagógico de Dibujo de Víctor Masriera- editat pel Curso Permanente de Dibujo de la Dirección General de Primera Enseñanza, indicant però que els esquemes fets ordenaven els resultats obtinguts en una labor de 20 anys, la qual cosa suposant que es contés a partir del primer Curs Permanent de Dibuix de 1912, s' hauria fet l' edició cap el 1932.

La presentació del fulletó, molt resumit indicava que els esquemes que presentava constituïen el programa resumit de les lliçons de metodologia del

³⁰³ MASRIERA, Víctor. *El Arte del Croquis*. Manuales Gallach CXXIV - Espasa Calpe, S.A. Madrid, 1924, p. p. 95-96.

³⁰⁴ OP. Cit., p. 95

³⁰⁵ Op. Cit., p. 95

³⁰⁶ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo para todos*. Manuales Gallach, José Gallach Editor, Barcelona, 1920 ?, p.p. 283-284.

dibuix que es donaven en el centre. S'agrupaven per matèries al voltant d'un símbol que facilitava la visió del conjunt. Els esquemes fets a posteriori ordenaven els resultats obtinguts en una labor de 20 anys.

En el fulletó, presentava dos esquemes:

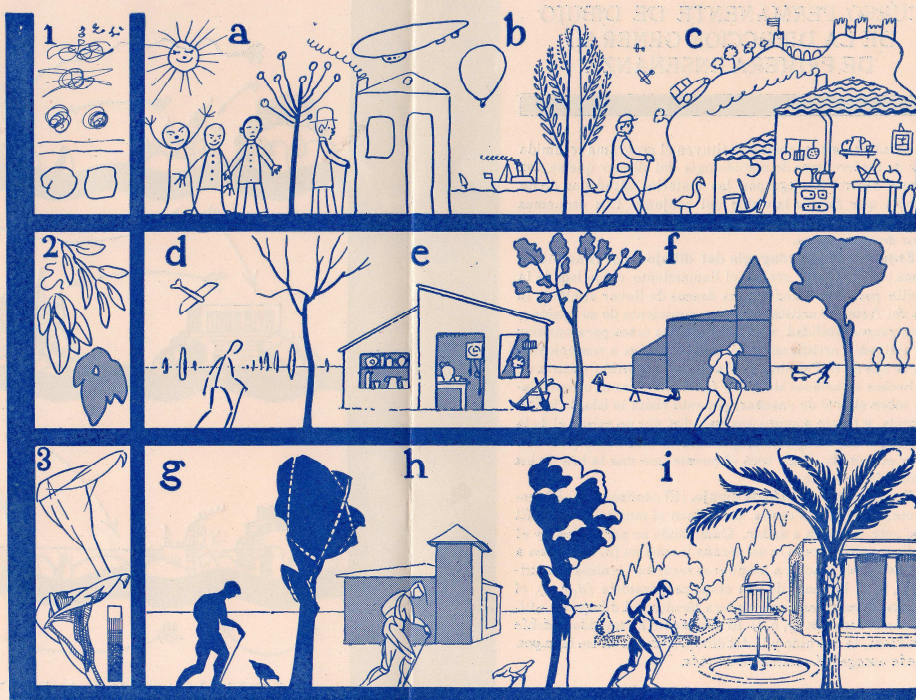
1) EL CAMINANT. Esquema mètode de dibuix

Dividit en 3 franges horitzontals a la part central, plenes de dibuixos, es subdivideix en 3 apartats més cada una d'elles, així trobem la franja 1 dividida en els apartats anomenats a, b, c; la franja 2 dividida en els apartats d, e, f; i la franja 3, dividida en els apartats g, h, i. Al darrera explicava breument el contingut d'aquestes franges. El ninot, l'arbre i la caseta simbolitzaven el món infantil. El ninot començava a caminar. Caminant es perfeccionava i el mitjà s'enriquia. D'un món fantàstic (a, b, c) passava a un altre més real, gràcies als nous recursos tècnics adquirits (1, 2, 3). Després d'una etapa preparatòria (d, e, f), el caminant entrava en la veritable tècnica del dibuix de sòlides construccions (g, f, h). El caminant havia seguit la doble evolució, la del nen i la del dibuix a través dels temps. Podia escollir el camí de la seva vida.

2) LES ILLES MISTERIOSES. Esquema de la pedagogia del dibuix

El gràfic presentava 3 nivells amb dibuixos. L'explicació era: Un artista rebia la crida de l'illa de la família per que satisfés els seus desitjos de portar el nen a l'illa de l'Art. L'artista professor, conscient de la seva missió i de la seva responsabilitat, anava a l'illa dels nens per estudiar les seves aptituds artístiques; però això l'obligava a comunicar-se amb l'illa de la Psicologia. Cap partit treuria dels fets estudiats sense idees fonamentals ni orientacions sobre l'art d'ensenyar, per això visitava l'illa de la Pedagogia, i en front a sumptuosos palaus, per no existir el de la pedagogia del dibuix, havia d'edificar una caseta per elaborar el mètode. Aquest seria el pont que uniria l'illa dels nens i la de l'Art.

ESQUEMA DEL MÉTODO PEDAGÓGICO
DE DIBUJO DE VÍCTOR MASRIERA



CURSO PERMANENTE DE DIBUJO
DE LA DIRECCION GENERAL
DE PRIMERA ENSEÑANZA

Los adjuntos esquemas constituyen el programa resumido de las lecciones de metodología del dibujo que se dan en este centro. Se agrupan las materias alrededor de un símbolo que facilita la visión del conjunto. Los esquemas hechos *a posteriori* ordenan los resultados obtenidos en una labor de veinte años.

Esquema de la pedagogía del dibujo. (Las islas misteriosas).—Un artista recibe el llamamiento de la isla de la familia para que satisfaga sus deseos de llevar al niño a la isla del Arte. El artista profesor, consciente de su misión y de su responsabilidad, va a la isla de los niños para estudiar sus aptitudes artísticas; pero esto le obliga a comunicarse con la isla de la Psicología. Mas ningún partido sacaría de los hechos estudiados sin ideas fundamentales ni orientaciones sobre el arte de enseñar, por esto visita la isla de la Pedagogía, y frente a suntuosos palacios, por no existir el de la pedagogía del dibujo, tiene que edificar una casita para elaborar el método. Este será el puente que una la isla de los niños y la del Arte.

Esquema del método de dibujo. (El caminante).—El monigote, el árbol y la casita simbolizan el mundo infantil. El monigote empieza a andar. Caminando se perfecciona y el medio se enriquece. De un mundo fantástico (*a, b, c*) pasa a otro más real, gracias a los nuevos recursos técnicos adquiridos (*1, 2, 3*). Después de una etapa preparatoria (*d, e, f*), el caminante entra en la verdadera técnica del dibujo de sólidas construcciones (*g, h, i*). El caminante ha seguido la doble evolución, la del niño y la del dibujo a través de los tiempos. Puede escoger el camino de su vida.



ESQUEMA DE LA PEDAGOGÍA
DEL DIBUJO

CLOENDA

Tal com ja s' ha esmentat el principi bàsic en que es va moure al llarg de la seva vida, va ser el fet d' anar en contra de la còpia de làmines o cartilles com a mètode d' aprenentatge del dibuix. Si algú ha pogut interpretar a simple vista que ell es posava en contradicció a l' anar en contra d' aquell mètode i alhora en produïa quantitat, té una visió parcial de la seva obra. Si que va posar quantitat d' exemples, la majoria per que els mestres i professors de Dibuix s' orientessin, però sempre deixava clar que eren aquests qui havien d' adaptar el mètode a l' alumnat, necessitats, condicionants, i finalitats que es tenien i es volien aconseguir.

Possiblement ja en la seva pròpia època, se l' pogué interpretar malament, degut a la llarga tradició d' ensenyament per còpia, per part d' alguns que no entengueren que la profusa il·lustració gràfica i sobretot fotogràfica dels seus manuals, que no llibres de text, no eren més que exemples, no pas làmines per a ser copiades.

La impresión de conjunto que he recibido es que reina una gran confusión. Se busca en mis obras la panacea; pero sucede a muchos que, carentes de la preparación suficiente y, además, con el atolondramiento del que siente una necesidad apremiante, cogen fragmentos de las mismas, desfigurándolas, y como se comprenderá, dan a las mismas unas interpretaciones fantásticas.

Han llegado las cosas a tal punto que, siento y comprendo que mi deber es intervenir.

El dibujo del natural y el de invención, es el que ha substituido a las laminas³⁰⁷.

³⁰⁷ MASRIERA, Víctor. *El Dibujo en las oposiciones de Magisterio*. Editorial Sucesores de Ribadeneira (S.A.). Madrid, +/- 1927, p. p. 5 i 10.

15. EXEMPLES DE LLIÇONS

El breu ventall d' exemples de lliçons que s' han triat, han seguit el criteri de plasmar el tractament que donava Víctor Masriera a totes les tipologies del dibuix, i a temàtiques ben diverses. No s' han escollit per què tinguin continuïtat entre ells sinó tot el contrari. Amb aquesta diversitat de temes es pot veure la versatilitat de domini que tenia en tots elles.

Des de temes senzills, fins a més complexes, tan de dibuix artístic com de l' anomenat avui en dia dibuix tècnic. Des de geometria plana fins a geometria descriptiva o de l' espai; des de formes naturals, minerals, plantes..., a dibuix de cossos de revolució, fins el tractament del paisatge.

Les propostes que fa i la manera de tractar-les son clares, i entenedores, i encara avui d' aplicació actual respecte els manuals d' ara.

L' exemplificació que fa dels dibuixos són clares, i atenent els problemes d' aplicació pràctica que es plantejaven al dibuix del seu temps, alhora que pràcticament als d' ara, salvant algunes qüestions estètiques referents a alguns objectes i estris propis de l' època.

Per tan s' ha escollit una lliçó de cada un del cinc volums que formen l' obra *La Ciencia del Arte*, 1913; una lliçó de l' obra *Manual de Pedagogia del Dibujo*, 1917; una de l' obra *El Dibujo para todos*, 1920?; i una de l' obra *El Arte del Croquis*, 1924, creient que potser són de les més representatives i divulgatives de Víctor Masriera.

LA CIENCIA DEL ARTE (1913) VOL. I (Dibujo Lineal Aplicado a las Industrias Artísticas)

Lliçó V. Cuadriláteros

Trapezi, paral·lelogram, rombe, rectangle. Diagonals, propietats segons siguin la classe de quadrilàters a que pertanyin. Problemes.

És una de les poques lliçons on al final de la qual planteja problemes per a desenvolupar, que ell mateix exemplifica la resolució amb el procés a seguir. El fet succeeix només en les lliçons del Vol. I. Al començament introdueix la teoria, amb exemples d' aplicació pràctica.

V.

Cuadriláteros

Trapezio. Paralelógramo. Rombo. Rectángulo. Cuadrado. Diagonales, sus propiedades según sean la clase de cuadriláteros á que pertenecen. Problemas.

65. Cualquier figura plana de cuatro lados se llama *cuadrilátero*. En la figura 42, presentamos dos, siendo el primero convexo y el segundo cóncavo.

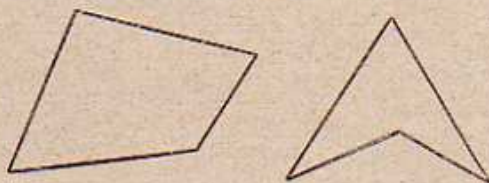


Fig. 42

66. Si el cuadrilátero tiene dos de sus lados paralelos, sin serlo los dos restantes toma el nombre de *trapezio*. La figura 43, representa un panteón cuya puerta tiene la forma de trapezio.

67. Cuando el cuadrilátero tiene sus lados paralelos dos á dos se llama *paralelógramo*. Una ballesta forma una serie de paralelógramos, figura 44.

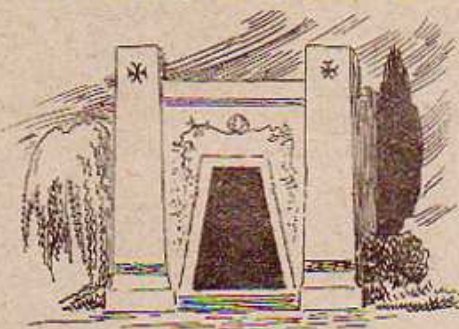


Fig. 43

68. En los paralelógramos los lados paralelos siempre son iguales, por

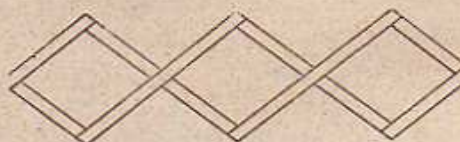


Fig. 44

ser trozos de paralelas comprendidas entre paralelas. (37).

69. Cuando un paralelógramo tiene los cuatro lados iguales se llama *rombo*.

70. Si un paralelógramo tiene un ángulo recto los tres restantes también



lo son y entonces se llama *rectángulo* como una puerta, figura 45, como una ventana, una hoja de papel, etc. Esta es una de las figuras que con más frecuencia se encuentra observando los objetos contruidos por el hombre.

71. El rectángulo puede tener los cuatro lados iguales y entonces se llama *cuadrado*. Dos escuadras iguales colocadas como en la fig. 46, forman un cuadrado.

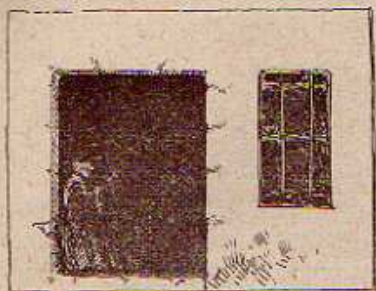


Fig. 45

72. Al coincidir las dos hipotenusas de las dos escuadras dibujadas forman una sola línea que une dos vértices.



Fig. 46

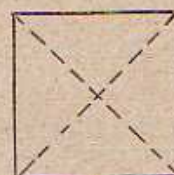


Fig. 47

tices del cuadrado, esta recta se llama *diagonal*. En un cuadrado pueden trazarse dos diagonales que tienen la propiedad de cortarse perpendicularmente y dividirse cada una en dos partes iguales, figura 47, siendo las dos de la misma longitud.

73. En todos los polígonos menos en los triángulos pueden trazarse diagonales, uniendo con rectas vértices opuestos.

74. Las diagonales de los rectángulos no se cortan perpendicularmente, pero se dividen por la mitad y son iguales, figura 48.



Fig. 48

75. En el rombo, las diagonales se cortan perpendicularmente y por la mitad pero son desiguales, figura 49.



Fig. 49



Fig. 50

76. En el paralelógramo, las diagonales no se cortan perpendicularmente, se dividen por la mitad y son desiguales, figura 50.

77. Las diagonales de un cuadrado son las bisectrices de sus ángulos rectos, luego dividen á cada uno de ellos en dos ángulos complementarios iguales de 45° cada uno.



Fig. 51

Conviene mucho fijarse en esta circunstancia por las múltiples aplicaciones que tiene el trazado de líneas á 45° con la hipotenusa de la escuadra y para comprender bien el fundamento de importantísimos métodos que estudiaremos en el tomo «Perspectiva general».



38

78. Los trapezios (66) pueden ser *rectángulos* si tienen un ángulo recto, y dividirse en *isósceles* y *escalenos* según tengan iguales los dos lados paralelos ó no, figura 51. Un trapezio rectángulo siempre será *escaleno*, porque el lado perpendicular será más corto que su opuesto que no lo es.

PROBLEMAS

79. **Trazar un cuadrado.**—Puede trazarse teniendo un lado como dato ó una diagonal. En el primer caso con la regla de T y el cartabón se trazarán las paralelas y perpendiculares midiéndolas para que sean iguales, figura 52, y en el segundo caso se traza la diagonal con la hipotenusa de la escuadra, apoyando

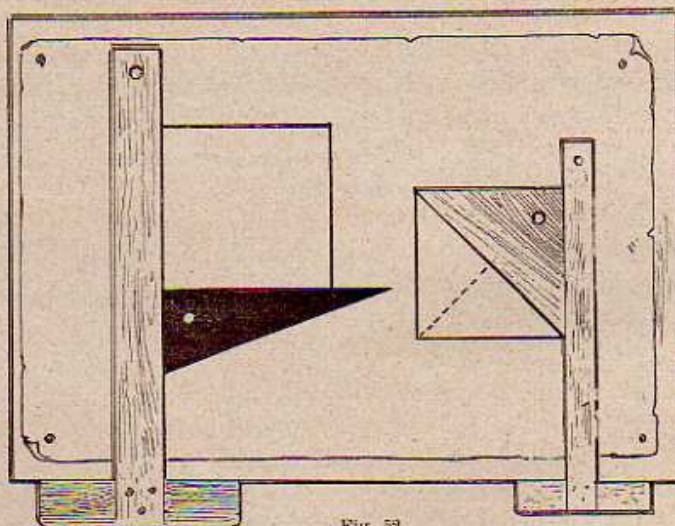


Fig. 52

un cateto en la regla de T; después se traza la otra diagonal, cuidando de que pase por el centro de la primera y de que sean perfectamente perpendiculares. Con el compás, en el punto de concurso de las dos, pueden rectificarse sus longitudes; después con un cateto de la escuadra y la regla de T se trazarán los lados.

80. Trazar un rectángulo conociendo dos lados perpendiculares.

—Sean AB y CD los dos lados, figura 53. Trácese la recta $C'D'$ igual á la CD y desde los puntos C' y D' trácense dos perpendiculares indefinidas. Con una abertura de compás igual á AB describanse dos arcos haciendo centro en C' y D' los puntos que toquen á las perpendiculares se unirán por una recta, y quedará construido el rectángulo.



81. Construir un paralelogramo dados un ángulo y dos lados no paralelos ó sólo estos dos lados y la diagonal.—En el primer caso se procede como en el problema anterior, solamente que en vez de trazar perpendiculares indefinidas, se trazarán dos paralelas que formen el ángulo dado con la base. Después se miden estas paralelas para que sean iguales al dato y se corre por estos puntos una paralela á la base.

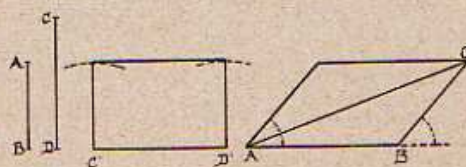


Fig. 53

Fig. 54

En el segundo caso, figura 54, si se tiene como dato el lado AB , el BC y la diagonal AC bastará primeramente resolver el triángulo ABC . Trazando después desde A una paralela á BC y desde C otra á AB tendremos resuelto el paralelogramo.

82. Construir un rombo dadas sus diagonales ó un lado y un ángulo.—En el primer caso basta trazar una cruz con dos rectas perpendiculares y haciendo centro en el punto de intersección de las mismas, colocar con el compás la mitad de la longitud de una diagonal á cada lado de la recta y la mitad de la otra diagonal á cada lado de la otra perpendicular, uniendo los cuatro puntos encontrados se tiene trazado el rombo.

