

**Título de la Investigación:** Artistas, maestros y editores. Los primeros manuales de dibujo argentinos para la escuela común en Buenos Aires (1880-1930).

**Autor:** Patricia Andrea Dosio<sup>1</sup>

**Categoría:** Proyectos De Investigación Disciplinar

---

<sup>1</sup> Licenciada en Artes, egresada con Diploma de Honor de la Universidad de Buenos Aires. Realizó estudios de posgrado en Educación en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO). Doctoranda en Historia, Universidad Torcuato Di Tella (UTDT). Beneficiada con una beca por Georg Eckert Institut für Internationale Schulbuchforschung (Braunschweig, Alemania) sobre investigación en libros de texto. Docente de la Universidad de Palermo y de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

## **Abstract**

El presente proyecto de investigación se propone indagar los manuales o libros de texto producidos por artistas y docentes argentinos para la enseñanza del dibujo en la escuela elemental del período comprendido entre 1880 y 1930. A partir del estudio de estas publicaciones, la investigación explora el diseño editorial orientado a la enseñanza de esta disciplina en sus comienzos en el ámbito local, a la vez que las funciones asignadas al conocimiento del dibujo, teniendo en cuenta que el acceso a los saberes más técnicos en el nivel primario significaba una preparación para los jóvenes como mano de obra de los pequeños talleres y fábricas. Por último, esta investigación pretende examinar la inserción de los artistas visuales en el ámbito editorial y educativo con el fin de contribuir a la generación de un público de arte más amplio.

## **Palabras Clave**

Diseño gráfico - diseño editorial - generación del ochenta - artes visuales - educación - libros de texto - manuales - dibujo - educación primaria

## **Introducción**

Al trabajo previo que involucró el rastreo y organización del material bibliográfico teórico, manuales extranjeros y la descripción puntual de los libros de texto locales seleccionados que se desarrolló en las etapas previas de investigación, en este último informe se agrega el estudio de otros cuadernos para la enseñanza del dibujo y las ideas finales. Cabe señalar que se han efectuado algunas modificaciones y reformulaciones a medida que avanzaba el trabajo.

En principio, se incluye el detalle de la pesquisa en cuanto a objetivos e hipótesis, metodología y marco teórico. En cuanto a la estructuración de la investigación, el ensayo consta de cuatro capítulos. El primero es de carácter introductorio y versa sobre el sistema educativo decimonónico y las características de la asignatura Dibujo en la escuela primaria, con el fin de reconstruir el contexto de producción y uso de los manuales escolares. También se ha tenido en consideración el empleo de textos extranjeros, fundamentalmente los cuadernos de Krüsi, de gran divulgación en Estados Unidos y Chile. Por lo tanto en el segundo capítulo se exploran los libros de texto foráneos de circulación en el medio latinoamericano. Se indaga en primer término el manual del arquitecto francés Auguste Bouillon y luego el libro del profesor de dibujo suizo Hermann Krüsi. Los capítulos siguientes se dividen en varios apartados que abordan la actividad encarada por las comisiones locales revisoras de libros de texto y los manuales de autores nacionales, como Martín Boneo, Francisco Canale, Fernando Fusoni, Alberto Gelly Cantilo en colaboración con Leguizamón Pondal y León Bautista Glanzer.

Los libros de texto, manuales y cuadernos conforman uno de los pocos documentos o testimonios de lo que ocurrió en la vida de la escuela. Contribuyen en consecuencia a la reconstrucción de la

historia interna de la educación (Goodson, 1995). En los últimos años se ha constituido un sólido campo de investigación sobre los libros de texto escolares dentro de las ciencias sociales y humanas en tanto dispositivo privilegiado en los procesos de enseñanza y aprendizaje que tienen lugar en el contexto del aula. Aparte de otras investigaciones realizadas en diversos países, en el ámbito internacional se destaca la labor emprendida por el Centro de Investigación MANES cuyo objetivo central es la indagación de los libros escolares de España, Portugal y América Latina producidos entre 1808 y 1990. En relación a la literatura específica que ha abordado a los libros de texto escolares desde una perspectiva histórica, la mayor parte de los estudios han focalizado en libros o manuales referidos a las materias geografía e historia. En lo relativo a los estudios sobre libros de texto de materias artísticas, en los últimos años ha cobrado impulso, aunque el volumen de trabajos es significativamente menor a los orientados a las demás asignaturas del currículo elemental. Son destacables en este sentido los trabajos de Juan José Gómez Molina, Juan Bordes y Lino Cabezas (2001) y Esther Collados Cardona (2001) sobre los libros de texto de enseñanza del dibujo en España. En el ámbito local los estudios aún son más escasos. De todas maneras, los análisis de textos de otras asignaturas son de utilidad para ubicar el *corpus* seleccionado en el universo de los textos epocales destinados a la educación de nivel elemental. Por las razones expuestas, el *corpus* de esta investigación sobre los manuales de dibujo empleados en la escuela común de Buenos Aires conforma un conjunto de fuentes originales prácticamente aún no explorada.

Por otro lado, uno de los objetivos de la producción de textos escolares en su conjunto fue acompañar la instrucción primaria en la formación de los jóvenes en tanto futuros ciudadanos (Blanco, 1994; Braslavsky, 1996; Carbone, 2003; Choppin, 2000; Romero, 2004). A este objetivo se suma la necesidad de formar ciudadanos útiles, capacitados para el trabajo industrial en talleres y fábricas. Esta capacitación también comenzó a ser provista por las escuelas de artes y oficios y técnicas que gradualmente se establecieron desde fines del siglo diecinueve e inicios del veinte. Y la enseñanza del dibujo, en especial la rama más racional -el dibujo lineal-, constituía una de las asignaturas esenciales. Empero, se tendió a engrosar su justificación curricular por sus contactos con otras materias y disciplinas. Su utilidad para el trazado de mapas y topografía, formas geométricas, lavado de planos, representación de símbolos, el aprendizaje de la escritura y caligrafía, entre otras, reforzaban su relevancia en la educación elemental. Estos rasgos, justamente, son resaltados en la mayoría de los textos diseñados para su enseñanza.

Otra cuestión que atañe a los manuales escolares es la relativa al desarrollo del mercado editorial. A la par de la implementación del sistema educativo nacional durante la década del ochenta del siglo diecinueve, empezó a incrementarse el diseño e impresión de libros de texto, cuadernos o manuales cuyos escritores solían ser en muchos casos los primeros egresados docentes de las escuelas normales. Se ha señalado que la pequeña industria del libro dedicó el cincuenta por ciento de su producción a la impresión de manuales escolares, conformando así un mercado

altamente estimulante para los pequeños editores de entonces (Prieto, 1988; Eujanián, 1999). En este marco, aparecieron los primeros manuales o cuadernos de dibujo, primero extranjeros y, al poco tiempo, de autores nacionales. Estos autores eran en su mayoría artistas, críticos de arte o maestros de dibujo activos en las escuelas primarias públicas de la ciudad de Buenos Aires y de la provincia homónima.

### **Corpus**

El *corpus* inicial seleccionado se halla integrado por libros de texto, manuales y cuadernos de dibujo para la escuela pública elemental de la ciudad y de la provincia de Buenos Aires. Estos libros han sido ubicados en la Biblioteca Nacional y en la Biblioteca Nacional de Maestros, donde se ha efectuado el trabajo de campo, abarcando el período 1890-1930, de procedencia nacional y extranjera (ver listado en Anexos).

### **Objetivos e Hipótesis**

Son objetivos de la presente investigación el relevamiento de los manuales y libros de dibujo escolares de producción nacional y foránea, analizar sus repercusiones e incidencia en la conformación del diseño editorial y el mercado de libros escolares, instrumentar criterios de organización del material textual, establecer tensiones dentro del campo en relación con las distintas formaciones discursivas, dimensiones sociales y económicas y sus condiciones de posibilidad, identificar y analizar en el *corpus* la existencia de concepciones sobre el diseño, criterios, enfoques, tendencias.

La hipótesis principal de este proyecto sostiene que la emergencia de estos primeros libros de dibujo responde no solo al crecimiento de la incipiente plaza editorial como consecuencia de la expansión de la escolarización promovida por la elite dirigente. Su aparición enlaza asimismo con los intereses de los artistas y críticos de arte de la llamada Generación del Ochenta (como Eduardo Schiaffino, Ernesto de la Cárcova, Eduardo Sívori, Carlos Zuberbühler o Fernando Fusoni) de formar el gusto en el grueso de la población y de incentivar la producción dentro de las llamadas artes decorativas. Estos artistas en su cruzada por la institucionalización del arte argentino participaron de las políticas educativas encaradas por el gobierno liberal. Es importante señalar que, entrado el siglo veinte, el desarrollo del gusto estético era percibido en correspondencia con cuestiones cívicas y políticas. Así, se explicitaba que el desarrollo del buen gusto favorecería una educación conforme a los valores democráticos.

A la formación del gusto artístico y estético del niño se sumó la necesidad de formar para el trabajo, en un momento signado por el incremento en la ciudad de pequeñas fábricas y talleres, en especial aquellos vinculados con prácticas de diseño: ilustración, impresión gráfica, indumentaria, construcción. Se trataba de incentivar la preparación de los párvulos como futuros trabajadores de oficios y obreros, para lo cual el aprendizaje del dibujo en la escuela primaria podía brindar una

base sólida. En este contexto, los libros de texto para dibujo abren una vía de acceso a estos planteos en tanto artefactos culturales producidos específicamente para el estudio de esa asignatura.

Otro punto a considerar es la recepción en el diseño de estos productos editoriales de las tendencias formalistas deudoras de los movimientos de vanguardia y de las nuevas orientaciones dentro de la educación visual de las primeras décadas del siglo veinte.

La relevancia de esta investigación se fundamenta en varios aspectos. En principio, se trata de un *corpus* original que abarca los primeros textos diseñados para la enseñanza del dibujo, producidos por artistas y docentes argentinos con el fin de ser empleados en escuelas elementales nacionales. Asimismo, al tratarse de un tema que carece de estudios específicos, pese a su significación tanto para el campo de la historia de la edición como para el campo artístico y educativo local, resulta relevante para el conocimiento de la producción de objetos culturales en nuestro país.

*Alcances.* Los límites temporales de esta investigación obedecen a hitos centrales de discusión pedagógica. Por un lado, el Congreso Pedagógico Internacional de 1882 y los debates en torno a la Ley de Educación Común, luego 1420. Por otro, los inicios de otras orientaciones pedagógicas y didácticas a partir de la Escuela Nueva.

### **Metodología y Marco Teórico**

Por sus características, el estudio de manuales de dibujo reclama una metodología cualitativa y cuantitativa de análisis que supere la mera aproximación empírica. Se parte del estudio de documentos y análisis de contenido, considerando sus aspectos históricos, sintácticos y semánticos sobre el tópico central durante el lapso de tiempo acotado. Por otro lado, se hace necesaria la elaboración de un enfoque metodológico *ad hoc* que articule diversos saberes disciplinares sin perder por ello la coherencia e identidad del campo específico del diseño editorial, pese a que nos hallamos en una etapa temprana. A tales efectos, se han tomado como referencia perspectivas teóricas de diversos autores. Los estudios sobre los libros de texto tienden a evaluar técnicas de impresión, autores, ilustraciones, saberes involucrados, ideologías y su funcionalidad en el proceso de enseñanza.

Empero, en el contexto de este proyecto se estudiará esta fuente incorporando otros sentidos aparte de los indicados. Los libros de texto son también productores de saberes. Al reclamar el manejo de ciertas normas para su lectura, imponen regulaciones que contribuyen a determinar su funcionamiento. También, según el caso, se erigen en modelos para la producción de otros materiales. Así, son actos de un discurso que emerge de reglas establecidas según un campo enunciativo institucional.