En el segundo caso, basta trazar un ángulo igual al dado BAC , figura 55, de modo que sus lados sean iguales al lado dado. Determinéase la bisectriz y una

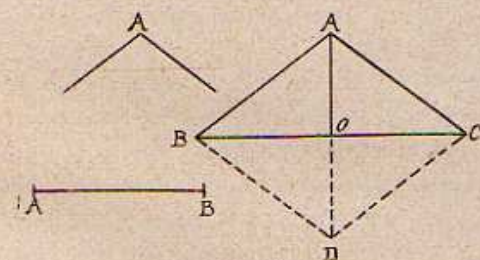


Fig. 55

recta que una los extremos B y C del ángulo, prolongando la bisectriz una longitud igual á AO , el punto D será el vértice opuesto al A . Uniendo D y C y D y B tendremos el rombo trazado.

83. Trazado de un cuadrilátero cualquiera.—Puede trazarse un cuadrilátero: 1.º si se conocen sus cuatro lados y una diagonal.— 2.º tres lados y sus dos diagonales.—

3.º un ángulo, tres lados y una diagonal.— 4.º tres lados y dos ángulos.

Suponiendo que hay que medir un terreno que forme un cuadrilátero, se tomarán las medidas de los cuatro lados y la de una diagonal. Con estos datos apuntados en un pequeño croquis hecho sobre el terreno con las medidas apuntadas sobre los datos, puede después trazarse perfectamente el cuadrilátero. Más adelante estudiaremos métodos para construir figuras más pequeñas y proporcionadas. Ahora sólo daremos la construcción geométrica.

El terreno tiene la forma del cuadrilátero $ABCD$, figura 56, para construir otro igual á éste, podemos hacerlo según los datos anteriormente expuestos.



40

1.^{er} caso: Con los cuatro lados y una diagonal.

Empezaremos á trazar el lado DC (63) y construiremos el triángulo DCB y sobre este lado el otro triángulo DBA y quedará determinada la figura.

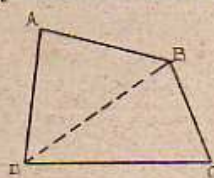


Fig. 56

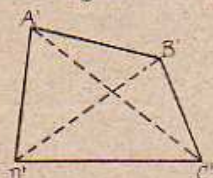


Fig. 57

2.^o caso: Podría acontecer que el terreno presentara un obstáculo y no fuera posible tomar la medida AB . Entonces, tomaríamos las medidas de las dos diagonales, fig. 57, y construiríamos los triángulos $A'B'D'$ y $D'B'C'$ que nos

darian los puntos A' y B' , pudiendo así determinar el lado $A'B'$.

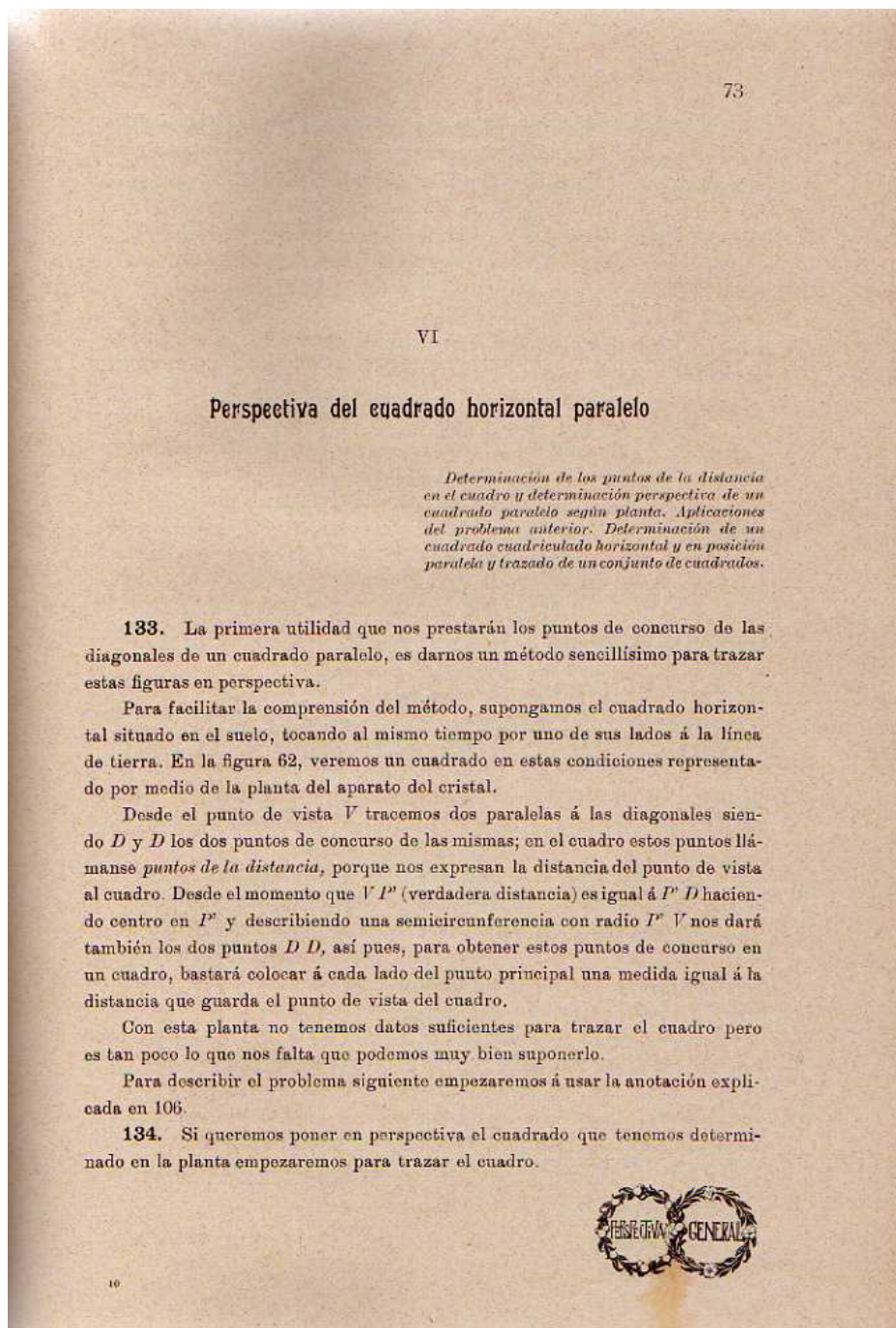
En los casos 3.^o y 4.^o, no ofrecerá dificultad, con lo que llevamos dicho, la construcción de cuadriláteros conociendo uno ó más ángulos. Pero en el natural siempre es más sencillo medir una recta que un ángulo. Por esto recomendamos que, salvo en casos de gran necesidad, se tomen siempre como á datos, lados y diagonales.



LA CIENCIA DEL ARTE (1913) VOL. II (Perspectiva General)
Lliçó VI. Perspectiva del Quadrat horitzontal paral·lel.

Determinació dels punt de distància en el quadre i determinació perspectiva d' un quadrat paral·lel segons planta. Aplicacions del problema anterior. Determinació d' un quadrat quadriculat horitzontal i en posició paral·lela i traçat d' un conjunt de quadrats.

Comença explicant la utilitat del que va a explicar, per continuar pas a pas i amb les il·lustracions pertinents, el seu desenvolupament.



Exemples de Lliçons: "Perspectiva del quadrat horitzontal paral·lel" Lliçó VI. LA CIENCIA DEL ARTE, 1913, Vol. II, p. 73

74

Trácese en papel aparte, figura 63, una horizontal (g) igual á la $L T$ de la

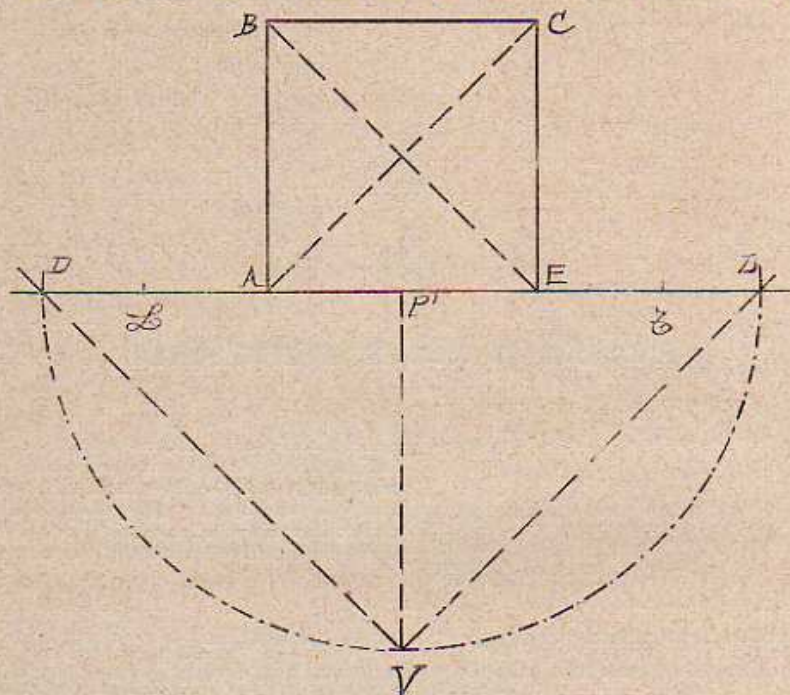


Fig. 62

planta y en sus extremos levántense dos verticales de la altura que nos convenga

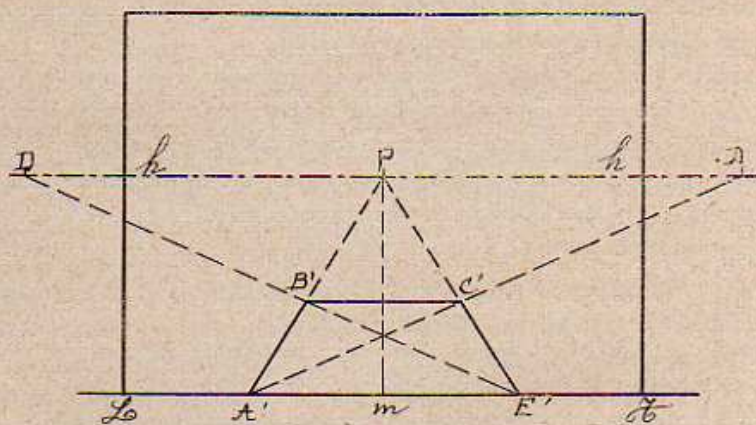


Fig. 63

dar al cuadro y terminese éste. Trazaremos en él una horizontal (g) $h h$ á la altura que nos convenga tener el horizonte.



Por la planta vemos que el punto principal viene en el centro de la $L T$ por lo que dividiremos por la mitad la $L T$ del cuadro y en m levantaremos una vertical que nos dará al tocar en el horizonte el punto principal P . La recta $m P$ será una perpendicular (p) que viene frente al punto de vista.

El lado del cuadrado contiguo á la $L T$ por ser una recta comprendida en el plano del cuadro se verá en su verdadera longitud, así pues, colocaremos en la $L T$ la magnitud de este lado, colocado del mismo modo con relación á m que lo está en la planta con relación á P' : en este caso P' está en el centro del lado y del mismo modo deberá estar m á la mitad de la recta $A' E'$.

Los lados AB y CE en la planta son perpendiculares (g) á la $L T$: sabemos que todas las perpendiculares al cuadro concurren en el punto P , entonces la representación perspectiva de los lados en fuga tendrán las direcciones de $A' P$ y $E' P$, pero estas rectas sólo nos expresan dos perpendiculares (p) y hay que limitarlas para poder construir el cuadrado en escorzo.

El lado BC de la planta se presenta paralelo (g) á la $L T$, lo que indica que es paralelo al cuadro, y ya sabemos que en su representación perspectiva se nos presentará también horizontal (g). Sólo nos falta determinar uno de los vértices lejanos del cuadrado. Si queremos determinar el C , bastará fijarnos en la diagonal AC , pues hallando su representación perspectiva en el punto en que la diagonal y el lado en escorzo se toquen, tendremos el vértice del cuadrado perspectivo.

El punto A ya lo hemos determinado en el cuadro en el A' y como sabemos que la diagonal (p) debe concurrir en el punto D uniendo A' con D obtendremos el vértice C' por el que corriendo una paralela á la $A' E'$ nos dará el punto B' y con él todo el cuadrado perspectivo $A' B' C' E'$.

135. Valiéndonos de la otra diagonal hubiéramos obtenido idéntico resultado y podemos usarla para comprobar la operación efectuada. Uniendo E' con D la recta $D E'$ pasará forzosamente por B' .

136. Presentamos una aplicación del cuadrado en la figura 64.

En este caso hemos empezado á trazar el cuadro, el horizonte y los puntos de la distancia. Con estos datos deseamos trazar un cuadrado perspectivo enadriculado, y en posición paralela.

Habiendo ya determinado previamente los datos, no es necesario trazar una planta como hemos hecho otras veces, pero es necesario fijar en una forma ú otra las medidas del cuadrado; para ello supondremos que el plano del cuadro se prolonga hácia abajo y á partir de la $L T$ trazamos el cuadrado (g) $ABEC$ con su cuadrícula.

La posición AB de la $L T$ es recta común al cuadrado geométrico y al perspectivo, por lo que podremos trazar desde los puntos $A a b c d B$ perpendiculares (p) dirigidas á P determinando después la diagonal (p) AD nos dará el



76

punto E' vértice lejano del cuadrado y corriendo desde este punto una paralela á la $L T$ habremos trazado el cuadrado perspectivo.

Desde los puntos $1\ 2\ 3\ 4$ en que la diagonal $A E'$ corta á las perpendiculares

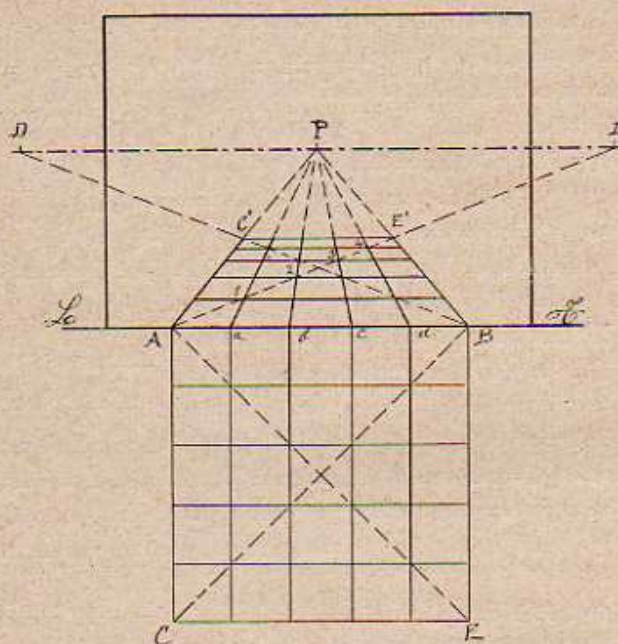


Fig. 64

(p) se trazarán paralelas á la $L T$ y tendremos el cuadrado perspectivo cuadrículado.

Con la otra diagonal (p) podría comprobarse la operación con la que se verá si realmente la $B C$ pasa por los vértices correspondientes de los cuadraditos en escorzo.

137. En la figura 65, podrá verse otra aplicación del cuadrado.

En ésta también hemos determinado previamente el cuadro, el horizonte, el punto principal y los de la distancia.

Los datos geométricos de los cinco cuadrados también se han colocado debajo de la $L T$ suponiéndolos trazados en la prolongación inferior del plano del cuadro.

Siguiendo atentamente la figura con lo que llevamos dicho, pronto se comprenderá el trazado perspectivo del conjunto de cuadrados.

Basta primeramente determinar el cuadrado paralelo que envuelve á los demás y llevando desde los cuatro puntos determinados sobre la $L T$ unas



77

líneas al punto P que serán perpendiculares (p) otras á los puntos D que serán

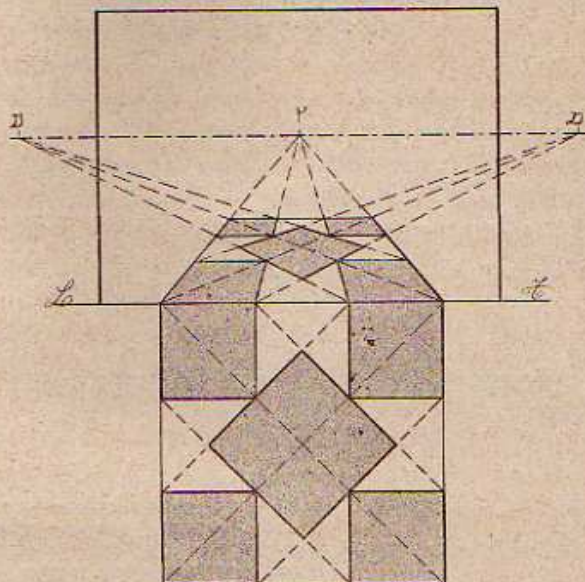


Fig. 65

diagonales y líneas á 45° y por fin se trazarán otras líneas paralelas á la L_1 completando así el trazado perspectivo de la figura.



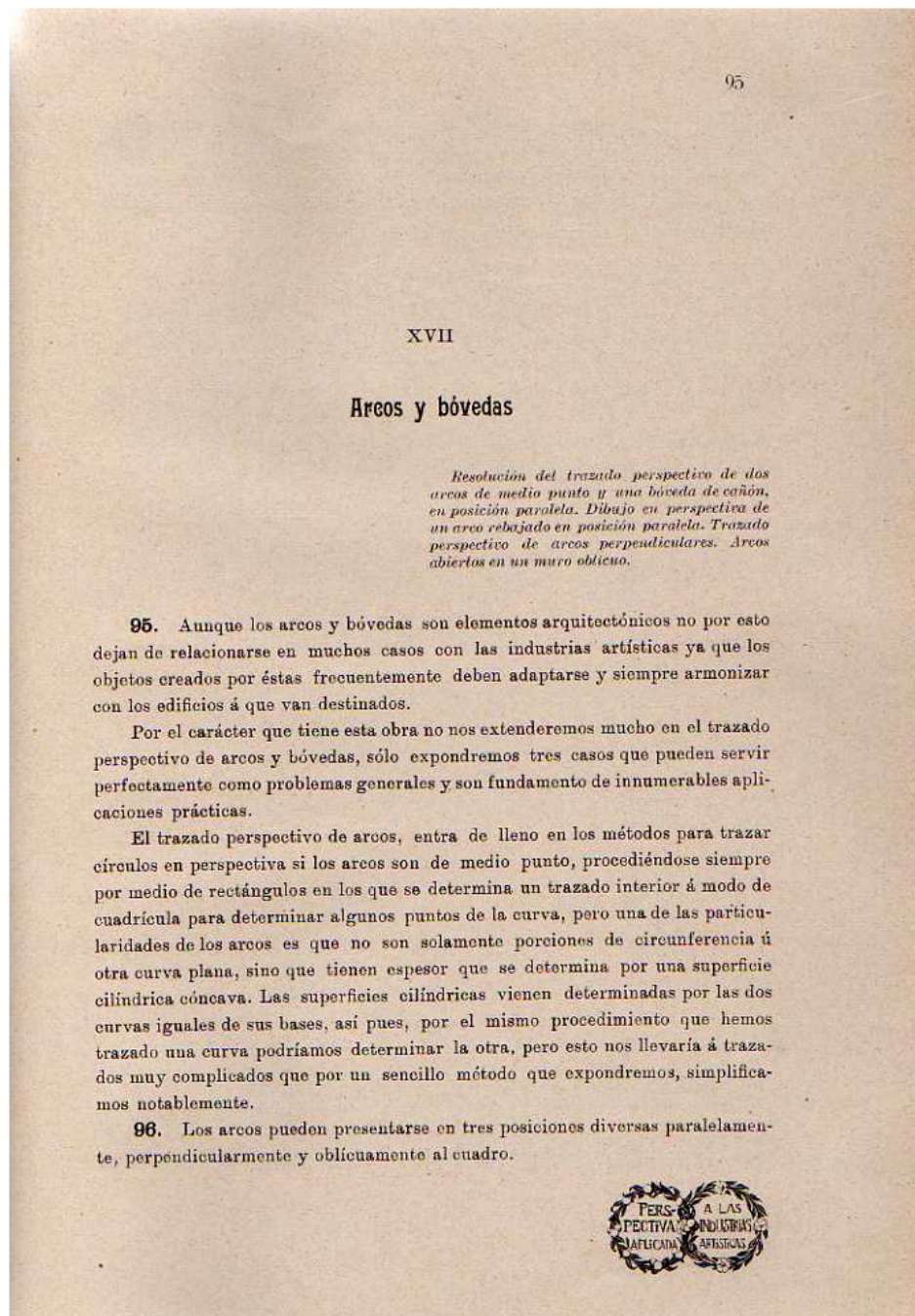
Exemples de Lliçons: "Perspectiva del quadrat horitzontal paral·lel" Lliçó VI. LA CIENCIA DEL ARTE, 1913, Vol. II, p. 77

LA CIENCIA DEL ARTE (1913) VOL. III (Perspectiva Aplicada a la Industrias Artísticas).