Las investigaciones que han tenido como objeto de estudio a los libros de texto han analizado su contenido en relación con las disciplinas para las que fueron producidos, sus implicaciones

ideológicas o su desarrollo histórico como productos de la industria editorial. Sin embargo, los libros de texto escolares también pueden ser enfocados en función de las prácticas de lectura. Roger Chartier (1993) afirma que los textos proveen indicios para reconstruir las prácticas o maneras de leer que existieron en otros tiempos y lugares y que exceden el dominio de lo escrito abarcando el discurso oral. Esta investigación parte justamente de este marco teórico, pero focalizando sobre otras prácticas, referidas al lenguaje visual: las prácticas de dibujo. Si las prácticas de lectura conducen a una relación particular con los materiales escritos y habilitan espacios para la apropiación de la cultura escrita, es posible afirmar que las prácticas de dibujo también conducen a determinados modos de relación con los textos y abren espacios para la apropiación de la cultura visual. Espacio en el cual los sujetos involucrados comparten dispositivos, actitudes y significados culturales respecto al acto de dibujar. Se trata de considerar a esta práctica no como un hecho aislado, sino implicado en un continuo de maneras heredadas de la tradición artística académica, de modos de relacionarse con la cultura visual del período, de otros artefactos visuales más populares, de ciertas actividades laborales y de las obras artísticas que tenían a su alcance.

Para organizar el análisis de los manuales escolares, en esta pesquisa se consideran los ejes que proponen los historiadores de la lectura: la materialidad de los textos, las maneras de leer, las creencias y tradiciones involucradas con esa práctica y la producción del alumno. Las creencias y tradiciones reflejan concepciones epistemológicas difundidas en el ámbito cultural sobre cómo se aprende a dibujar, su usos en la vida diaria, la esfera del gran arte y de las artes aplicadas, sobre la formación del gusto estético y artístico. El primer paso de la investigación consistió en la localización y descripción de cada ejemplar. Es importante tener en consideración que este tipo de materiales no siempre exhiben un buen estado de conservación, dado su uso, y en algunos casos fue difícil su ubicación. Además, se han relevado reediciones sin haber podido cotejar con la primera edición, con el fin de observar posibles cambios o hallar la fecha exacta de publicación. Por ejemplo, uno de los manuales de dibujo lineal de Francisco Canale, exhibe en el prólogo como fecha de redacción el año 1879 y, según la portada se trata de la undécima edición. A pesar de ello, es posible suponer que la fecha corresponde a la primera edición. También se presentó el interrogante sobre si ha habido más ediciones luego de la última encontrada. Lo mismo puede decirse de algunos de los autores de los libros, cuyos nombres aparecen con modificaciones en su ortografía o tan solo sus iniciales.

Por último, se agradece a la Biblioteca Nacional de Maestros que, además de ofrecer un excelente lugar de trabajo, ha brindado todo su apoyo para la consecución de esta investigación.

## Capítulo I

### **El contexto de producción de los libros de texto. El sistema educativo decimonónico y la asignatura Dibujo**

En esta sección se indaga la inclusión del dibujo como materia escolar de nivel primario desde los inicios del sistema educativo nacional en 1884 hasta el año 1916, cuando tuvo lugar un cambio sustancial en su enseñanza. Por entonces se consideraba que los contenidos de esta materia contribuirían junto con otros saberes curriculares a la socialización de los párvulos tanto inmigrantes como nativos en los valores nacionales. Del mismo modo, el acceso que su aprendizaje suponía a los saberes socialmente productivos significaba una preparación para los jóvenes como mano de obra de pequeños talleres y fábricas.

Con respecto a las características socioculturales de la población infantil, Sandra Carli apunta que el alumnado de entonces englobaba a niños de grupos familiares socialmente y económicamente muy diversos, cuya experiencia infantil estaba lejos de responder a un imaginario común”, puesto que “las historias infantiles estaban afectadas por la dispersión, las diferencias culturales y las desigualdades sociales fragantes”. Se trataba de hijos de inmigrantes que arribaron al país entre 1850 y 1870, a los que se sumaron descendientes de criollos que habían participado en las luchas intestinas y niños procedentes de familias oligárquicas. En consecuencia, se trataba de un conjunto heterogéneo de jóvenes, cuya inclusión en la sociedad receptora primero y emparejamiento cultural después, se convirtieron en objetivos de las políticas educativas oficiales. Es así que Lilia Ana Bertoni (2001) ha observado que la extensión de la escuela pública en su propósito de capacitar a todos y formar en la nacionalidad, era impulsada por la idea de una sociedad nacional incluyente y compatible con la diversidad cultural, idea que posteriormente se modificaría y tendería a una concepción esencialista de la nación.

Por su parte, los historiadores de la educación extreman la acentuación del carácter nacional de la instrucción pública y la búsqueda de homogeneización cultural como dependientes del proceso de constitución del Estado-nación<sup>4</sup>. Al respecto, Juan Carlos Tedesco afirma que el grupo dirigente había logrado su hegemonía a través de instrumentos culturales y que el carácter masivo del proyecto educativo pretendía garantizar una homogeneidad cultural básica sin mayores resistencias<sup>5</sup>.

En lo que atañe a la relación entre educación e industria del período existen distintas interpretaciones locales. Juan Carlos Tedesco y Alejandro Herrero han señalado el escaso interés por capacitar a los obreros fabriles por parte de los empresarios y del Estado argentinos, teniendo en cuenta la mínima calificación que demandaban las tareas en dichas instalaciones, desestimándose incluso el grado de alfabetismo. La preocupación por brindar una formación técnica a los trabajadores habría comenzado recién en las primeras décadas del siglo veinte,

asociada al crecimiento acelerado a partir de 1920 y las exigencias de una tecnología cada vez más sofisticada.

Los llamamientos a una educación más utilitaria de la población para insertar al país en la vía del progreso y la civilización, ya se identificaban en los discursos de Domingo F. Sarmiento. Asimismo, la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes* se interesó por capacitar en pos de trabajadores con habilidades y saberes para tareas vinculadas al desenvolvimiento industrial a través del dictado de cursos de dibujo.

Daniel Duarte agrega que los coletazos de la coyuntura económica internacional de 1873 terminó por desestimar la orientación técnica y productiva que pensadores como Alberdi y Sarmiento quisieron darle a la enseñanza. Duarte observa que finalmente el proyecto educativo que se impuso en 1880 optó por una escuela humanística frente a la tendencia técnica. Situación que tíbicamente fue revirtiéndose con los primeros maestros normalistas hacia 1890 en la provincia de Buenos Aires y el Litoral que reclamaban la introducción del trabajo manual.

Alejandro Herrero, en cambio, diferencia las posturas de Alberdi y de Sarmiento. También apela a los debates entre este último y el roquista Osvaldo Magnasco para afirmar que Sarmiento no aceptaba la instalación de escuelas técnicas o de artes y oficios. En suma, Herrero concluye que sectores normalistas e industriales apoyaban la propuesta educativa de raíz alberdiana dada por Roca. Sin embargo, estos mismos sectores cuestionaban la república posible y sostenían la necesidad de avanzar hacia una república de ciudadanos, con lo cual resultaba victoriosa la orientación humanista.

También es importante tener en cuenta que los índices de deserción escolar eran altos. En consecuencia, se tornó imperioso que los primeros años de escolaridad brindaran una formación completa y variada, pues “no debemos olvidar que nos dejan generalmente á los once ó doce años, una vez que se proveen del certificado de estudios primarios; debemos limitarnos pues, á enseñarles lo que no deben de ignorar para su profesión futura”. Una formación que incluyera ramos, como el dibujo lineal, de base racional que colaborara en la consecución del progreso del país.

En el ámbito internacional, el dibujo en las escuelas de los Estados Unidos y de Europa ha seguido en líneas generales una orientación utilitaria con la finalidad de formar al pueblo en el trabajo. La fuente principal de su enseñanza fue el método de Pestalozzi, que apuntaba al estímulo de las facultades racionales de la mente. Esta pedagogía era reflejo de la filosofía ilustrada del siglo dieciocho que ponderaba el poder de la razón como instrumento para la mejora de la vida. Este tipo de enseñanza, que se alejaba de la impartida en las escuelas de bellas artes, se justificaba por su vínculo con la industria.

Esa vinculación en el contexto local fue uno de los disparadores para su inclusión en los programas de instrucción primaria, presente ya en los escritos de Sarmiento sobre educación. Hacia la década del noventa, en las escuelas norteamericanas se introdujeron los métodos



basados en Froebel que representaron un movimiento de oposición a la enseñanza tal como se venía desarrollando. En el caso local, esa renovación y oposición a los métodos tradicionales fue encabezada por el artista plástico Martín Malharro.

Entre 1904 y 1909 Malharro se desempeñó como Inspector de Dibujo en el Consejo Nacional de Educación. Su participación actualizó los enfoques pedagógicos de la enseñanza del arte en la escuela primaria. A la vez, supo reorientarla en el proceso de edificación de una sensibilidad patriótica<sup>16</sup>. De todos modos, su ideario se hallaba en desacuerdo con los intereses de grupos más conservadores. Por ello puede pensarse que “objeciones a su método hayan partido de los sectores más reaccionarios frente al cambio y defensores de la enseñanza tradicional”<sup>17</sup>. Esta situación pudo haber influido en su alejamiento del cargo de inspector.

Resulta significativo el aporte de la investigación de Silvina Quintero Palacios sobre la enseñanza de la geografía en la escuela pública, debido a los vínculos que existieron entonces entre las materias Dibujo y Geografía con respecto a ciertos contenidos y su funcionalidad para la construcción de la identidad nacional. La autora subraya los usos políticos que tuvo, dentro de la asignatura Geografía, el empleo de las representaciones planimétricas (esto es, mapas y planos) y perspectivas (las imágenes de paisajes y vistas) a fin de incentivar los sentimientos de pertenencia a la nación. Este tipo de representaciones, presentes también en la materia objeto de este estudio, fueron priorizadas en el proyecto de construcción nacional, al facilitar la identificación individual y colectiva de la población con la entidad superior -la nación<sup>18</sup>. Cabe señalar que la autoridad de lo visual y la instrucción de qué ver y cómo fue en incremento, llegando a ser determinante en el conocimiento geográfico del periodo<sup>19</sup>.

El modelo pedagógico de educación moderna, objetiva e intuitiva se fundaba en el entendimiento racional y la percepción sensible de la realidad como principios del aprendizaje. Además, estaba vinculado al empleo de las imágenes como base del conocimiento mediante la intuición sensible. El dibujo mismo era percibido como un lenguaje o escritura intuitiva precisa, rápida e intensa, destacado por su capacidad de perfeccionar ciertas facultades intelectuales como la observación, el juicio y razonamiento, la memoria e imaginación (Guillermo Navarro, La enseñanza del dibujo en *El Monitor de la Educación Común*, 31 de enero de 1905 25 (384) 333).

A través de la enseñanza del dibujar se esperaba el desarrollo de estas facultades en la escuela (Fernando Fusoni La enseñanza del dibujo en las escuelas comunes. Lo que es y lo que debería ser. Contribución al estudio de un nuevo programa en *El Monitor de la Educación Común*, 31 de diciembre de 1898, 18 (309) 441). Este pensamiento de marcada raíz pestalozziana orientaba asimismo otras asignaturas. La apropiación de Pestalozzi se evidencia en la cantidad de artículos difundidos especialmente por *El Monitor*, por ejemplo “Juan Enrique Pestalozzi” (30 de septiembre de 1889, 11 (165) 217219) “Ejercicios y trabajos para los niños según los métodos de Pestalozzi y Froebel. introducción del método intuitivo” (30 de junio de 1890, 11 (183) 159193), “Aplicación del VI principio pestalozziano” (31 de julio de 1914, 23 (499) 421423).

El Plan de Estudios para las Escuelas Comunes del Consejo Nacional de Educación de 1888 exponía esta filiación al sostener que “la enseñanza será intuitiva y práctica” y que debería asegurar los saberes útiles para la vida y “principalmente actuar sobre las facultades, desarrollando la inteligencia” (Plan de estudios, programas y horarios para las escuelas comunes”, *El Monitor de la Educación Común*, 30 de abril de 1888, 9 (129) 388). Concepción intuitiva resultado de la articulación del método pestalozziano con desprendimientos del positivismo, como el naturalismo biológico y el evolucionismo antimecanicista o a través del spencerianismo (por ejemplo en Enseñanza intuitiva, *El Monitor de la Educación Común*, 30 de abril de 1898, 28 (301) 2). Cabe señalar que en Argentina el positivismo tuvo una recepción particular que lo diferenció de los contextos europeo y estadounidense, definiendo distintas direcciones filosóficas.