Lliçó XVII. Arcs i voltes

Resolució del traçat perspectiu de dos arcs de mig punt i una volta de canó en posició paral·lela. Traçat perspectiu d' arcs perpendiculars. Arcs oberts en un mur oblic.

Comença explicant la relació entre l' arquitectura i les indústries artístiques per continuar presentant el procediment per portar-ho a terme.



Exemples de Lliçons: "Arcs i voltes" Lliçó VII. LA CIENCIA DEL ARTE, 1913 Vol. III, p. 95

96

En el primer caso la curva del arco tiene su valor geométrico; así en el ejemplo que presentamos en la figura 87, las semicircunferencias de las aristas de los arcos pueden trazarse directamente con el compás, sólo varían sus diámetros y el problema se reduce á buscar las longitudes de estos así como también los centros de las semicircunferencias.

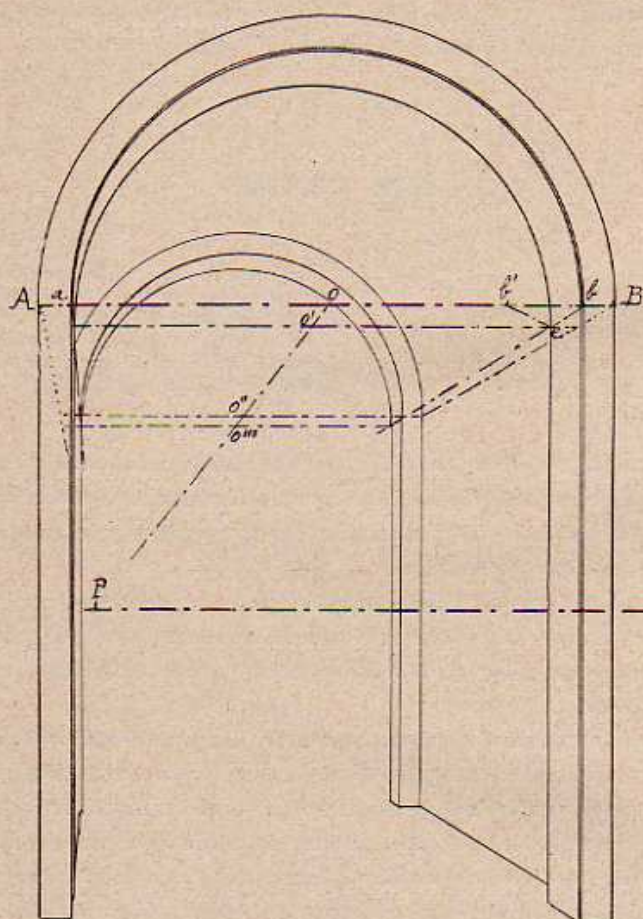


Fig. 87

El trazado de esta figura, representa dos arcos colocados uno á cada extremo de una bóveda de cañón ó cilíndrica circular.

Empezaremos á trazar sobre la recta AB las dos circunferencias concéntricas que determinan el frente del primer arco. Desde A ó B dirigiremos rectas al punto principal, las que nos darán los centros y diámetros de las circun-



97

ferencias restantes, sólo bastará medirlas, colocando en las mismas por medio de uno de los puntos de la distancia, las medidas geométricas que nos convengan. Colocando en el diámetro ba la medida bb' correspondiente al grueso del arco, determinaremos el punto e desde el que correremos una horizontal que nos dará al tocar á oP el punto o' centro de la semicircunferencia que limita el grueso del primer arco y cuyo radio es $o'e$.

Del mismo modo se encontrarán las demás semicircunferencias teniendo siempre en cuenta que la perpendicular (p) que parte de b nos dará la situación de los diámetros correspondientes á los arcos, así como la perpendicular (p) que parte de B determinará la longitud de los diámetros de la bóveda; las dos líneas marcan la distancia del plano correspondiente á la cara interior de los pilares al plano de la pared, en la que se apoya la bóveda.

97. Si en vez de un arco circular quisiéramos trazar la perspectiva de un arco rebajado ó elíptico en posición paralela, figura 88, empezaríamos por dibu-

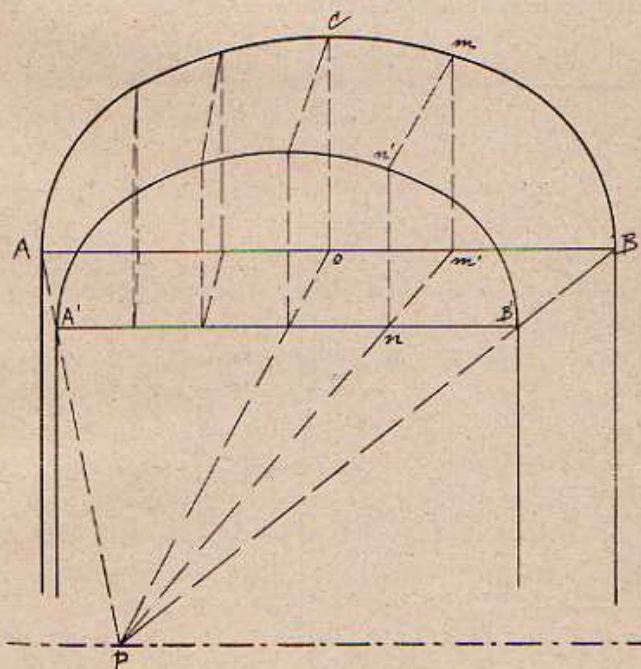


Fig. 88

jar la curva cuyo eje mayor es $A B$. Desde sus extremos trazáramos perpendiculares (p) y por medio del punto de la distancia halláramos el punto B' que nos indicaría el grueso del arco, desde este punto trazáramos una horizontal (g) hasta tocar $A P$ teniendo así el eje mayor $A' B'$. Para hallar un punto de la



98

nueva curva, se bajará de m una vertical hasta tocar la AB del punto m' se dirigirá una perpendicular á P hasta tocar á la $A'B'$ en n se levantará una vertical que tocará á una perpendicular (p) que parta de m siendo n' el punto de la nueva curva. Por el mismo método hallaremos todos los puntos de la curva que nos interesen. Sólo se trata de hallar una serie de rectángulos perspectivos en los que uno de sus lados se apoye en la superficie cilíndrica del arco, su lado paralelo en el plano determinado por los dos ejes mayores de las curvas y los dos restantes se mantengan en posición vertical.

98. El método que acabamos de exponer puede aplicarse á toda clase de arcos, cualquiera que sea su posición.

Tenemos en la figura 89 dos arcos de medio punto, perpendiculares al cuadro.

Se trazarán primeramente los rectángulos perspectivos $ABCE$ y $A'B'C'E'$ correspondientes cada uno á la mitad de los cuadrados que nos servirían para trazar las circunferencias completas de los arcos. Dentro de los rectángulos de-

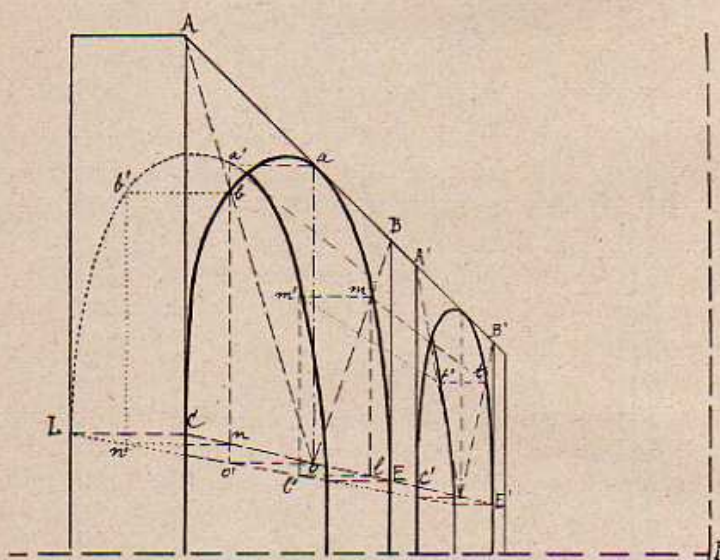


Fig. 89

terminaremos las dos semicircunferencias de los arcos, después para resolver el grueso de los mismos, trazaremos en el extremo del diámetro EC , la horizontal (g) CL cuya longitud es igual á la medida geométrica del grueso de los arcos. Desde L trazaremos una perpendicular (p) que nos indicará los diámetros de las semicircunferencias que limitan los arcos.



99

Rectángulos análogos á los que trazamos en el caso anterior, nos servirán para determinar los puntos que deseemos de la arista interior de los arcos; pero en este caso los rectángulos se nos presentarán paralelos y no perpendiculares como acontecía en el caso anterior.

El punto homólogo del m se hallará trazando el rectángulo $m l p m'$ siendo el vértice m' el punto de la segunda semicircunferencia. Del mismo modo hallaríamos todos los puntos que nos interesaran. Es necesario buscar algunos puntos ocultos como el $a' b'$ pues se dibuja mejor la parte de curva visible relacionándola con la que se oculta.

Hay que notar, para no dar al método interpretaciones erróneas, que la coincidencia en una sola recta $a' o'$ del lado $b n$ del rectángulo $b b' n n'$ y el lado $a' o'$ del rectángulo $a a' o o'$ es puramente casual.

El punto t' que determina la arista interior del segundo arco, la hallaremos por medio del rectángulo horizontal $(p) m m' t t'$ y por medio de rectángulos horizontales obtendríamos todos los puntos que nos interesaran del segundo arco.

Si los arcos no fueran circulares se procedería de la misma manera, determinando primeramente las curvas de los arcos y después el grueso ó espesor se obtendría por medio de una serie de rectángulos contruidos bajo la misma base que los anteriores.

99. En el caso de abrirse los arcos en un muro oblicuo, dibujaríamos en el plano exterior del mismo las curvas de los arcos, después determinaríamos el grueso por medio del punto de medición y una serie de rectángulos análogos á los anteriores nos darían los puntos de la curva correspondientes á las aristas interiores del arco, sólo diferirían los rectángulos de los anteriores que los lados que en los estudiados se presentan horizontales (g) en el presente caso, concurrirían en el punto de fuga correspondiente.

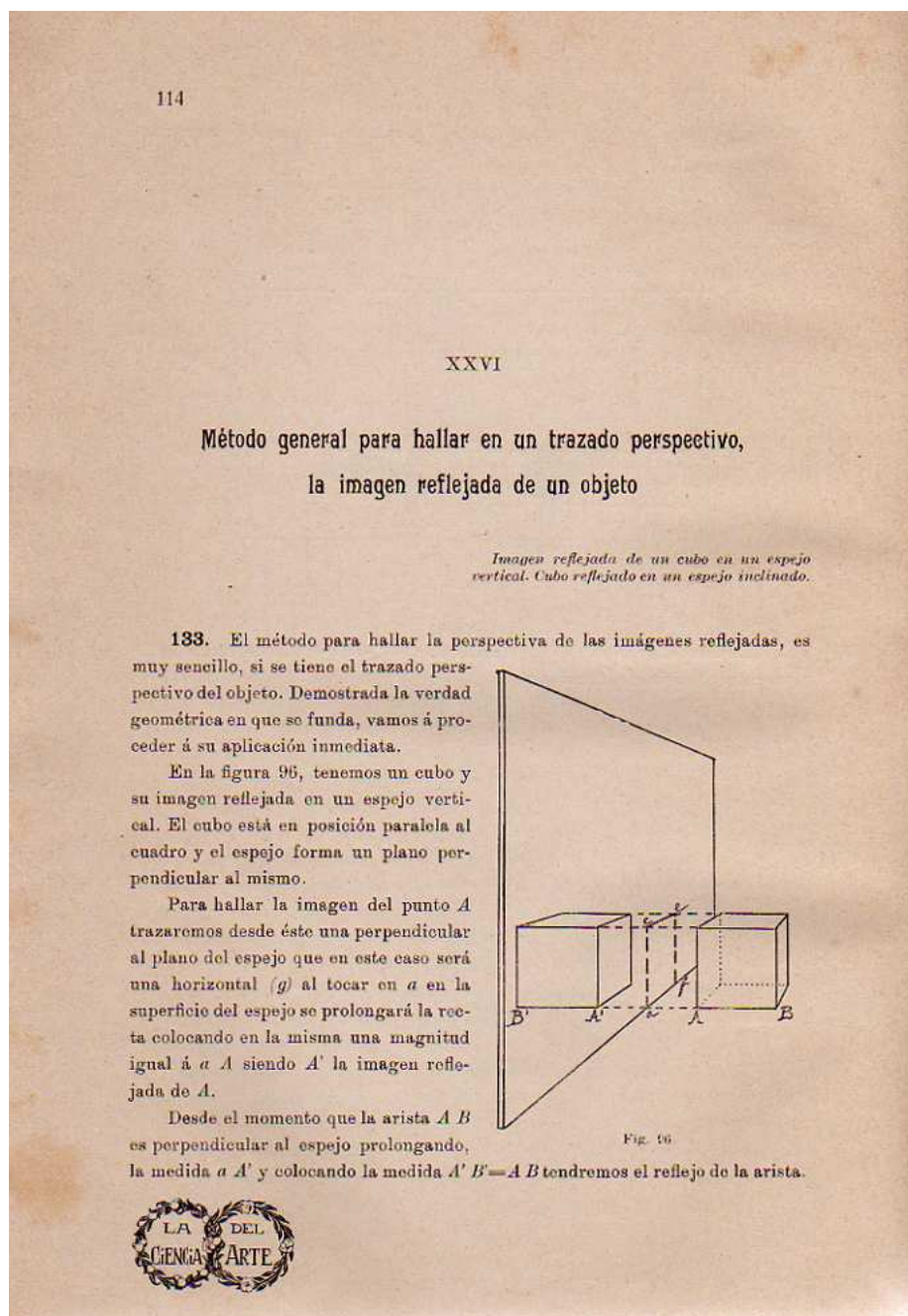


LA CIENCIA DEL ARTE (1913) VOL. IV (Sombras y Reflejos).

Lliçó XXVI. Mètode General per trobar en un traçat perspectiu, la imatge reflectida d' un objecte

Imatge reflectida d' un cub en un mirall vertical. Cub reflectit en un mirall inclinat.

Comença explicant que la manera de trobar la perspectiva de les imatges reflectides, és fàcil, si es té el traçat perspectiu de l' objecte. Continua amb les explicacions del passos a seguir amb les il·lustracions pertinents.



Exemples de Lliçons: "Traçat Perspectiu, imatge reflectida en un objecte" Lliçó XXVI.
LA CIENCIA DEL ARTE, 1913 Vol. IV, p. 114

Desde las demás aristas se lanzarán perpendiculares al espejo, pero, lo interesante es determinar en cada perpendicular el punto en que corta su superficie. Estos puntos se hallan en la proyección del cubo sobre el plano del espejo, viniendo en este caso determinada por el cuadrado $(p) c e a f$. Siguiendo con todos los puntos el mismo método pronto hallaríamos el trazado completo de la imagen reflejada.

La propiedad de los puntos de concurso hallada en el capítulo anterior puede facilitar los trazados, en este caso á causa del paralelismo del cubo y el espejo, las líneas en escorzo de los cubos concurrirán en el punto principal.

134. En la figura 97 presentamos otro caso. El cubo está en la misma

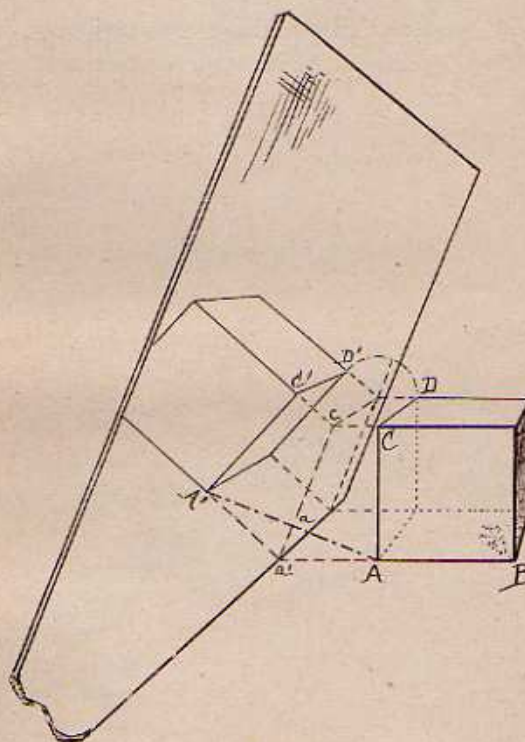


Fig. 97

posición, pero el espejo girando sobre el borde inferior ha tomado una inclinación: la imagen reflejada variará.

Para hallar el reflejo de A trazaremos una perpendicular al plano del espejo, para ello desde A correremos una horizontal (g) y en a' levantaremos una inclinada paralela á los bordes anterior y posterior del espejo: trazando una perpen-



116

dicular desde A á esta recta, a será la proyección ortogonal de A sobre el espejo. Prolongando la Aa y colocando sobre la recta el punto A' á la misma distancia de a que A , A' será la imagen de A uniendo A' con a' veremos que el ángulo $Aa'a$ es igual al $A'a'a$. Esta propiedad nos demuestra que podemos usar dos métodos, ó el general que hemos explicado en 133, ó el que brevemente expondremos.

Desde A trazaremos una horizontal (g) hasta tocar el borde del espejo y en este punto trazaremos la inclinada que nos dará la proyección de la arista CA , desde a' trazaremos una recta que forme un ángulo igual con la $a'c$ que el formado por esta recta con la $a'A$. Colocando en $a'A'$ la distancia $a'A$ tendremos el punto deseado.