En relación a los planteos pedagógicos sobre la educación del infante, desde la perspectiva positivista se desestimó el incentivo de la libertad infantil en pos de su mayor control que, en el caso local, se encaminó hacia el modelar y unificar a los niños inmigrantes, criollos e indígenas. Una dirección divergente fue la representada por el krausismo, postura vinculada al romanticismo, que aunaba sus ideas de democratización sociopolítica con una mirada hacia el crecimiento espontáneo del niño como sujeto autónomo. Esta postura se articuló fuertemente con las tradiciones pedagógicas de Rousseau, Pestalozzi y Froebel (Carli, 2002:93-95).

De estas tendencias se desprenden distintas concepciones respecto al niño que irrumpieron ya en el Primer Congreso Pedagógico de 1882. De una parte, el infante como material en bruto y recipiente memorístico. De otra, como activo agente del proceso de aprendizaje. Estas concepciones irradiarían luego en el campo de los métodos de enseñanza del dibujo generando distintas orientaciones. De un lado, posiciones más normativas postulaban la copia y calco de imágenes junto con la repetición de un alfabeto visual para aleccionar a los jóvenes como sujetos pasivos. De otro, actitudes más abiertas a la estimulación de la creatividad del niño y su expresión individual, en tanto sujetos activos. Fue en esta última corriente donde se encuadraron las modificaciones en la enseñanza del dibujo escolar hacia fines del siglo. Otros debates se extendieron entre las voces de la dirigencia política, de los docentes y de los medios gráficos con respecto a la adhesión al utilitarismo o al humanismo en la educación. En lo que atañe al enseñar dibujo, se registraban voces a favor y en contra de la derivación utilitaria, así como posturas mixtas. Aun entrado el siglo veinte una nota de redacción del diario *La Prensa* se interrogaba sobre “las tres tendencias en lucha” en el enseñar dibujo. Estas tendencias se referían justamente al predominio de alguna de las orientaciones de su enseñanza en la escuela común: si utilitaria, educativa -en el sentido de disciplinar las facultades humanas- o artística: “presumible es que de la lucha de estas tres tendencias salga una cuarta ecléctica”, se concluía (*La Prensa*, 13 de agosto de 1909, p. 6-7). Las tres direcciones se hallaban de algún modo presentes en los programas de dibujo de la escuela primaria, tanto en los contenidos teóricos como en las actividades prácticas propuestas.

Empero, también su adopción se justificó por las facilidades y habilidades en juego que este tipo de dibujo requiere. En este sentido, es factible establecer un parangón con las preferencias por la enseñanza de la escritura o buena letra en lugar de la caligrafía. La relación entre la caligrafía y el dibujo se fundaban en su origen estético “el ejercicio metódico del dibujo debe comenzar simultáneamente con el aprendizaje de la caligrafía y lectura, desde que el niño entra en la escuela” (*El Monitor de la Educación Común*, 31 de enero de 1903, 18 (359) 1095) se decía. Martín Malharro diferenciaba ambos argumentando que si bien hay las correlaciones entre materias es bienvenida debe recibir un tratamiento cuidado, pues “si el dibujo puede ser un auxiliar para el estudio de la caligrafía, en cambio la caligrafía no será un auxiliar para el estudio del dibujo” (*El Monitor de la Educación Común*, 30 de abril de 1905, 20 (387) 639). Tiempo atrás, se había resaltado también la importancia de la buena letra para conseguir empleo en un comercio, lamentando que ese ramo, la caligrafía, estuviera abandonado en las escuelas (*El Monitor de la Educación Común*, 30 de junio de 1889 (159) 946).

Con respecto a los tipos de escritura a enseñar, inclinada o vertical, los debates a fines del siglo diecinueve traducían las ideas médicas e higienistas sobre la salud postural, de la vista, etc., pero también las ideas estéticas. Era la belleza y elegancia de una, frente a la rapidez, legibilidad y claridad de otra:

La escritura inglesa, tan elegante y bella, con que Sarmiento, quería dotar á todos los jóvenes, está expuesta á ser abandonada hasta por los mismos ingleses, en vista de los diversos estudios hechos por el Dr. Deplat y otros que la declaran nociva á la salud y susceptible de engendrar defectos físicos tales como la desviación de la columna vertebral, la miopía y otros (*Monitor de la Educación Común*, 1895 16 (260) 1459).

Posteriormente Víctor Mercante en *Metodología* (1916) le quita responsabilidades al método de escritura al sostener que los problemas de salud tienen que ver más con el diseño de los bancos, la actividad propia de los niños o las faltas de controles por parte de los docentes, que con la forma de escribir. Cuestión que el movimiento de la escuela nueva reforzará proponiendo la separación de los temas higiénicos de la enseñanza de la escritura y además la eliminación de lleno de enseñar caligrafía, en pos de una letra clara y legible.

En este ámbito como en el relativo al dibujo, se generaron polémicas en torno a la preeminencia del valor utilitario por sobre el valor estético, de lo uniforme frente al lo individual, de la homogeneidad frente a la diversidad, tanto en los métodos como en los contenidos.

En suma, la asignatura dibujo formaba parte de ese conjunto de materias que apuntaban al desarrollo de conocimientos útiles y del intelecto. Además, sus contenidos exhibían fronteras permeables a otras materias, tales como Caligrafía, Geometría, Geografía, Historia. Su enseñanza se caracterizó a grandes rasgos por la combinatoria de métodos académicos de aprendizaje

artístico con los lineamientos de las propuestas racionalistas de Pestalozzi y sus discípulos Krüsi y Schmid. A estos lineamientos respondieron manuales y libros de texto de autores que fueron utilizados en la enseñanza del dibujo de la escuela primaria en Buenos Aires, cuya exploración se llevará a cabo en el capítulo segundo.

Luego, en las primeras décadas del siglo veinte, por un lado, creció la población escolar, alcanzando casi el 70% de los niños de entre seis y trece años; por otro, se produjo la confluencia en la escuela de dos tendencias. Una nacionalista y patriótica ante la necesidad de integrar a los sectores inmigrantes, que implicaba un mayor control estatal de las políticas educativas, auspiciada por el presidente del Consejo Nacional de Educación José María Ramos Mejía. La otra tendencia pretendía una educación fundada en el respeto por el espíritu crítico y la libertad del niño. La renovación de las prácticas en el aula fue encarada por la corriente conocida como escuela nueva, conjunto de ideas y posturas que pretendían democratizar la institución escolar. El colocar al niño en el eje central del proceso de enseñanza y aprendizaje condujo a repensar asimismo el lugar del docente, reflexionar sobre su formación pedagógica, su labor y su espacio en la escuela pero también su situación como profesional trabajador. Cabe destacar que en el ámbito de la disciplina dibujo tanto docentes como funcionarios opinaban sobre y participaban de los congresos internacionales de enseñanza del dibujo, que se llevaban a cabo cada cuatro años. En este nuevo contexto, a lo largo de la década del veinte, aparecieron otras propuestas editoriales que acompañaron los renovados ritmos escolares.

## **Capítulo II**

### **Características de los manuales o libros de texto extranjeros: Bouillon y Krüsi.**

#### **a. Los *Principios del dibujo lineal* del arquitecto francés Bouillon**

Las políticas de escolarización desarrolladas en los años ochenta exhibieron la impronta del ideario de Sarmiento, y así lo fue también en lo que respecta al dibujo dentro del plan de estudios de la escuela elemental. A su vez, la prédica sarmientina estaba impactada por sus contactos con la escuela norteamericana y específicamente con los escritos de Horace Mann, uno de los primeros defensores de la introducción del dibujo como asignatura obligatoria en Massachusetts. Defensa que se asociaba a la necesidad de cubrir las demandas de una joven nación industrial moderna. Estos intereses compartidos por Sarmiento gravitaron en la orientación inicial que se le dio a la asignatura Dibujo en nuestro medio.

En primer lugar, Sarmiento en sus escritos había reconocido la relevancia del aprendizaje del dibujo lineal para la lectura de la geografía y su acción civilizadora para el progreso de los países. Por ello ponderó la publicación y adopción como texto oficial en la educación elemental chilena del tratado *Principios del dibujo lineal* del arquitecto A. Bouillon. Este libro, traducido del francés al

español en 1844 por José Zegers Montenegro, inspiró a Sarmiento para que poco después publicara un artículo, "Del estudio del dibujo lineal", donde explicaba la conveniencia de su enseñanza en la escuela primaria (*Obras de D. F. Sarmiento*, tomo XXVIII, Imprenta y Litografía Mariano Moreno, Buenos Aires, 1899, p.17).

El traductor de los *Principios* escribió como introducción al texto sobre la relevancia del dibujo lineal en la época, señalando que:

los progresos de la industria Europea han sido debidos principalmente a la jeneralizacion de su estudio.

Para propagar su enseñanza en el pais faltaba adoptar un curso que fuera adecuado a las circunstancias de nuestros artesanos.

Al efecto, despues de examinados detenidamente la mayor parte de los métodos de mas aceptación, he creido deberme fijar en los Principios i Ejercicios de Dibujo lineal por A. Bouillon, arquitecto; pues este autor, a mi juicio, es uno de los que mejor han comprendido la enseñanza i objeto de este arte [...]

Sobre Auguste Bouillon (1805-1864) no hay demasiados datos. Se sabe que nació en París y estudió en la Escuela de Bellas Artes de Vaudoyer. Fue arquitecto del departamento de la Dordogne (1836-1837) y arquitecto diocesano del seminario de Perigueux entre 1848 y 1855. Francois Reynaud, hermano del enciclopedista Jean Reynaud, que se desempeñó como inspector general de los edificios diocesanos, escribió sobre Bouillon y sus obras dando la impresión de que, pese a algunos altibajos, su trabajo como arquitecto era bastante bueno.

Bouillon escribió varios títulos sobre dibujo y arquitectura como *Exercices de dessin lineaire presentant un choix tres varie de modeles pratiques d'architecture, de charpente, de menuiserie, de serrurerie, de marbrerie et d'ameublement*, Hachette, París (1847), además de *Principios del dibujo lineal* (1839).

La propuesta de estos textos apuntaba a una vertiente más instrumental y técnica del dibujo, orientado al diseño de máquinas, instrumentos, mobiliario y objetos de uso cotidiano, coherente con las necesidades de fomentar las industrias nacionales. Así el libro de texto usado en las escuelas primarias chilenas consistía básicamente en figuras que los estudiantes debían copiar utilizando instrumentos de precisión, como compás, regla, tiralíneas, etc.

En suma, este texto exponía un método para la representación simple de formas geométricas ejecutadas con regla y compás. Se incluían además ejercicios y aplicaciones para la arquitectura y los oficios. Posteriormente este método recibió cuestionamientos por mostrar cierto desfasaje entre la teoría y su aplicación práctica, al someter a los alumnos a una repetición o copia

mecánica que anulaba su capacidad expresiva e imaginativa. Pero estos presupuestos no revestían una incidencia singular en la órbita educacional de esos años. Justamente, las preocupaciones pasaban por otro lado, y se congregaban en torno a los beneficios que podía deportar en la gente común el credo científico y racional al ser difundido por la escuela.

#### **b. El dibujo lineal según Hermann Krüsi**

Hermann Krüsi hijo (1817-1903) desarrolló un método de dibujo de inventiva basado en los postulados de Johann H. Pestalozzi. Cuando falleció su padre, emigró de Suiza a Inglaterra, de donde después de un tiempo de trabajar como docente, se dirigió a los Estados Unidos en 1853. Allí en la Escuela Normal de Oswego (Nueva York) dictó filosofía de la educación, matemáticas y dibujo. Su método de dibujo, difundido bajo los títulos *Dibujo Krüsi* y *Manual de dibujo en perspectiva*, constaba de dos partes: una sintética y otra analítica. La primera serie estaba pensada para el nivel elemental y se centraba en los contornos de las formas, con el fin de estimular la capacidad de observación, dar libertad de movimientos y cultivar el gusto.