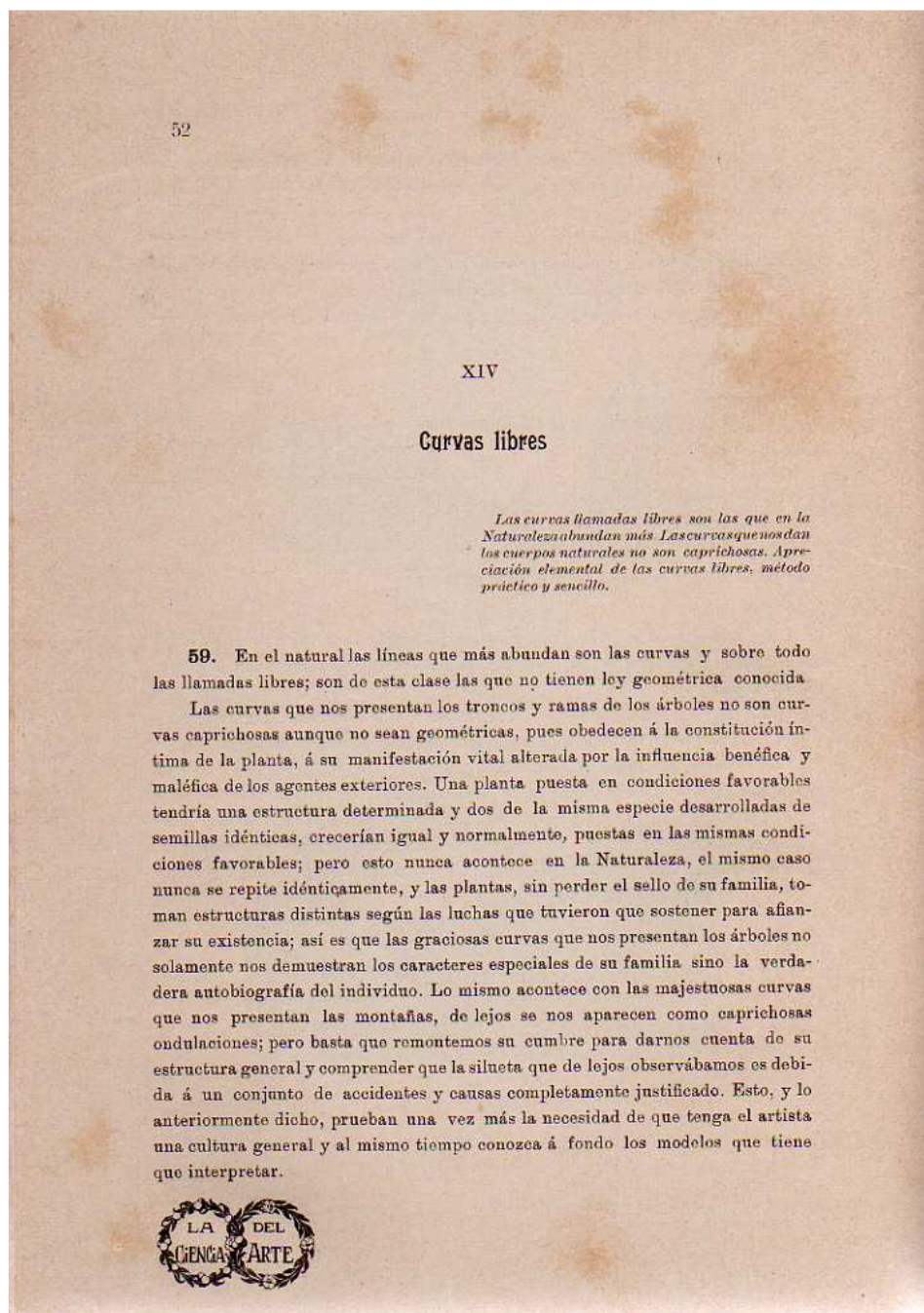
Del mismo modo encontraríamos las imágenes reflejadas de los puntos C y D que serían C' y D' y de todas las demás hasta resolver la imagen del cubo ó la de cualquier objeto.



LA CIENCIA DEL ARTE (1913) VOL. V (Dibujo Artístico de Imitación).
Lliçó XIV. Corbes lliures

Les corbes anomenades lliures són les que en la Naturalesa abunden més. Les corbes que ens donen els cossos naturals no són capricioses. Apreciació elemental de les corbes lliures, mètode pràctic i senzill.

Comença explicant que són les corbes que no tenen llei geomètrica coneguda, però amb mètodes senzills poden determinar-se referentciant-les a una a varies rectes. Explica el procediment.



Exemples de Lliçons: "Corbes Lliures" Lliçó XIV
LA CIENCIA DEL ARTE, 1913 Vol. IV, p. 52

53

60. Dejando por ahora las anteriores consideraciones que nos llevarían demasiado lejos, vamos á continuar nuestro plan de educación de la vista, buscando

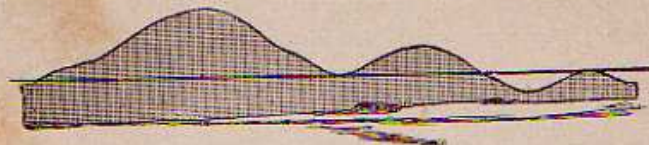


Fig. 49

de métodos sencillos para que puedan determinarse toda clase de curvas refiriéndolas á una ó varias rectas.



Fig. 50

Supongamos que es nuestro deseo dibujar la silueta de unas montañas; si colocamos frente á un ojo, el hilo de la plomada, sosteniéndolo con una mano en

Fig. 51

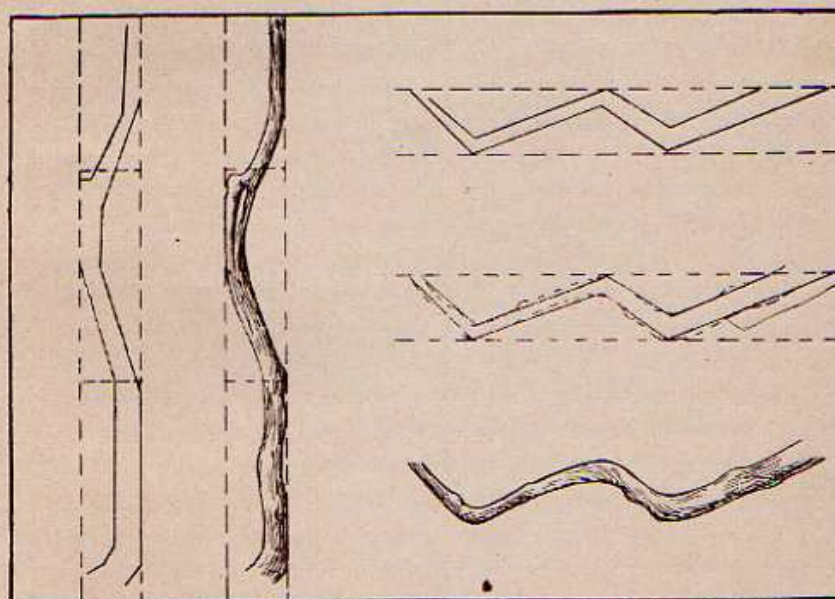


Fig. 52

Fig. 53

Fig. 54

cada extremo para colocarlo en posición horizontal de modo que atraviese las



54

ondulaciones de la silueta de las montañas, figura 49, no será difícil comprender que la horizontal nos servirá mucho para observar la curva. Nos fijaremos en los puntos de intersección de la curva y la recta y en las distancias de los mismos, después observaremos la diferencia de alturas de las colinas. Pero para dibujar esta línea la comprenderemos mejor si la referimos á una línea quebrada como en la figura 50.

61. En la figura 51, presentamos otro ejemplo. El tronco ha sido observado con verticales y horizontales y reducido á dos líneas quebradas.

La rama de la figura 54, la hemos reducido también á dos líneas quebradas en la figura 52, observándola con dos horizontales. Con estas quebradas fácilmente pueden determinarse las curvas, figura 53, pues las primeras se habrán trazado con carboncillo ó con el lápiz muy debilmente y sobre éstas se tantea la curva para determinarla con energía cuando se tenga de ella una visión clara.



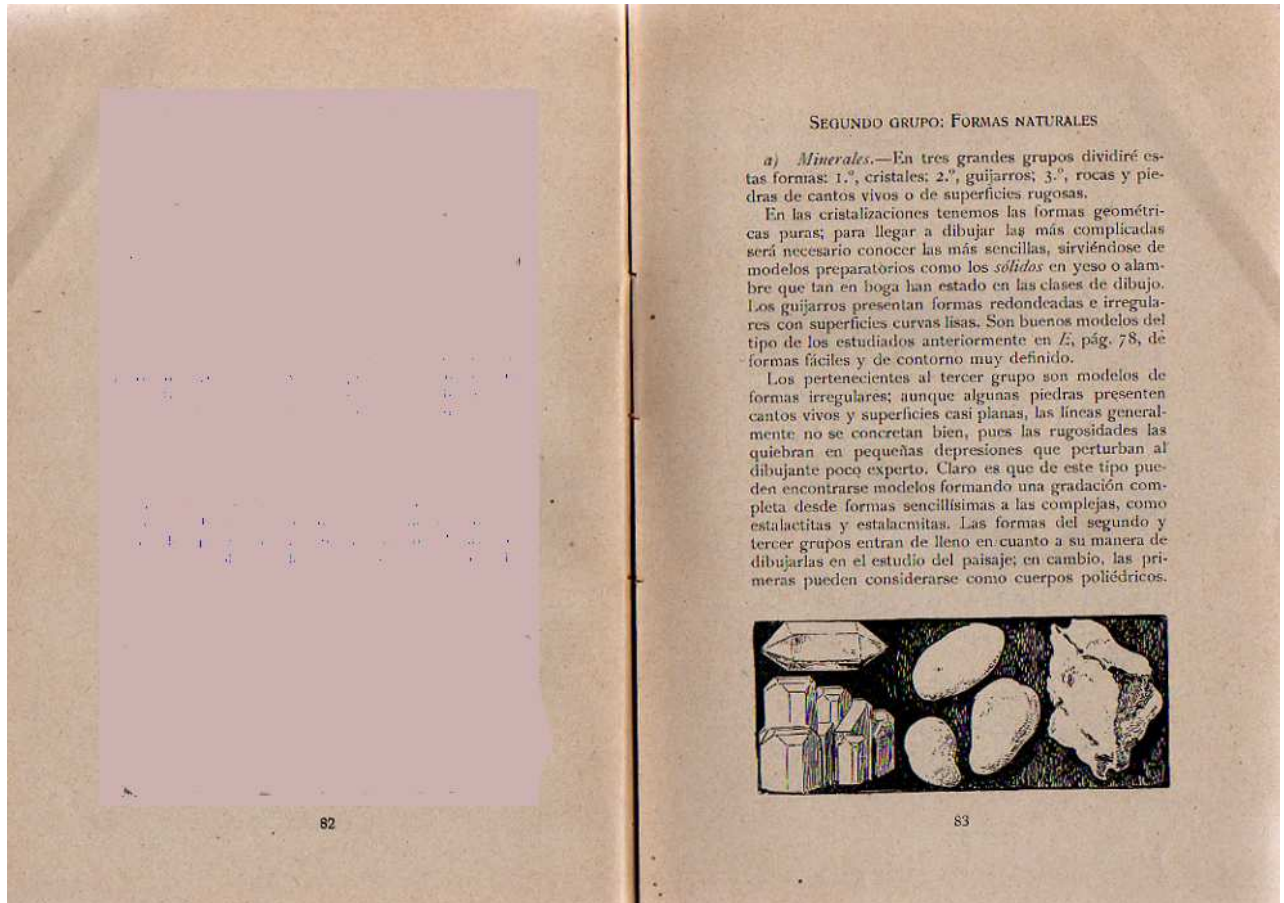
MANUAL DE PEDAGOGIA DEL DIBUJO (1917)

Lliçó VI. Classificació dels models i indicacions sobre la manera normal de dibuixar-los.

Segon Grup: Formes Naturals

A) Minerals. B) Plantes.

Explica la divisió que es pot fer dintre dels minerals, posant exemples, per passar a les plantes indicant que també aquestes es poden dividir en grups, fulles, branques, flors; fruits, arrels, tubèrculs i fongs; plantes completes.



Exemples de Lliçons: "Classificació de models. Formes naturals, plantes" Lliçó VI
MANUAL DE PEDAGOGIA DEL DIBUJO, 1917, p. p. 82-83

b) PLANTAS.

Hojas.—Entre estas, se encuentran los elementos más sencillos de las plantas y con las que puede establecerse una gradación hasta formas complicadísimas. Una hoja muy sencilla puede presentarse en posiciones muy diversas y ser muy variadas las dificultades que ofrecerá al ser dibujada.

De frente es como presenta mayor claridad su forma; pero vista en escorzo sufrirá el limbo una deformación perspectiva que perturbará al que no sabe dibujar.

Además, todo ser vivo, por sencillo que sea, es más complejo que lo fabricado por el hombre; una hoja presenta siempre detallitos que perturban, y sus líneas raras veces se presentan como en los objetos industriales, sobre todo si están contruidos con materiales duros.

No obstante, hay hojas muy sencillas, sobre todo cuando su contorno es liso, pues muchas, aun de formas simples, están festoneadas o dentelladas por múltiples picos que perturban en alto grado y dificultan su dibujo.

He aquí una clasificación de hojas



84

por sus formas: 1, hojas sencillas simétricas por dos ejes; 2, hojas sencillas simétricas sólo por un eje; 3 y 4, hojas sencillas simétricas; 5, hoja radiada compuesta por otras del primer tipo; 6, compuesta y radiada o digitada con hojas del segundo tipo; 7, compuestas por hojas del primero o segundo tipo que se insertan a lo largo del peciolo; 8, hoja con los nervios principales en forma radiada y su limbo formado por lóbulos sencillos de contorno liso; 9, hojas dentelladas, cuyos principales nervios se insertan a lo largo de uno central; 10, como la anterior, pero digitada o con los nervios principales radiados; 11, compuesta por hojas del tipo 9 ó 10, dispuestas en forma radiada; 12, como la anterior, pero dispuesta como el tipo 7; 13, hoja plana de mucho contorno; 14, hoja de mucho contorno que se dobla presentando partes en escorzo.

El principio general para dibujar las hojas consiste en trazar la dirección del nervio central, al que se relaciona la forma del limbo, cuya silueta se aprecia prescindiendo de los detalles que presenta su contorno. En el estudio de las ramas se ampliarán estas indicaciones.



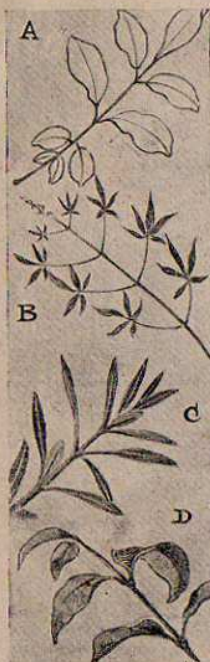
85

Ramas.—Las dividiremos en dos grandes grupos: a), ramas planas, prensadas, y b), ramas vivas. Las primeras no presentan escorzos; las segundas, sí. La complicación de unas y otras vendrá de la forma de las hojas, de su distribución y de la estructura del tallo; así, por ejemplo, tendremos ramas como la A formada por hojas sencillas, y la B por compuestas.

Las ramas vivas son más difíciles, porque presentan hojas en todas direcciones, y muchas en escorzo. Al principio, para combatir la preocupación del escorzo, conviene mirar el modelo cerrando un ojo.

Otra clasificación podríamos hacer de las hojas: 1.ª, las que tienen el nervio central recto, como en la C; 2.ª, las que presentan una sola curvatura en el nervio central, como en D, y 3.ª, las que se doblan en varias curvaturas, como en G.

El método para dibujar las ramas y hojas pertenecientes a todos los grupos será siempre el



86

mismo. Se determinará el tallo ligeramente por un trazo (véase E); después se observarán los puntos de intersección de las hojas y las direcciones de sus peciolo y nervios centrales, y con relación a ellos se indicarán las masas generales de los limbos; se procederá a estudiar todos los principales accidentes y sinuosidades que presenten las hojas.

Las principales dificultades provienen, en primer lugar, del contorno dentellado de los limbos, por lo que se descuida la forma y las proporciones al querer traducirlo. Es necesario considerar la hoja como si no presentara picos, imaginando una línea envolvente (véase página 85, n.º 9). Otra de las dificultades proviene de los escorzos. Hay hojas, como la G, que siempre presentan escorzos; para dibujarlas hay que observar la curva del nervio central y después las líneas de los dos bordes con relación al mismo, siguiendo siempre el método general.



87



Flores.—Por sus dificultades gráficas, los pétalos y sépalos pueden considerarse como hojas más o menos sencillas de forma y con variable complicación en el modo de distribuirse al formar el cáliz y la corola. La posición de la flor puede facilitar o dificultar su dibujo. Sencillas, para nuestro objeto, serán las flores cuyos pétalos se agrupan, formando una masa fácil de determinar. Las amapolas y los tulipanes colocados en la posición de las figuras 1 y 2 reunirán estas condiciones. Otras flores, como las de los gladiolos y azucenas, figuras 3 y 4, aun presentando vistas de lado una silueta relativamente sencilla, sus pétalos, que se doblan y curvan hacia fuera, ofrecen partes en escorzo. El lirio, figura 5, tiene mayor complicación, pero siempre será más sencillo dibujado de lado, pues a pesar del escorzo de sus pétalos se descubre la inserción de todos y se aprecia la estructura de la flor. Las flores compuestas del tipo de la figura 6 se colocarán como en el croquis.

88

Las posiciones de las flores pueden variar entre dos extremos, vistas de perfil, de lado, como las anteriormente descritas, o vistas por encima como la figura 10. Entre una y otra habrá posiciones intermedias. En las flores del tipo de estas últimas, como la margarita y la azulina, en la que sus pétalos están distribuidos formando un círculo, se verá la deformación perspectiva que sufre la corola, según se presente más o menos en escorzo; véanse los croquis 7, 8, 9 y 10. Las flores formando racimo como los de la glicina, figura 11, el lilo y retama presentan muchos más obstáculos a causa de la dificultad de verlas en conjunto y de la pequeñez de cada una de sus partes. No menos difíciles son las de muchos pétalos, como los claveles dobles, figura 12, o las de diferente estructura que presentan una masa como la rosa, camelia, figura 13. En el estudio de las flores debe comprenderse también el de sus órganos internos, dibujando cortes, figura 14.

Todas las partes de una



89

planta, y especialmente las flores, requieren un dibujo especial; es necesario conocer mucho estos modelos para interpretarlos con la delicadeza necesaria; hay que sentir su ritmo, su vida íntima, que la planta manifiesta por medio de sus exquisitas curvas y por sus graciosas torsiones.

Frutos, raíces, tubérculos y hongos. En general, los frutos ofrecen menos dificultades que las flores para ser dibujados.