La segunda serie, analítica, estaba orientada a niveles superiores, dando énfasis en las cuestiones relativas a la proporción y precisión. Asimismo contemplaba las leyes de la perspectiva, dibujo geométrico y sombreado. Luego de la introducción Krüsi describe un conjunto de Ejercicios preliminares previos al aprendizaje que involucraban el cuerpo y su disposición: “la serie analítica de este sistema de dibujo requiere mayor exactitud en la comparación y medida, que la sintética que la precede. Con objeto, pues, de hacer posible esa exactitud, deberán observarse ciertas reglas precisas respecto á la posición del cuerpo, de la mano, del lápiz y del papel” (Krüsi, 1902:17).

Estos ejercicios eran parte de una instrucción de la visión; de la formación de modos de observar, de atender, de transmisión y producción de saberes en un ámbito institucional como lo es la escuela. Aprender dibujo era también aprender determinadas conductas, hábitos, posturas y su articulación con discursos diversos que definían qué ver y cómo.

El método de Krüsi a través de sus manuales y de sus estudiantes graduados, alcanzó amplia difusión en los Estados Unidos. Sin embargo, al igual que sucedió en Chile con el texto de Bouillon, recibió hacia la segunda mitad del siglo diecinueve, varias críticas por tratarse de una metodología repetitiva y falta de creatividad (Errázuriz, 1994).

En la Argentina se tiene constancia de su uso. En las facturas de gastos de materiales educativos para las escuelas públicas, con fecha de mayo de 1883, se constata la adquisición de cuadernos de dibujo Krüsi n° 2 de las series Perspectiva, n° 4 Sintética, n°3 Analítica con sus respectivos precios (facturas de textos y útiles entregados por orden de la Comisión Nacional de Educación, publicados en *El Monitor de la Educación Común*, 30 de septiembre de 1883, 2 (39) 661-662).

En el catálogo oficial de 1884 se mencionan textos, autores y licitadores. Así, además de Krüsi (siendo su licitador Del Mazo) se hallaban la colección de dibujo lineal de T. S. O. (licitador

Castex) (*El Monitor de la Educación Común*, febrero de 1884, 3 (53) 419). También los textos de Krüsi figuraban en el catálogo estatal de libros seleccionados para el año 1888 y en el inventario general del Museo Escolar. Y, si bien fue posteriormente reemplazado por textos de autores nacionales, la orientación y lineamientos pedagógicos de estos últimos no difieren demasiado del método de Krüsi. En una nota de *El Monitor de la Educación Común* sobre la sección escolar de la Exposición Continental de Buenos Aires de 1882 se hace referencia al uso del método Krüsi y al costo de sus cuadernos (la colección de nueve cuadernos, 45 pesos mje) que, según el comentarista, no los ponía al alcance de todos (*El Monitor de la Educación Común*, 1882, 1 (6) 163).

### **Capítulo III**

#### **Los libros de texto locales**

##### **a. La actuación de las comisiones revisoras de texto**

El Consejo Nacional de Educación, creado luego de la sanción de la ley 1420, tuvo a su cargo entre otras funciones la de administrar la política sobre el texto escolar. En cuanto a su producción, en líneas generales tendió a favorecer un modelo de texto que se adecuaba de modo coherente a los métodos pedagógicos coetáneos que apuntaban a una enseñanza gradual y progresiva, con tópicos nacionales y moralizantes. Al hablar de nacional también se entiende aquellos contenidos que ponderaban o estimulaban el progreso del país, de su cultura y de sus industrias. Por lo tanto, el dibujo en su vertiente práctica se enmarcaba dentro de esta categoría.

El 1887 se aprobó el Reglamento sobre textos escolares que definió las condiciones para la selección de los mismos a través de comisiones especializadas de cada área. El dictamen de cada comisión significaba la aprobación estatal del libro que podía ser impresa por los editores en los mismos textos. Cabe señalar que los maestros podían elegir de los libros seleccionados con cuál trabajar en clase; sin embargo, como se desprende de algunos informes de inspectores, estos textos no siempre eran utilizados por los maestros, y en menor grado por los alumnos, si se considera que en algunos casos su costo era bastante elevado.

La función revisora de textos correspondiente al área de dibujo recayó, entre otras figuras, en varios artistas reconocidos en el campo artístico de la época y en la instrucción pública primaria. Tal fue el caso de la participación de Martín León Boneo, Ángel Della Valle, Augusto Ballerini y Ernesto de la Cárcova en la selección de textos para la asignatura o en asesoramiento. Como caso ilustrativo, es posible mencionar los aportes de este último artista respecto al encargo del presidente del Consejo Nacional de Educación, Dr. Ramos Mejía, junto a Carlos E. Zuberbühler y Eduardo Schiaffino, sobre la adaptación de la educación estética al ambiente escolar. Otra figura que también formó parte de las comisiones de textos de dibujo fue Juan Cruz Varela.

El dictamen emitido por la comisión nacional para textos de dibujo en enero de 1893 dirigida al presidente del Consejo Nacional de Educación Dr. Zorrilla, sostenía que, a diferencia de lo realizado anteriormente, en esta oportunidad se tuvieron en consideración “las reglas pedagógicas que deben seguirse en la enseñanza de ese ramo [dibujo] tan útil por las aplicaciones prácticas que de él se hacen y por la influencia benéfica que pueden ejercer en la educación moral del niño” (*El Monitor de la Educación Común*, 30 abril 1893, 12 (224) 80). En este sentido, la comisión tuvo como base para emitir su juicio, además de estos preceptos, los programas vigentes y los siguientes criterios que debían cumplimentar los manuales para su aprobación: el método elegido, la sucesión de los ejercicios graduados progresivamente, el interés que pudieran despertar tales ejercicios en los alumnos, la variedad de las actividades.

El texto seleccionado en primer término fue el de Aquilino Fernández, que de acuerdo a la comisión revisora reunía satisfactoriamente las condiciones antes expuestas. Sus cuadernos estaban confeccionado para primer, segundo y tercer grados (dibujos de objetos, dibujo lineal), y para cuarto (dibujo de adorno, desarrollo de los sólidos geométricos en perspectiva, mapas de la República Argentina). Firmaron la resolución Bernardo Troncoso, F. Piñero, Oscar Pfeiffer y Tomasa Sánchez de Méndez (*El Monitor de la Educación Común*, 30 de abril de 1893 12 (224) 80).