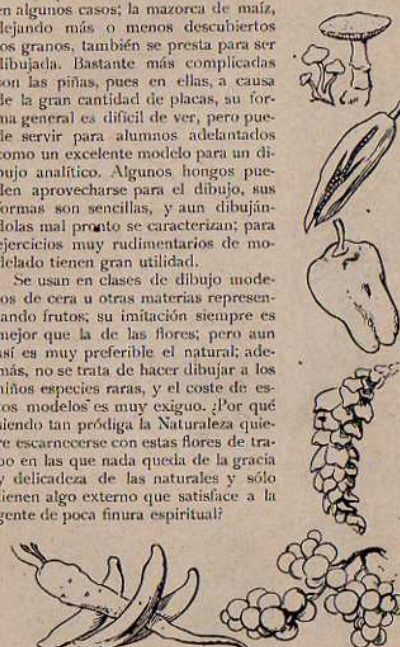
Las manzanas, naranjas, limones o peras, tienen formas que *grosso modo* pueden ser fácilmente comprendidas por un niño pequeño; no obstante, es necesaria cierta finura para sintetizar en el contorno las minúsculas inflexiones de la superficie y percibir en las siluetas las irregularidades de sus masas. Las cerezas producen agrupaciones fáciles de dibujar. Los rábanos y zanahorias tienen formas relativamente sencillas; su silueta cónica puede contrastar muy bien con la esférica de las naranjas y la ovoide de los limones. Los guisantes, habas y judías en sus vainas dan formas parecidas al plátano o banana. Los pimientos, aun cuando su masa se determina bien, presentan



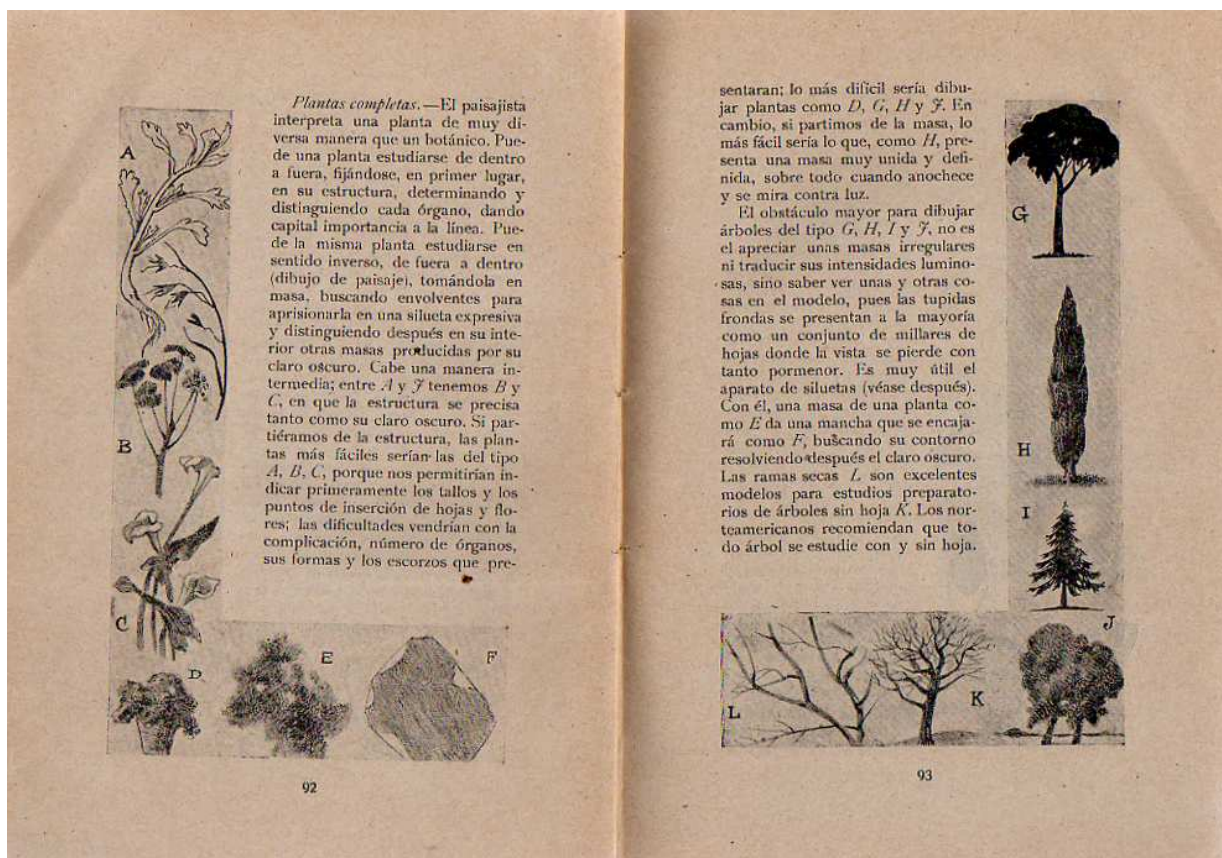
90

abolladuras que complican algo su dibujo. Las uvas en racimo pueden ser buenos modelos en algunos casos; la mazorca de maíz, dejando más o menos descubiertos los granos, también se presta para ser dibujada. Bastante más complicadas son las piñas, pues en ellas, a causa de la gran cantidad de placas, su forma general es difícil de ver, pero puede servir para alumnos adelantados como un excelente modelo para un dibujo analítico. Algunos hongos pueden aprovecharse para el dibujo, sus formas son sencillas, y aun dibujándolas mal pronto se caracterizan; para ejercicios muy rudimentarios de modelado tienen gran utilidad.

Se usan en clases de dibujo modelos de cera u otras materias representando frutos; su imitación siempre es mejor que la de las flores; pero aun así es muy preferible el natural; además, no se trata de hacer dibujar a los niños especies raras, y el coste de estos modelos es muy exiguo. ¿Por qué siendo tan pródiga la Naturaleza quiere escamocerse con estas flores de trapo en las que nada queda de la gracia y delicadeza de las naturales y sólo tienen algo externo que satisface a la gente de poca finura espiritual?



91



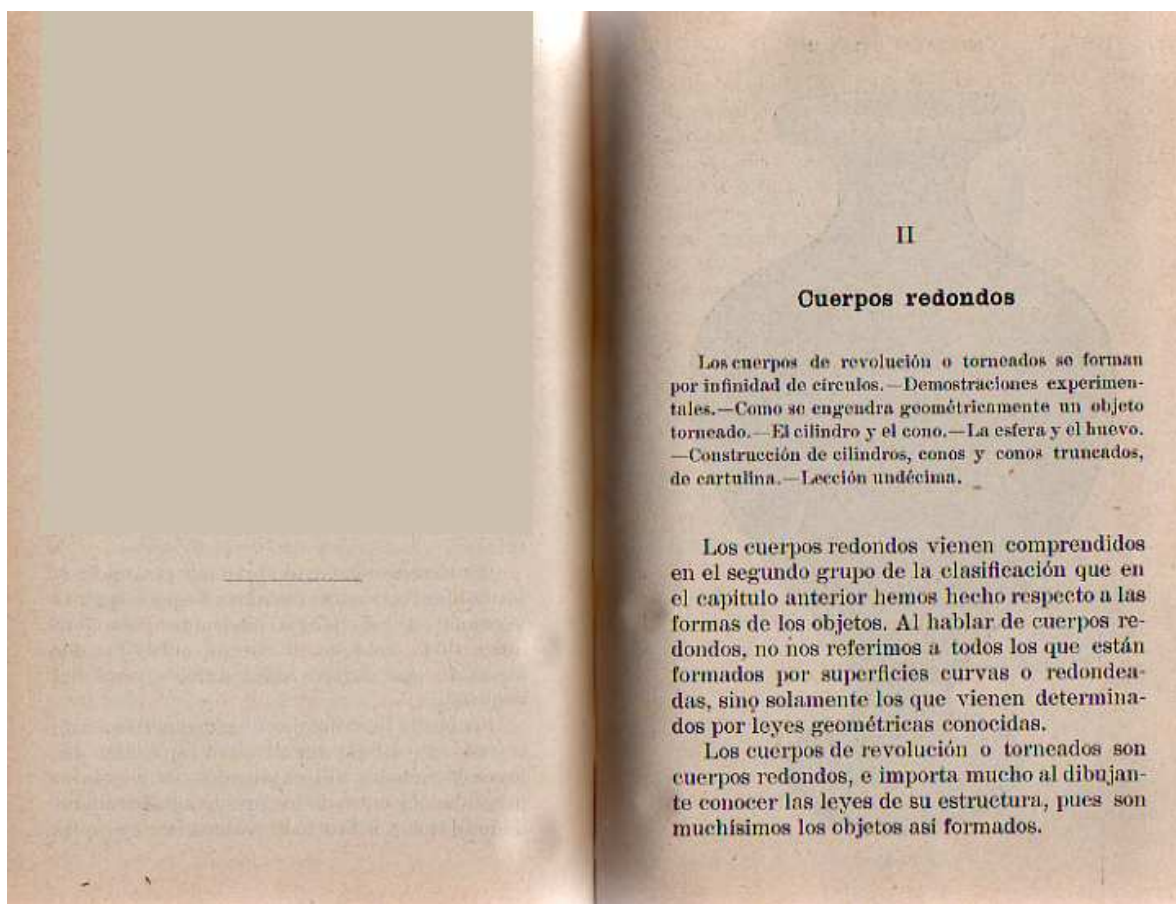
Exemples de Lliçons: "Classificació de models. Formes naturals, plantes" Lliçó VI
MANUAL DE PEDAGOGIA DEL DIBUJO, 1917, p. p. 92-93

EL DIBUJO PARA TODOS (1920 ?)

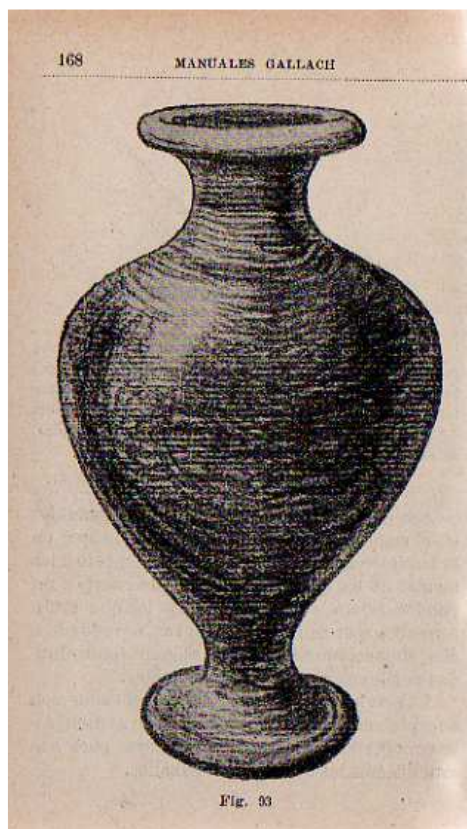
Lliçó Undècima. Cossos Rodons

Els cossos de revolució o tornejats es formes per infinitat de cercles. Demostracions experimentals. Com s' engendra geomètricament un objecte tornejat. El cilindre i el con. La esfera i l' ou. Construcció de cilindres, cons i cons truncats, de cartolina.

Explica el procés per a la seva confecció, i acaba la lliçó amb dos apartats; un dedicat al professor, en el qual li explica de quin material es procurarà, com el seccionarà i com explicarà començant per cossos senzills per que els nens i els ignorants puguin entendre i progressar en la dificultat. Recomana la utilització de papers de colors per a la realització volumètrica. L' altre apartat, el dedica a l' afeccionat, en ell li explica que es fixi en els seus passeigs en les formes esmentades en la lliçó per treure ràpidament un apunt, llavors a casa construirà amb paper diferents figures.



Exemples de Lliçons: "Cossos rodons" Lliçó XI
EL DIBUJO PARA TODOS, 1920?, p. p.166-167

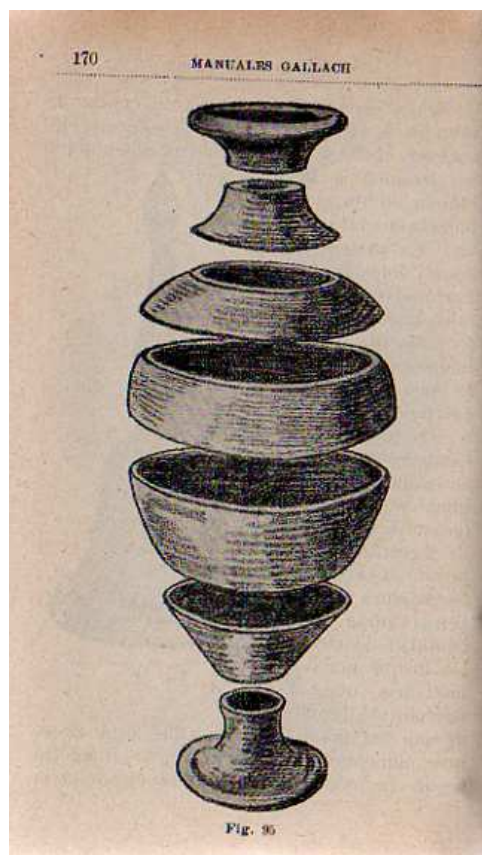


EL DIBUJO PARA TODOS 169

El jarrón de la figura 93, es un cuerpo de revolución, como todos los que el alfarero ejecuta con el torno, imprimiendo un movimiento de rotación a la blanda arcilla que modela con las manos. En presencia de un torno para madera o para metales, uno se da perfecta cuenta de la manera de formarse uno de estos cuerpos.

La pequeña campana de latón de la figura 94, es también un objeto torneado.

Si cortáramos el jarrón en la forma de la figura 95, obtendríamos gran cantidad de círculos, lo que nos demostraría que el cuerpo está formado por infinidad de figuras de esta clase, que aumentan o disminuyen su diámetro según la forma del cuerpo. Seccionando la



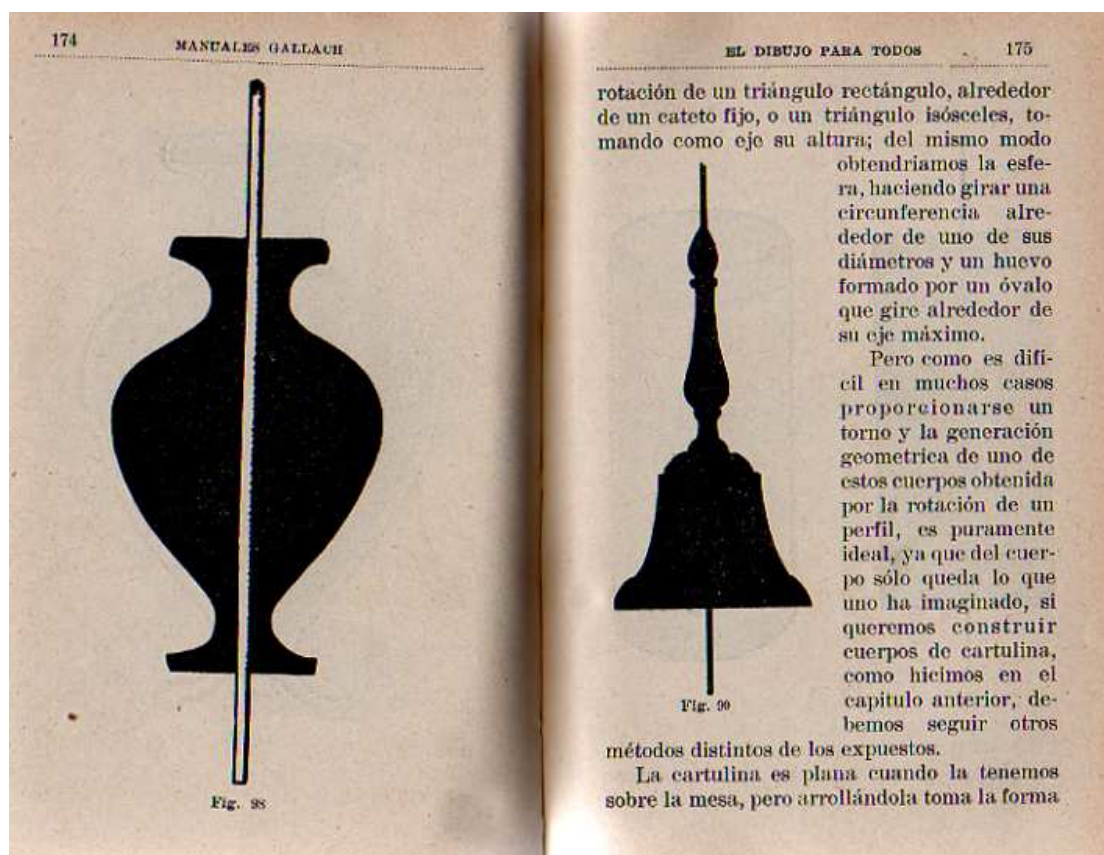
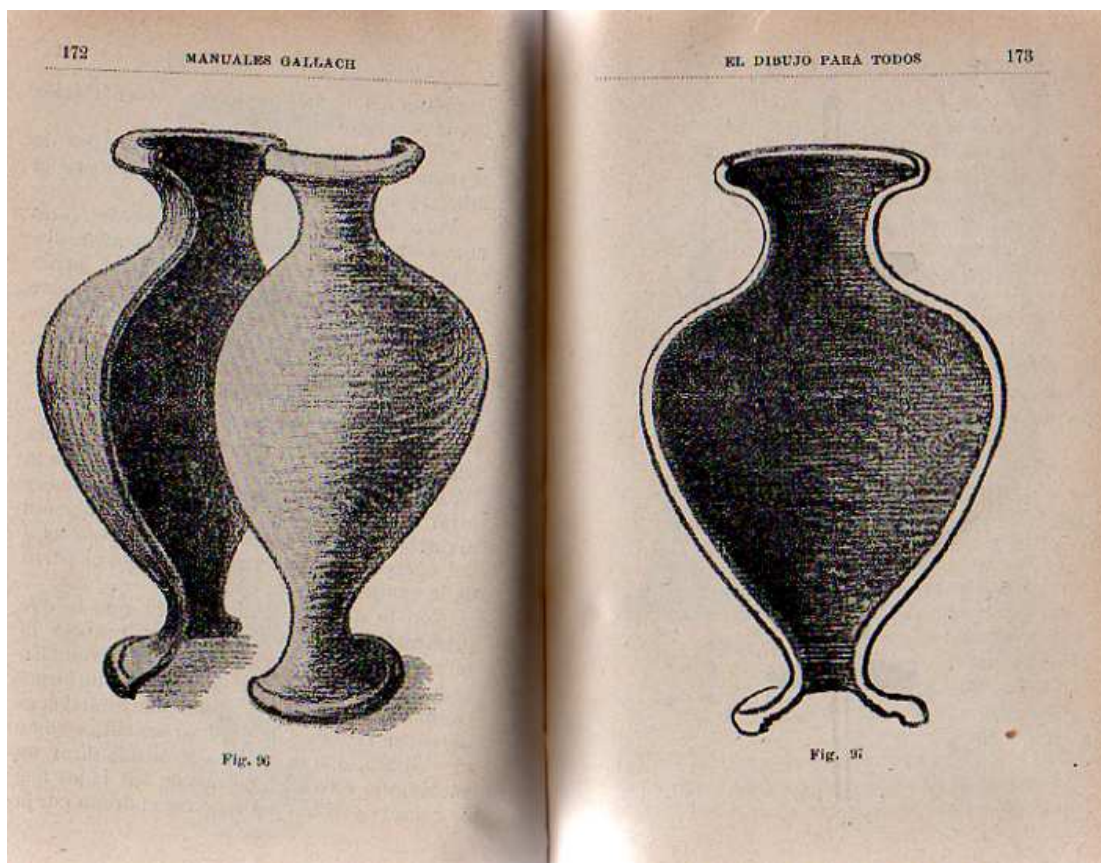
EL DIBUJO PARA TODOS 171

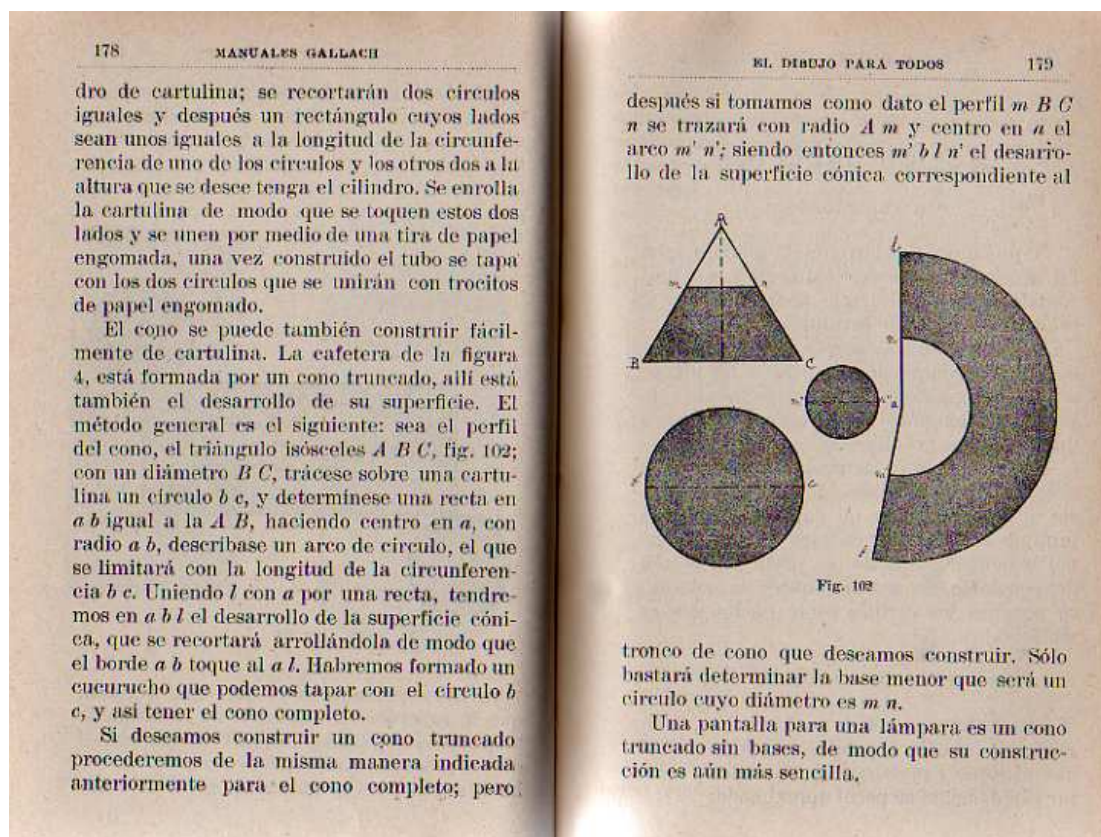
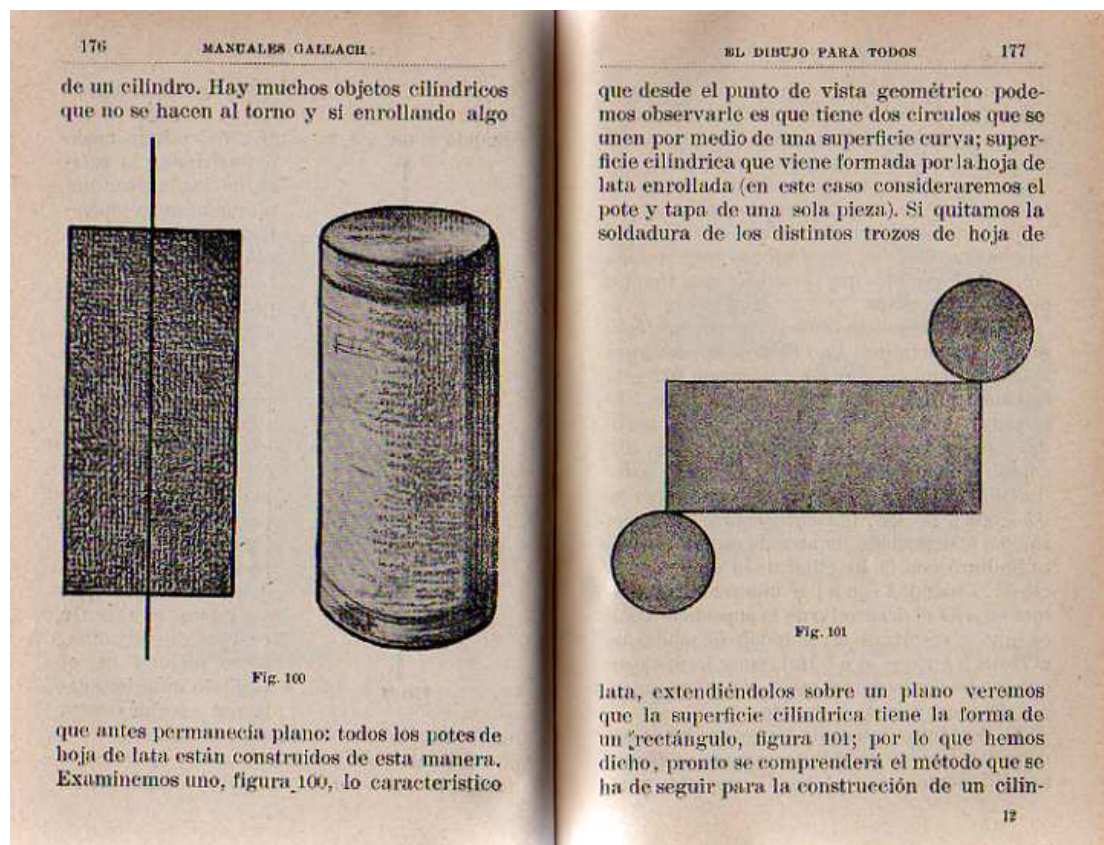
campana en la misma forma, obtendríamos también figuras circulares.

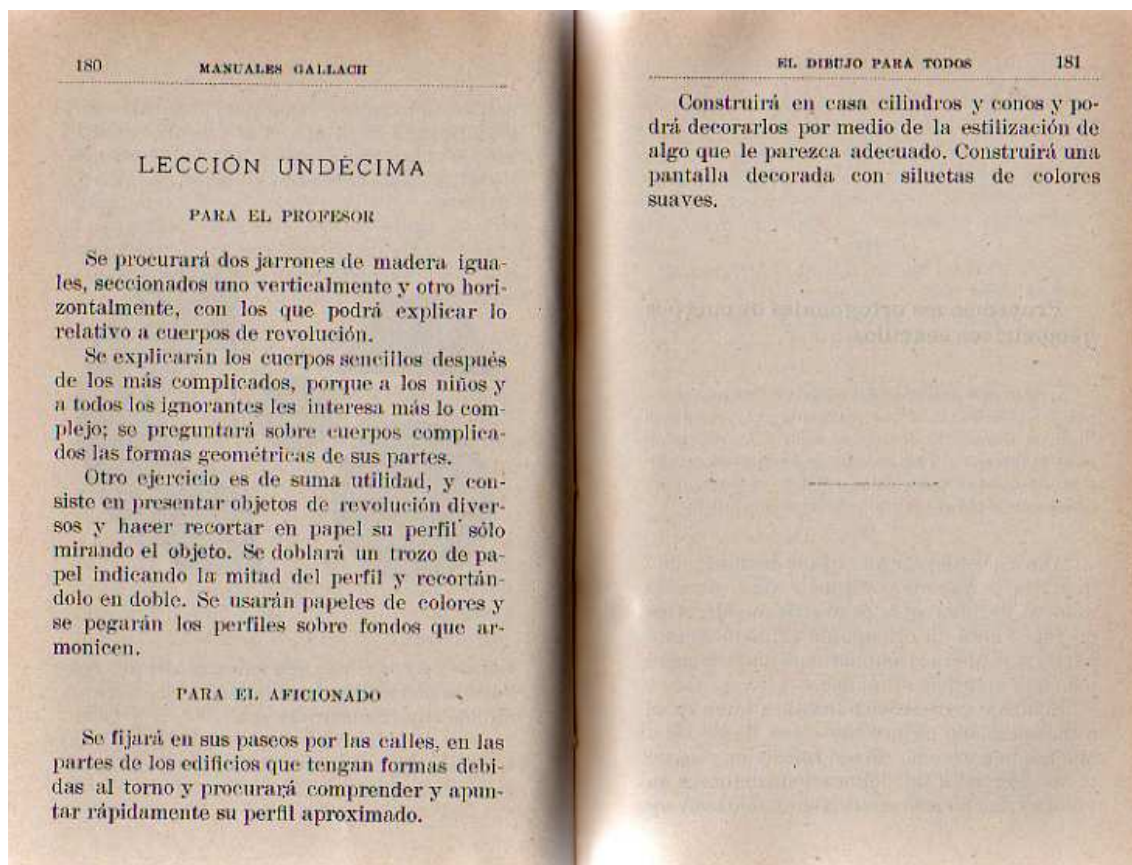
Esta manera de concebir los cuerpos de revolución nos facilitará en gran manera el dibujarlos perspectivamente.

Para determinar geoméricamente estos cuerpos hay que considerarlos de un modo distinto. Supongamos que se secciona el jarrón verticalmente como en la figura 96. La parte cortada del objeto nos daría la forma del mismo, figura 97, colocándola de modo que se adaptara a un cartón, siguiéndola por el exterior con un lápiz, determinaríamos la forma antes indicada que se llamará, perfil del objeto. Recortando el cartón y colocando un bastoncito que pase por el centro, como en la figura 98, haciéndolo servir de eje, para hacer girar el cartón, el perfil ocupará posiciones diversas, que en conjunto dará la forma total del cuerpo. En la figura 99, tenemos el perfil de la campana con su eje.

Con lo dicho se comprenderá que lo que primeramente necesitamos para conocer la forma geométrica de un cuerpo de revolución es su perfil. Si se comprenden cuerpos de forma complicada como la campana, muy fácil será entender la forma de cuerpos sencillos, como el cilindro, que se obtiene haciendo girar un rectángulo alrededor de uno de sus lados que se conserva fijo; la del cono engendrada por la







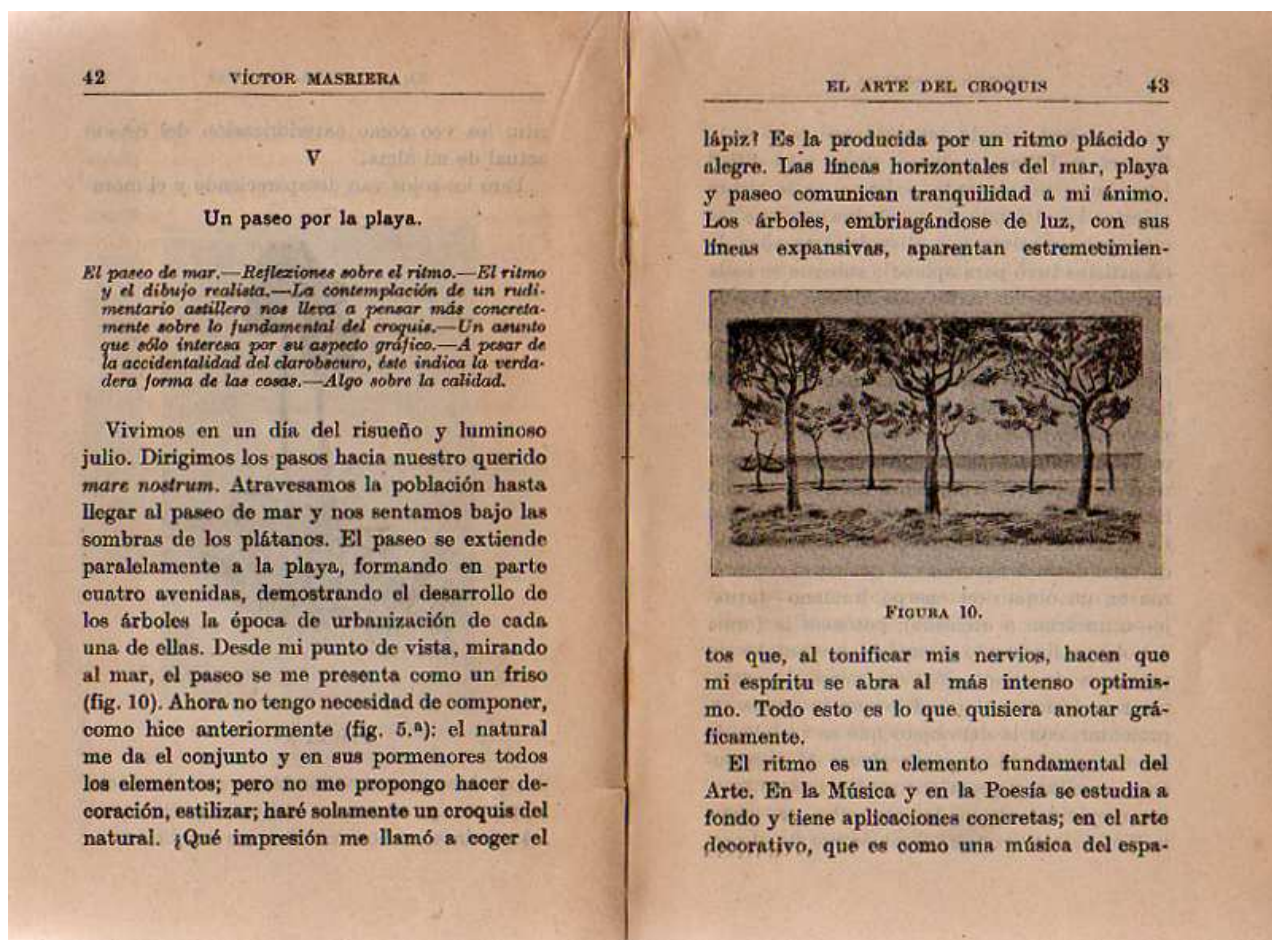
*Exemples de Lliçons: "Cossos rodons" LliçóXI
EL DIBUJO PARA TODOS, 1920?, p. p.180-181*

EL ARTE DEL CROQUIS (1924)

Lliçó V. Un passeig per la platja

El passeig de mar. Reflexions sobre el ritme. El ritme i el dibuix realista. La contemplació d' unes rudimentàries draçanes ens porta a pensar més concretament sobre lo fundamental del croquis. Un tema que només interessa pel seu aspecte gràfic. A més de l' accidentalitat del clarobscur, aquest indica la veritable forma de les coses. Quelcom sobre la qualitat.

Explica a través d' una excursió d' un dia de platja tot el que es pot arribar a observar i dibuixar.



Exemples de Lliçons: "Un passeig per la platja" Lliçó V
EL ARTE DEL CROQUIS, 1924, p. p. 42-43

cio, fácilmente puede determinarse; pero en la Pintura y Dibujo realistas ya es más difícil formularlo; no obstante, existe y se le siente palpar en el fondo de toda obra, ya que los principales motivos que el espíritu creador de los artistas tuvo para aplicarlo subsiste en cada una de las Bellas Artes. En Música y Poesía el ritmo divide armónicamente el tiempo; en Arquitectura y Decoración, el espacio. ¿Y en la pintura realista? Veamos: Cuando el hombre de las cavernas pintaba en las rocas animales o personas trataba de representarlas de un modo realista; aunque muchas pinturas son esquemáticas o simbólicas (rudimentarias o por simplificación), no pueden considerarse como decorativas. La decoración surgió probablemente cuando estas formas naturales se grabaron o pintaron en un objeto (el cuerpo humano—tatuaje—o un arma o utensilio); entonces la forma del objeto, limitando el espacio, presentaba un problema de adaptación; era necesario armonizar la forma real (modelo que se quería representar) con la del objeto que se trataba de decorar, y de ahí surgieron planes de distribución, sencillos y geométricos al principio (motivos repetidos, alternados, etc.). Por otra parte, la Pintura realista tiene también por fin el pro-

ducir belleza, y aunque trate de representar los objetos tal como se ven, el lienzo o el papel es limitado, forma comúnmente un rectángulo y el problema de la división del espacio y de la armonía de las masas surge también como en el arte decorativo. Ahora, naturalmente, no tenemos la libertad para transformar los elementos del natural; pero sólo con la elección de asunto y su limitación, sólo con el encuadramiento (1) podemos ya en gran parte determinar el éxito o fracaso de la obra.

El croquis de la figura 10 tiene un ritmo sencillo; es como un friso que presenta una doble repetición de motivos (los árboles); por esto es fácil de describir... Mas dejemos este tema. El croquis es precisamente la manifestación artística que menos debe sujetarse al estudio previo del encuadramiento, pues por la rapidez en que muchas veces debe trazarse no da tiempo a calcular la cantidad justa de asunto que va a dibujarse, trazándose sólo lo que más ha impresionado. No es entonces el ritmo externo, determinando la distribución de masas y división de espacios, lo que se fija con el lápiz, sino el

(1) Véase el Manual 101 *El Dibujo para todos*, del mismo autor, página 261 y sucesivas.

ritmo interno de nuestro espíritu, que las emociones intensifican.

.....
Inmediatamente después de levantarme doy unos pasos hacia el mar y descubro un vapor

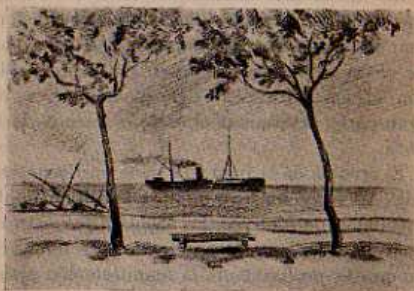


FIGURA 11.

surcando el puro azul de las aguas (fig. 11). Siento una infantil alegría, que armoniza con este ambiente de vida, luz y fecundidad.

Sobre la playa veo un rudimentario astillero (fig. 12). Sencillo también es el tema, pero su contemplación me lleva a pensar en algo más concreto relativo al croquis: pienso en la rela-

ción de valores de claroscuro. Trazo un apunte, y después, flotando en mi espíritu como leve preocupación este enunciado: «El claroscuro y el croquis», me dirijo hacia la parte accidentada

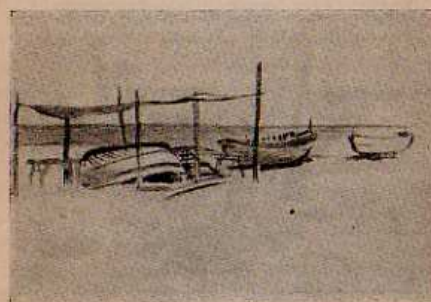


FIGURA 12.

de la costa, donde las rocas irrumpen tumultuosamente en las plácidas y tranquilas arenas de la playa.

Ya entre las rocas, me impresiona el tema de la figura 13, que es algo fragmentario y no sería ciertamente un buen asunto para un cuadro; pero en él veo una relación de claroscuro que

me encanta. La preocupación que tenía ha dado sus frutos, no para llevarme a formular leyes, ni aun para pensar detenidamente sobre el claro-oscuro, sino para fijarme en un tema tan poco



FIGURA 13.

literario como éste, en el que su valor gráfico es muy superior al interés humano que despierta.

Las rocas intensamente bañadas por el sol presentan unas sombras de muy variado claro-oscuro. Tanto las formas de las primeras como la luminosidad del conjunto se obtienen ajustando y graduando bien el claro-oscuro. En esto hay algo básico y fundamental. Pero, ¿qué es el

claroscuro? ¿No es algo accidental? Es evidente. La relación de valores que vemos producida por las partes claras iluminadas directamente por el sol y por las sombras es variable, pues al tomar los rayos solares nuevas direcciones, cambia todo el claroscuro. Entonces las relaciones serán otras y distintos resultarán los dibujos que haga en las mismas rocas aun sin moverme del mismo punto de vista adoptado anteriormente. En este croquis de la figura 13 no he tenido en cuenta las ligeras variaciones de claroscuro de las partes bañadas por el sol; me he fijado sólo en las sombras que presentan una escala de valores que va desde una media tinta clara al negro. La verdad es que sólo con esto quedan ya suficientemente determinadas las formas de las rocas, pues sólo escasísimas líneas son necesarias para limitar las partes claras. Las masas de las sombras variarán según las inclinaciones de los rayos solares, según la hora del día; pero si las dibujamos exactamente siempre nos darán datos verdaderos de la forma de las rocas.

Las sombras tienen su forma particular y ella es la que en primer término nos interesa para el Dibujo. Del mismo modo, por la perspectiva, las configuraciones de las masas de los objetos

EL ARTE DEL CROQUIS.

4

y las líneas de ellas resultantes varían al infinito, según sean unos u otros los puntos de vista que pueden tomarse. Todo dibujo es, pues, un momento de visión. Y es por medio de una accidentalidad que queremos dar una noción exacta y viva del objeto. Ya iremos aclarando estos conceptos, pues en esto que acabo de exponer está el germen que, debidamente desarrollado, nos hará comprender lo más esencial del lenguaje gráfico y nos dará un método para aprender a dibujar.

Ya es tarde. Las rocas están en sombra; trepo sobre un grupo de ellas para ver más en conjunto la playa y descubro otras más lejos penetrando incisivamente en el mar; su masa se presenta mucho más oscura que éste, pero con gran variedad de valores. Tomo un apunte (figura 14). Al observar bien el asunto y trazar las primeras líneas de las grandes masas siento deseos de hacer un estudio detenido; pero no tengo tiempo; voy a indicar en seguida el claro-oscuro. Lo que más me interesa es la calidad, la sensación de aspereza de las rocas... y procuro, por la manera de aplicar el trazo, dar una noción de lo que me impresiona. Dos ideas nuevas surgen de la acción de trazar el último croquis: la calidad y la adopción de un procedimiento, de un modo

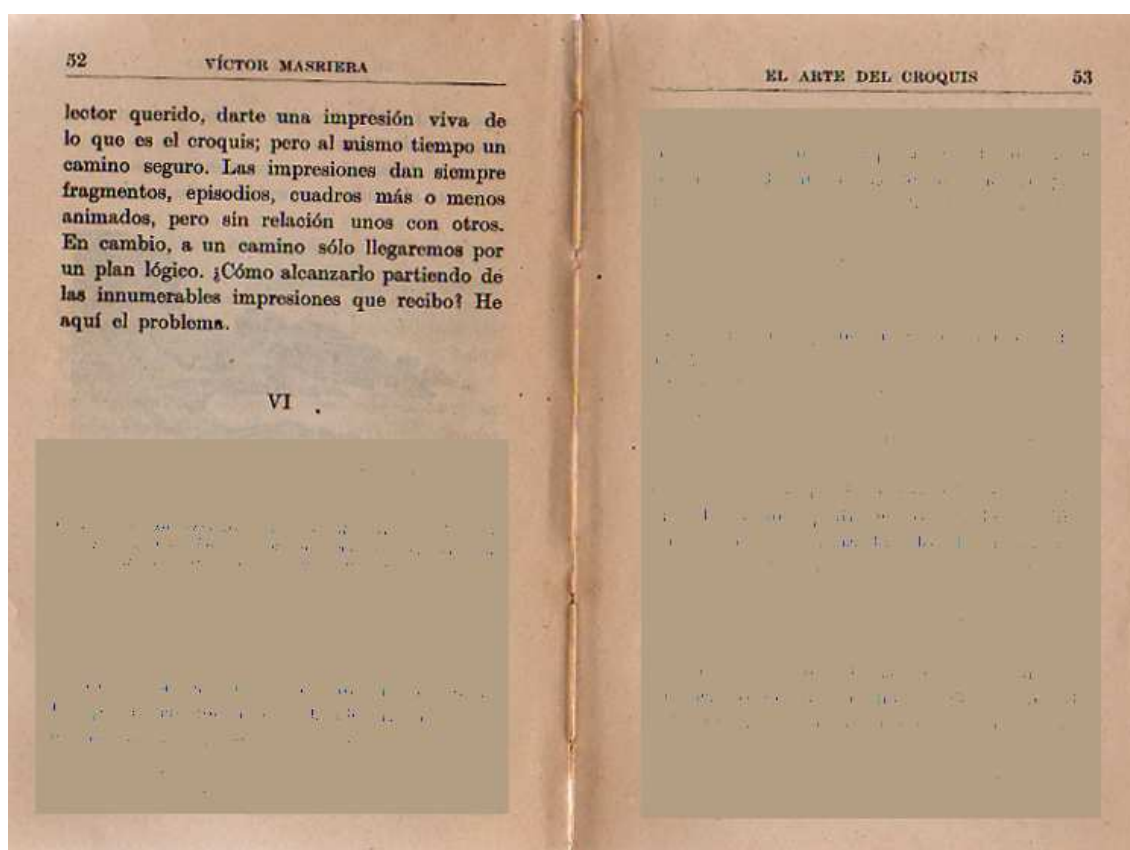
especial de aplicar el lápiz para traducir esta sensación de rugosidad.

Como obscurecía, nos retiramos, y más que observar el sublime espectáculo de la Natura-



FIGURA 14.

leza hice maquinalmente el camino de regreso preocupado en lo que en mi espíritu se agitaba. Pensaba en lo fundamental del croquis; pero se me aparecía complejo como la vida misma. El claro-oscuro era ciertamente algo importante; la sujeción de la técnica para expresar la calidad tenía también gran valor; pero ¿no quedaban otros factores importantísimos?... Quisiera,



Exemples de Lliçons: "Un passeig per la platja" Lliçó V
EL ARTE DEL CROQUIS, 1924, p. p. 52-53

16. LA SEVA DIDÀCTICA A L'ÈPOCA DE CASTELLAR DEL VALLÈS

Poques persones resten vives a Castellar del Vallès que haguessin tingut de mestre a Víctor Masriera, ja en l'última etapa de la seva vida; però totes elles, en mencionar el seu nom, tot i que potser no han sabut mai la seva vàlua ni el recorregut de la seva vida, el recorden ràpida i agradablement com tot un senyor, una persona agradable, ponderada, i amb l'orgull d'haver estat alumnes seus.

Mercè Garrós (Castellar, 1925), recorda que en les seves classes, que eren nocturnes, començaren a finals d'estiu havent-hi encara claror suficient per a sortir fora de l'aula per a dibuixar del natural. Moltes vegades sortien al carrer, al Passeig Tolrà, on davant mateix de l'edifici del Patronat Tolrà on s'impartien les classes, hi havia un gran parc-jardí de la casa Tolrà conegut com "El Parque", amb arbres immensos. Allà els explicava la lliçó i feien perspectives, buscant els punts de fuga. També anaven a la Plaça d'Albert, molt a prop del Patronat Tolrà, situada darrera de la casa que posteriorment compraren el seu fill i nora. Des d'aquesta plaça, just a tocar a la carretera de Sentmenat, dibuixaven un conjunt de tres cases modernistes amb façana ornamentada de l'any 1910, de números, 102, 104 i 106, fetes construir per J. Comas conegudes per "cal Palurdo". També havien anat a dibuixar cap el camí de Puigverd (masia situada a les afores del poble), on des de baix el torrent del mateix nom dibuixaven el pont que el travessa.

Dintre de la classe sempre dibuixaven al natural. Posava un pedestal i damunt d'ell unes canyes que cobria amb uns draps fent plecs, com casulles de capellà, també algunes plantes. Tan dibuixaven a peu dret com asseguts. Els feia fer una mena de peu o pedestal per apuntalar-lo a terra amb una fusta amb frontisses, com un faristol, el qual servia tan per si estaven drets com asseguts, posició en la qual el recolzaven sobre les cames.

Montserrat Casajoana (Castellar, 1920), recorda que dibuixaven draps, roba molt ben posada amb plecs, que va comprar-se un cavallet per poder dibuixar millor. A vegades Víctor Masriera portava una flor, un gerro. Hi posava molt d'empeny, malgrat tenir jovenalla de diferents edats, i amb moltes ganes de jugar.

Antoni Tort (Castellar, 1925-2006). El recordava com un home alt, bastant gran d'edat, una mica encorbat, i moderat. L'afecció que li feu agafar, el portà a ser pintor semi-professional.

La seva curta tasca va reeixir, així dos dels seus alumnes castellarencs, Antoni Costa i Joan Tort es dedicaren a la pintura, Vicenç Montes i Alsina (Castellar, 1918-1977), havia pintat d'afecció, Josep Gibernau i Ribas (Castellar, 1919-1948), arribà a ser dibuixant d'estat major durant la guerra. Jordi Garrós Sampere, germà petit de Mercè Garrós, conserva un llibre de Víctor Masriera al que li va comprar el seu pare.

Tot i ser en temps de penúria, Víctor portà un control del curs de Dibuix que donà a Castellar, així consta en diferents parers, recopilats sota un de més

gros que diu: “Classe de Dibuix de Castellar”. En ell hi un paper que diu Magí Samaranch, carrer Major, 2. Bartomeu Pérez, carrer Torras, 2. Josep M^a. Villaró, carrer Major. Josep Vilardebó, carrer Sentmenat.

En un altre consten els models que feia servir a Castellar: terrissa, galleda, gerra, cistell, tassa... (*Apèndix Documental L. LXXXIV, p. 96*)

17. COMENTARIS FETS A LA SEVA OBRA

La tasca pedagògica de Víctor Masriera i la seva obra, va ser motiu de comentaris diversos, fets en mitjans de comunicació també diversos (oficials, independents, etc.).

Es troben en revistes i diaris notícies simplement informatives de la seva tasca (conferències, cursos), notícies divulgatives més extenses dirigides a un públic general, i notícies-comentaris especialitzats sobre la seva obra i tasca.

En aquest apartat, destaquen algunes valoracions fetes des de diferents mitjans d'expressió, provinents de diferents personalitats de l'època, comentaris fets per persones entenedores en el tema, per periodistes especialitzats.

Destacar que la pràctica totalitat de comentaris sobre la seva tasca i obra sortits en diferents diaris, revistes i butlletins de ideologia diversa, sempre van ser elogiosos; mantenint-se així de positius al llarg del temps. De fet els que aquí es mostren es troben en ordre cronològic.

HERALDO DE MADRID, 13 de juny de 1913. Sig. Joan Bardina.
“La escuela del porvenir. Una exposición notable”

-Joan Bardina Castarà, (Sant Boi de Llobregat, 1877-Xile,1950), doctor en filosofia i lletres per la universitat de Madrid va ser pedagog, escriptor i fundador a Barcelona de l'Escola de Mestres l'any 1906-.

La acabo de visitar. Y yo, que he visitado no pocas en el Extranjero y en Barcelona-donde algo muy interesante se ha realizado en este sentido-, me he quedado sencillamente maravillado.

¡Oh, como s sienten allí los latidos ocultos de la Escuela nueva, que va germinando reposadamente, que va cogiendo forma con la calma de lo importante; esa Escuela nueva, que será un día-¿por qué dudar del ello?- la Escuela española!

Cien veces hemos escrito todos contra el palabrismo docente, contra la imposición formulista, contra la inyección pasiva de Ciencia, como podría inyectarse cualquier específico. Fácil tarea sea -benemérita además- la de criticar lo malo y “formular planes” de salvación.

Lo difícil, lo que anima a muchos, lo verdaderamente audaz es, mas que formular críticas o planes, “realizar algo” que remedie el mal actual. Estamos hartos de ideas salvadoras. Nos contentamos con que “se haga” UN POQUITO, con que se “realice” una MILÉSIMA de lo bueno que a todos acude, sin que a nadie le salga de las regiones estériles del cerebro.

A nadie no, aquí está la exposición de estos 24 Maestros y 14 alumnos, bajo la dirección de Víctor Masriera, a la sombra protectora de la Junta de Pensiones y de la Dirección General de Primera Enseñanza.

El Dibujo en la Escuela nueva es tan trascendental, que constituye una de sus bases fundamentales. Podríamos decir que el “hacer las cosas y el expresarlas gráficamente” son los dos rieles por donde debe marchar toda educación moderna.

No podemos en una breve nota exponer detalladamente el papel del Dibujo en la enseñanza primaria ..., como se educa al niño la mano y el ojo y aprende a "saber ver" (cosa muy difícil), lo cual trascenderá después en los asuntos de la vida; como se le enchufa un sentido de gusto estético que ha de modelar al niño entero, como esto puede influir en la marcha del pueblo, incluso en cuestiones sociales, que necesitan almas de hierro y enteras, pero a la vez artísticas y humanas; como, mediante el Dibujo, se puede sacar al chico de aquella inacción martirizadora de la Escuela, brazos cruzados y piernas quietas ...

En varias exposiciones modernas de Dibujo se notaba ya no sólo la importancia esa, sino una metodología bastante acertada en rechazar todo lo que no fuese "sacar del natural y expresarse espontáneamente". Pero en estas Exposiciones se notaba una falta: del polo rutinario, del calco y la imposición, habían pasado al polo opuesto del impresionismo, del romanticismo. Del calco, que era un mal, habían pasado al anarquismo, que es otro mal.

En la actual Exposición se ve una feliz conjunción de la Espontaneidad con la Ley, de la Ingenuidad con el Ritmo, de la libertad con la Obediencia...

Vosotros Maestros, sobre todo id al Palacio del Museo Nacional a visitar la Exposición, a meditar en ella. Con orgullo podríamos exponer estos centenares de Dibujos en París o en Berlín. Con esto queda dicho todo.

EL IMPARCIAL, 19 de juny de 1913. Sig: Francisco Alcántara.

" En el Palacio de la Biblioteca. El dibujo en la escuela"

- Francisco de Alcántara, va ser periodista i crític d' art de l' esmentat diari. També, director de la Escuela de Cerámica de Madrid-.

Don Víctor Masriera fue pensionado al Extranjero para estudiar el dibujo aplicado a la Escuela primaria. Cumplió su compromiso con aplauso de todos; más de vuelta a España, presentáronse dificultades insuperables, o poco menos, para la aplicación a nuestra vida de los conocimientos, de los métodos por el Sr. Masriera adquiridos en otros países.

Este caso se repite en todos los pensionados. ¿Cómo inocular en un organismo decrepito la savia nueva? Se resiste nuestra vida oficial, y todo en ella rechaza lo nuevo y al que lo trae...

Los cursos de dibujo establecidos por la Junta, en virtud de la R.O. de 27 de Junio de 1912, han hecho posible que lleguemos a ver completamente arraigados en España los métodos que incorporó Masriera, como se demuestra en la Exposición instalada en el Centro de Estudios Históricos, Palacio de la Biblioteca Nacional, donde estaba el Museo de Ciencias.

En un vastísimo salón se hallan expuestos los trabajos ejecutados por Maestros primarios y por profesionales del dibujo aplicado a la enseñanza primaria durante el curso que acaba de terminar.

La impresión que produce el grandioso conjunto de dibujos es de una novedad gratísima, y desde luego inolvidable. Se ve la actividad constante, serena y bien conducida por los cauces de métodos precisos, que evitan al alumno todo género de "zozobras" e indecisiones...

La calma, el reposo, la robustez de espíritu que emanan de ellas, nos produce un género de placer desconocido, nuevo: el orden ideal y material, cuya

sensación no puede darse en los ámbitos de nuestras Escuelas, de nuestras aulas.

Dice la nota anunciadora de la Exposición: "Como el fin del Dibujo es interpretar formas reales, o, apoyándose en estas, crear otras en consonancia con nuestras ideas y sentimientos, se ha dibujado siempre del natural, o inventando, pues se excluyó en absoluto toda copia de producción gráfica o plástica".

"Las ramas del dibujo estudiadas, son cuatro: Dibujo del natural, visto perspectivamente (punto de vista artístico); Dibujo del natural, indicando las leyes geométricas de los objetos (punto de vista industrial). Dibujo de plantas y animales del natural, fijándose en su constitución (punto de vista científico). Dibujo decorativo, estudiando elementos del natural, sintetizándolos, geometrizándolos, para estilizarlos después y así llegar a la composición decorativa"

Con lo dicho sobra para dar idea de cuánto conviene conocer el espíritu de estos métodos a los Profesores de Artes y Oficios...

EL LIBERAL, 14 de juny de 1914. Sig: M.M.

Con asistencia del Director General de Primera Enseñanza, que no malogra ocasión de alentar con autoridad y sostener con entusiasmo competentísimo cualquiera de las manifestaciones de la gran obra de enseñanza que constituye el magno problema nacional, inauguróse ayer tarde, en el Centro de Estudios Históricos, la Exposición de Pedagogía del Dibujo con aplicación a las Escuelas primarias, fruto de los trabajos emprendidos, hace dos años, en esta materia por el sabio maestro y laureado artista D. Víctor Masriera y los Maestros y Profesores especiales que han estudiado bajo su dirección.

Ha cabido al Sr. Masriera la verdadera gloria de iniciar en España los estudios de metodología del Dibujo...

De cómo ha venido realizando esta labor el Sr. Masriera, eficazmente ayudado durante los pasados cursos por su inteligentísima señora y profesora de la clase, D^a. Ramona Vidiella, dan muestra los trabajos expuestos en este salón, que deben visitar cuantos de enseñanza, cultura y arte se preocupen...

Figuran en esta originalísima y completa galería, sabiamente ordenadas por etapas evolutivas, los dibujos de los niños, que han servido de experiencia a los Profesores...

Finalmente, como obra de uno de los Profesores especiales, resaltan también allí modernismos y bien orientados trabajaos, puramente artísticos, de frisos decorativos con aplicación a la Escuela, que por primera vez aparecen hoy en España.

...ver en aquellos trabajos los primeros pasos en el camino de la formación de un Magisterio moderno, una de les aspiraciones pedagógicas, que gracias a los esfuerzos del Sr. Masriera, empieza a disponer el Estado – por lo que a la enseñanza del Dibujo se refiere_ de un plantel de nuevos maestros capacitados ya para tan alta labor y perfectamente orientados y formados por el sabio catedrático.

LA CORRESPONDENCIA DE ESPAÑA, 5 de gener de 1917. Sig: C.
Diari creat el 1858 com a Diari Universal de Noticies

Arte y Artistas. Exposición de la pedagogía del Dibujo.

...en la planta baja del Palacio de Biblioteca y Museos está instalada la espléndida Exposición de trabajos de los alumnos del Curso Permanente de Dibujo de la Dirección General de Primera Enseñanza.

Dicho Curso, dirigido por D. Víctor Masriera y D^a. Ramona Masriera de Vidiella desde el año 1912 en que lo fundó la Junta para la Ampliación de Estudios, como resultado del viaje que aquellos hicieron al Extranjero va devolviendo con éxito creciente su labor pedagógica.

...Los señores Masriera están recibiendo calurosos elogios por su perseverante y patriótica labor, justo premio a sus desvelos y reconocida inteligencia.

EL LIBERAL, 9 de gener de 1917. Sig: Z.
El Dibujo en la Escuela. Una Exposición.

...en las múltiples ramas de nuestra Instrucción pública, nos interesan especialmente esos brotes nuevos,...contados esfuerzos serios que se realizan, en silencio muchas veces, para crear la Escuela de mañana.

...materia esencial para la educación de los niños. Esencial, sí; porque ya el Dibujo va saliendo de aquella lamentable categoría de las "clases de adorno". Se reconoce que el lenguaje grafico, análogamente al oral, es elemento indispensable para una formación humana.

En la Exposición no hay nada que recuerde las viejas láminas ni las manos y testas copiadas del yeso. Se parte del dibujo de los objetos reales. Lo primero es aprender a observar la Naturaleza.

Debe buscarse, ante todo, en las Escuelas primarias, el camino mejor, para legar por añadidura al Dibujo artístico.

Dirige el Curso, desde su creación, Víctor Masriera, un artista sincero en quien las consagraciones oficiales -medalla de oro en París y Madrid- no han amortiguado el interno impulso para continuar avanzando.

Comparte la labor su esposa e inteligente colaboradora Ramona Vidiella. Ambos estudiaron a fondo en el Extranjero los métodos actuales para la enseñanza del Dibujo en las Escuelas.

...esos garabatos y monigotes que pintan los pequeños a su capricho son un material inagotable para el psicólogo, para el educador y hasta para el filósofo.

LAS NOTICIAS DE BARCELONA, 25 de setembre de 1917. Sig: Maria Baldó de Torres.

- Maria Baldó de Torres, mestra i pedagoga, fundadora l' any 1923 de l' escola per a nenes La Farigola-.

Unos cuantos Maestros, convocados por el Sr. Rector de la Universidad de Barcelona, hemos asistido a las Conferencias que el Sr. Masriera, en

colaboración con su distinguida esposa, Sra. Vidiella, ha venido dando en esta capital.

Los señores Masriera son Directores del Curso Permanente de Dibujo, establecido en Madrid por la Dirección General de Primera Enseñanza, y de su actuación pueden estar satisfechísimos, porque no es el de ellos un cargo que se "disfruta"; es algo ganado a pulso, porque no otra cosa representa la labor pedagógica que realizan.

Es el Sr. Masriera el espíritu sereno, placido, que estudia, que analiza, que construye. La Sra. Vidiella de Masriera es el alma femenina que irisa estos matices...

Hemos convenido muchas veces que el Maestro no recibe una preparación conveniente para su misión, y si esto suceden aquellas asignaturas mas fundamentales, imagínese lo que será en estas otras que representan un refinamiento de cultura.

Son muchos los Maestros que han tenido que recurrir a los cuadernos de Dibujo y a la copia de lámina, porque esto les resolvía el problema de la enseñanza del Dibujo, ya que en la Normal no se les inició más que en la copia de un álbum que, hecho por el Profesor, representaba para este unas cuantas pesetas por la venta de ejemplares. En casi todas las Normales de España se enseña a dibujar mal, pero no se habla al normalista de la pedagogía del Dibujo ni se relaciona éste con el niño; y en estas condiciones, cuando el Maestro llega a su Escuela, o bien prescinde del Dibujo, o si lo incluye, es a base de copia de lámina...

El Sr. Masriera no se ha limitado a decirnos, como ya es costumbre, que los Maestros "no sabemos nada"; sino que haciendo labor constructiva..., nos ha preparado una razonada serie de trabajos de psicología del Dibujo que a el le honran, y a nosotros, los alumno-maestros, nos han hecho un gran bien.

El Sr. Masriera ha descendido de su cátedra y ha dejado su mesa de trabajo para llegar hasta el niño, y laborando con el, investigando ha podido hacer un método admirable.

...así el Sr. Masriera, no quiere imponer su método; lo califica humildemente de ensayo, y dice que solamente busca en su pedagogía del Dibujo la manera de despertar en el Maestro la acción, la actividad para llegar entre todos a una labor seria y consciente.

...establece el Sr. Masriera para toda lección de Dibujo los puntos siguientes:

Propósito" en el que se elegirán los temas modelos para trabajar y obtener mejor los resultados que se deseen.

"Estudio del desarrollo técnico" o desarrollo de cada rama del Dibujo.

"Conocimiento de la realidad sobre la que hay que actuar" teniendo en cuenta: a) obstáculos que se oponen al propósito, b) disposiciones favorables de los niños, para aprovechar.

"Planteamiento del problema metodológico"

"Estudio de los recursos y maneras de actuar del Profesor" resolviendo problemas mediante metodizaciones, procedimientos especiales, etc.

Plan pedagógico" iniciación del programa a seguir.

LA UNIÓN MERCANTIL, 17 de desembre de 1929. MÁLAGA.
En la Normal de Maestros

Cursillo sobre Metodología del Dibujo
Comentario.- Sexta lección.-Sesión de clausura
Cometario

Hemos asistido a la clausura del cursillo. De este "Cursillo sobre metodología del Dibujo" que, si tuvo una feliz iniciación, a logrado superarse a si mismo, en esta cordial, es esta viva, en esta brillante sesión de clausura.

Voces autorizadas, voces llenas de prestigio de los Srs. Quintana, Pertusa, Frigola, Blanco, Roldán, Molina, Palomo, ha ido jalonando estas sesiones del cursillo, con sugerencias felices, portadoras del bello talismán de una inquietud fecunda.

Y unido a ellos, el espíritu fino de d. Víctor Masriera desplegó ante la vista del magisterio malagueño, el horizonte amplio de sus ideas estéticas.

Nosotros altamente interesados en estos problemas de la escuela, recogemos hoy, con íntima satisfacción, esta nota vibrante de la actualidad pedagógica de Málaga.

El hecho de llevar el Arte a la Escuela, eleva ésta, al plano superior que le corresponde. Y junto a una ética pura, cabe el problema de formaciones de las conciencias, aparece el aspecto bello de la educación del gusto.

No extrañamos a los maestros esta orientación, clásica y nueva a un tiempo. Junto a lo bueno, lo bello en este confundirse de los conceptos útil y agradable, se adivinan el enraizamiento helénico del magisterio, que tuvo sus predecesores en la Atenas gloriosa: Sócrates, Platón, Jenofante, Aristóteles...

LA UNIÓN MERCANTIL ha seguido muy de cerca estas vibraciones del Magisterio de Málaga, y no hemos de repetir nosotros lo que ya se ha dicho en estas mismas columnas. Pero hay un aspecto de culminante interés en el cursillo que nos ha movido a este comentario que hoy hacemos.

Nos referimos a ese fenómeno de coordinación de voluntades, a esa conjugación de lamentos dispersos, que, flota hoy sobre todas la sugerencias del Cursillo y constituye una culminación de sus efectos.

Bien acertó a expresarlo el Sr. París en su discurso de clausura. Los separadamente, faltas las almas de esa humana inquietud que exaltara Platón en sus Diálogos.

Ha bastado una voluntad, un noble anhelo, la voluntad y el anhelo de ese espíritu, inquieto y joven del Sr. Ruiz Santiago, para que el fenómeno de una polarización común se produjera.

Y este hecho, el hecho de entablarse entre los maestros de Málaga un dialogo espiritual, es el hecho fecundo que comentamos hoy, cuando salimos, gratísimamente impresionados, de la sesión de clausura del Cursillo de Dibujo.
M. García Santos.

SEXTA LECCIÓN

Ayer mañana tuvo lugar en esta Normal de Maestros la sexta y última lección del cursillo sobre metodología del dibujo. El público que asistió a ella fue muy numeroso como en las lecciones anteriores, prueba evidente del interés que ha sabido despertad entre los maestros malagueños el ilustre director del curso permanente de dibujo.

Por espacio de casi dos horas, tuvo el señor Masriera pendiente de su palabra, animada, viva y colorista, a todo el auditorio. Y si grande fue la maestría con que desarrolló sus anteriores lecciones, puede decirse que esta maestría culminó de un modo brillante en su lección de ayer, ya que es difícil tocar tantos temas y todos de un modo profundo y atrayente a la par en tan corto espacio de tiempo. Una vez más ha puesto de manifiesto el Sr. Masriera sus excelentes dotes de expositor ameno y profundo maestro en cuestiones de arte.

Comenzó la lección de ayer por un ejercicio de conjunto que realizaron los maestros asistentes al cursillo bajo la inmediata dirección y vigilancia del Sr. Masriera, quien se multiplicaba hasta lo increíble, a fin de aconsejar, ayudar y estimular a todos con sus palabras, siempre justas y acertadas. Este ejercicio consistió en dibujar un monje encapuchado el cual se iluminaba de un modo conveniente a fin de producir en la figura abundantes y numerosos efectos de claroscuro. Una vez dibujado por los maestros, estos procedieron a trasladar a sus respectivos dibujos estos efectos de claro-oscuro utilizando para este fin la escala de grises recomendada en su anterior lección por el Sr. Masriera, y era de ver la aplicación en que se afanaban todos por conseguir aunque sólo fueran aceptables resultados en su trabajo.

Terminado el ejercicio, el Sr. Masriera dio a sus oyentes una magnífica y acabada lección sobre la utilización de los colores, que son uno de los elementos de mayor efecto en la educación porque hieren de una manera muy viva al individuo produciendo en él verdaderas emociones. Además los colores tienen una fascinación directa sobre todos los individuos y de algo de esta misma fascinación participa también la pintura.

Dice que el primitivo, lo mismo que el niño y el hombre inculto, busca en los colores contrastes violentos porque su sensibilidad está poco educada y requieren para ser impresionada esta violencia de contraste. Mas tarde esta sensibilidad se va depurando, afinando y entonces se huye de esta violencia y se procura producir el contraste de un modo más tenue y apagado. Trazó de un modo brillante una teoría de los colores desde el punto de vista de la estabilización pictórica de los mismos y nos habla de como partiendo de la utilización de los tres colores primarios puede llegarse a establecer toda una gradación de los mismos, mostrándonos algunos de los ejercicios que con este fin se utilizan en el curso permanente de dibujo. Después mostró unos ejercicios preparados para llevar a cabo el estudio de los contrastes de color y en los cuales, la sola utilización de papeles de color convenientemente recortados para producir objetos esquematizados se pueden producir los mayores y mas diversos contrastes.

Y como final de su trabajo de ayer nos dio una magnífica y magistral lección sobre el arte decorativo, a que en sus primeros tiempos de artista estuvo dedicado. Habló de como este arte va tan íntimamente asociado a la arquitectura, que han sido inútiles, cuantos intentos se han realizado por transplantarlo de ella y realizarlo sin contar con la misma; trazó a grandes rasgos una historia justa y precisa del arte decorativo a partir de los campos clásicos; puso de manifiesto las posibilidades que aun tiene de existir como arte y mostró a los oyentes algunos modelos que señalan los derroteros por donde puede encaminarse hoy el artista que pretenda dedicar su actividad al arte decorativo. El público entusiasmado por el arte de exposición del señor Masriera, tributó a este una calurosa ovación al terminar su charla que tanto

bueno hubo que aprender, y que fue como una demostración palmaria del aprecio, estimación y simpatía hacia su persona que ha sabido crear en los maestros malagueños el ilustre director del curso permanente de dibujo.

Que muy pronto tengamos la satisfacción de escuchar otra vez su palabra autorizada y amena.

El señor Masriera, escucho otra ovación grande y merecida al terminar su última y notable disertación del cursillo.

LA NACIÓN, 6 de març de 1930. MADRID
Orientaciones Pedagógicas

Don Víctor Masriera nos explica sus métodos para la debida aplicación del dibujo en la escuela.

Buscando las modernas orientaciones pedagógicas, y pensando en la importancia que se da al dibujo como complemento de la enseñanza, nos dirigimos al profesor de la pedagogía del dibujo, Don Víctor Masriera, encargado especialmente por el Ministerio de Instrucción Pública para difundir entre los maestros la manera mas practica de implantar esta disciplina.

“El Curso Permanente de Dibujo”

Encontramos al Sr. Masriera rodeado de un grupo mixto de niños, y a nuestras preguntas contesta lo siguiente:

Aquí estamos consagrados de lleno a una de las labores más interesantes del Curso permanente de dibujo. La clase para maestros i profesores especiales de dibujo, que funciona en la escuela superior del Magisterio, tiene esta sección infantil para cursos experimentales, porque la labor del Curso es muchísimo más amplia de la que se seguiría si solo se tratara de enseñar a dibujar a unos maestros, como lo piden las múltiples necesidades que hay que satisfacer.

Un poco de historia

Pretendemos enterarnos de la formación artística del Sr. Masriera, y nos dice:

La primera etapa de mi vida profesional la consagré al arte decorativo como director de la fundición artística Masriera y Campins, que fundó mi padre. En diez años formé mi personalidad artística, que fue reconocida en París (1900) con medalla de oro, y en Madrid (1904), en la Exposición General de bellas Artes, con medalla de primera clase. Después me fui a Buenos Aires y entré a formar parte del profesorado en el Consejo Nacional de Educación como director de unos cursos de dibujo para maestros. Desde el primer contacto con mis alumnos se despertó en mí una decidida vocación para la enseñanza, y desde entonces prometí consagrar a ella mi vida.

De vuelta a mi patria, comencé seriamente los estudios pedagógicos del dibujo y escribí mis primeras obras. En 1991 fui pensionado al extranjero por la Junta de Ampliación de estudios y como consecuencia de mi trabajo interno, me encargó la organización de unos cursos de dibujo para maestros i profesores especiales. Se matricularon los maestros de más categoría, y en vista del éxito obtenido en la primera exposición de trabajos, se le dio al curso el carácter de perramente, pasando a depender de una manera directa del Ministerio de Instrucción Publica.

Labor de acoplamiento

Es cierto que el nombre de Curso permanente no puede dar una idea de la labor que en él se hace en metodología. En mis viajes por el extranjero pude convencerme de que no existía una metodología seria del dibujo. No se puede hablar de los métodos antiguos porque carecen del menor sentido pedagógico. Lo moderno se ha hecho a base del dibujo al natural, aplicado sin método, dejándolo todo a las libres inspiraciones del niño. Después he podido comprobar que el "natural" se ha ido substituyendo por la composición decorativa i el color; pero no basta poner al niño frente a un objeto, a una planta o a un animal para que se sienta capaz de interpretarlo. El niño y todo el mundo estamos rodeados de cosa; ¿por qué solo algunos sienten la necesidad de dibujarlas? ¿Bastará que el niño vea la lluvia para explicarse el fenómeno como lo produce la naturaleza?

Recordemos las representaciones que el niño hace del mundo que le rodea, también estudiadas por Piaget; si se conviene en que para todas las enseñanzas de la escuela hay que dar al niño un camino para que pueda alcanzar la técnica que necesita, ¿por qué se cree que el dibujo tiene que salir por generación espontánea? Es cierto que el niño ha creado su dibujo espontáneamente; y de este debe partirse para los métodos; pero dejándole a su propia iniciativa, solo alguno bien dotado llegara a ponerse en condiciones de adquirir su verdadera técnica, y esto sucederá depuse de machismos tanteos.

Gradaciones de la enseñanza

He estado aplicando el dibujo del natural en todos los aspectos imaginables: clasificando los modelos, su manera de presentarlos, ensayando todo lo que se ha hecho en el extranjero, y he sentido la necesidad de emprender serios trabajos sobre la técnica del dibujo, estudiando su carácter marcadamente psicológico para establecer una verdadera metodología, y he llegado a un nuevo método que, comenzando en párvulos, termina en los últimos grados de la escuela.

Estos trabajos han interesado a los técnicos y a los artistas que los han conocido así como a los psicólogos y personalidades como Simón Decroly, Claparède, Bovet, etc.

A pesar de no haberle dado la publicidad necesaria, la acción del Curso es conocida en el extranjero, y recientemente he recibido de l' Instituto Kinkokay sobre educación de las Bellas Artes en Tokio, una comunicación pidiéndome datos acerca de la enseñanza del dibujo en España.

Esperanzas y éxitos

Pero ahora entra este centro en una nueva etapa, que no dudo será la mas eficaz, pues, dado el estado de los trabajos de investigación ejecutados, he podido llegar a una forma sintética y artística de exposición que, por su amenidad, facilita mucho el camino para la divulgación. El éxito rotundo obtenido recientemente en Málaga empleando esta nueva forma de presentación es una buena prueba de ello.

¿Llegara pronto el momento de que el Curso Permanente pueda disponer de los medios suficientes para cumplir una misión de tanta trascendencia como es la organización del dibujo en todas las escuelas de España?

...este es el ultimo pensamiento del Sr. Masriera, y con el damos por terminada nuestra información deseando muchos éxitos al directos del Curso permanente de Dibujo, y que se difundan profusamente sus enseñanza para la formación artística de los niños de nuestra patria que cuentan los artistas por legiones.
Jesús Llorca

REVISTA DE PEDAGOGÍA, Madrid, 12 d' abril de 1931³⁰⁸.

Dins l' article publicat en aquesta revista, titulat "Ideas para la organización de la enseñanza primaria del dibujo", esmentava el propi Víctor Masriera:

...Después de los estudios psicológicos, cuyo resultado son las escalas de evolución que han merecido el elogio de personalidades como Decroly, Claparède, Simon y Bovet. Y, por fin los estudios metodológicos, llegando a principios generales de todo método, para hacer un método de métodos, método que puede dar la máxima libertad al alumno porque es susceptible como una herramienta de ser aplicado a las finalidades mas diversas. Pero obedeciendo al ensayo que mereció, en carta que poseo, del director de enseñanza primaria de Ginebra y catedrático de pedagogía de su universidad, Mr. Malche, el siguiente juicio: ·estoy ahora leyendo su Pedagogía del Dibujo. Puede ser atrasada, como dice usted, según su propio juicio; la encuentro, sin embargo, de las más adelantadas que conozco fundamentada sobre una psicología muy fina, inspirada por un sentido artístico siempre seguro, conduciendo a una pedagogía rica y completa.

RUMBOS, 15 de junio de 1935, Signa: Víctor González Gil
"El dibujo en la escuela primaria"

-Víctor González Gil (Talavera de la Reina, Toledo 1912-1992), era un artista escultor liberal, catedràtic i professor de Dibuix a diferents Instituts, pertanyent a la "Generació del 27"-.

... en España tenemos a un pintor metodista de este nuevo concepto, Víctor Masriera. Se le conoce aún más en el extranjero ya que es llamado a certámenes de pedagogía y el estado le tiene en cuenta ya que tiene a su cargo la dirección del Curso Permanente de Dibujo del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. El ha hecho investigaciones difíciles de obtener con los niños y gracias a esto hay nuevos campos.

³⁰⁸ "Ideas para la enseñanza primaria del dibujo". "Revista de Pedagogía" AÑO X – Núm. 113. Madrid, 1931, p. 199-203. (Apèndix Documental ARTICLES L. XV, p. 205)