Aquilino Fernández había integrado hacia 1888 la comisión revisora de textos de música y dibujo, recomendando, junto a Bernardo Troncoso y G. Guidi, la nueva colección de *Dibujo lineal* en ocho cuadernos de Tufro y Gilardon, los dibujos por Krüsi, parte analítica en seis cuadernos, y *Dibujo lineal* de los profesores T. S. O. y R. B. (*El Monitor de la Educación Común*, 15 de julio de 1888 (135) 705). También en 1893 fueron seleccionados los cuadernos de Emilio R. Olivé, maestro y profesor normal, así como los dibujos de mapas de la casa Ángel Estrada y C. El texto de Fernández había sido enviado previamente por su autor a la redacción de *El Monitor de la Educación Común*, que señaló que su *Curso Metódico de Dibujo*,

[...] reúne condiciones excelentes, aunque nos parece que no se ajusta en un todo á los programas, pues excluye la invención del niño, reduciéndolo sólo á imitar los modelos.

De todos modos, el trabajo del Sr. Fernández es de lo más completo que se ha publicado (*El Monitor de la Educación Común*, 31 de enero de 1893 12 (221) 94).

#### **b. Martín Boneo: de la comisión revisora a la redacción de un método de dibujo**

Puede decirse que el pintor argentino Martín Boneo (1829-1915) redactó su manual de dibujo para la escuela elemental como corolario de su carrera artística. Integrante del primer grupo de becarios del gobierno para completar sus estudios en Europa entre 1857 y 1863 y expositor en las



tempranas exhibiciones de arte locales de envergadura, mostrando predilección por el género costumbrista, Boneo fue a la vez profesor de instituciones de enseñanza de dibujo de subvención oficial. Comenzó sus estudios artísticos con Juan Camaña durante sus años en el Colegio Republicano Federal. Fue docente en la cátedra de dibujo de la Universidad de Buenos Aires y poco después en 1857 viajó becado por el gobierno a Italia donde estudió con el maestro Antonio Ciseri de la ciudad de Florencia. Regresó en 1864 instalándose en Chile.

Además de haber sido el primer artista becado, tuvo una destacada participación en la Exposición Nacional de Córdoba de 1871, donde obtuvo el segundo premio. Posteriormente funda una escuela de dibujo durante la presidencia de Sarmiento (1868-1874). Por entonces era ministro de Instrucción Pública Nicolás Avellaneda y se le concedió a Boneo una subvención de ochenta pesos fuertes a su proyecto de erección de un establecimiento de enseñanza artística, que constituyó el “primero de esa clase en el país” (Boneo, 1879: 534), con la condición de que fuera gratuito para los alumnos. Esta escuela, denominada Escuela Nacional de Dibujo y Pintura, tuvo una duración de más de quince años, entre 1873 y 1890. Para 1879, Boneo informó al ministro de Culto, Justicia e Instrucción Pública, la existencia “de 45 alumnos de ambos sexos” y, además que, pese “a la estrechez del local y la modesta subvención del profesor y la carencia de modelos, no ha dejado de haber un progreso admirable debido ciertamente a los jóvenes que ella cuenta” (Boneo, 1879: 534).

Más allá de la calidad de la obra artística de Boneo, la valoración recibida en su tiempo, de artista “menor” frente a los miembros de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, contrasta con su constante actividad, extendida sobre todo hacia la enseñanza. Sus intereses por la difusión del arte y la formación del gusto de un público amplio y heterogéneo, coincidían empero con los objetivos de los artistas coetáneos. Por entonces, la formación del público se tornaba fundamental para el progreso del arte y la gestación de una escuela artística nacional que, además, desde la óptica de la época constituía una medida de civilización. Las tensiones entre estos artistas y Boneo evidencian la existencia de conflictos de poder por timonear la formación del polo receptivo, el público. En este sentido, Boneo buscó emprender la educación estética del grueso de la población a través de su inserción en el ámbito de la educación pública, formando a niños y jóvenes como docente, integrante de la comisión revisora de textos escolares del área y autor de escritos, entre ellos el manual. Empresa que pretendía contribuir a la institucionalización del arte nacional. Asimismo, Boneo estimuló la enseñanza del dibujo como base de los oficios e incentivo para despertar sentimientos nacionales de acuerdo a determinados criterios de estética y gusto.

Es así que su manual *Método de Dibujo para el uso de las escuelas elementales. Curso teórico - práctico* (Buenos Aires, 1902) Boneo lo dedica al teniente general Bartolomé Mitre por haber estimulado sus “tendencias artísticas, facilitándome la educación en Italia”, gracias a una beca de estudios otorgada por la provincia de Buenos Aires.

En cuanto a sus características materiales, el libro se adecua a los rasgos propios de los

manuales de la materia: párrafos introductorios, que incluyen indicaciones sobre la definición del dibujo, nociones de geometría aplicada al dibujo, sus elementos constitutivos (punto, líneas, superficie, etc), apartados de ejercitaciones y ejemplos con ilustraciones de complejidad creciente. Llama la atención la carátula y portada despojadas y sin imágenes, si se las compara con las de otros textos editados contemporáneamente.

En la introducción a su libro Boneo celebra la incorporación en la educación pública el aprendizaje de esta disciplina, si bien ya hacía años que había sido implementada. A la vez, acorde con los discursos oficiales de la época, subraya la incidencia cultural y moral de la asignatura en la sociedad y percibe como afortunado “el espíritu de dotar á las escuelas comunes de la enseñanza del Dibujo, importante ramo de las bellas artes, que dá al hombre una carrera y á la mujer el mas digno de sus entretenimientos, se va infiltrando cada día más ejerciendo una influencia decisiva sobre las costumbres de nuestro país” (Boneo, 1902:5). Una concepción que enfatiza la distinción entre la educación de los niños, donde el arte de base geométrica significaba una preparación para el trabajo, y de las niñas como complemento cultural. Por otro lado, Boneo compara la enseñanza del dibujo en los Estados Unidos, Italia y Francia y manifiesta su utilidad indispensable para casi todas las profesiones, como la arquitectura y los oficios mecánicos.

Es de interés señalar que Boneo en 1874 había presentado un reglamento con el programa de enseñanza para la escuela que fundó con subvención estatal. Este programa postulaba un método fundado en la copia de estampas y modelos de yeso, aparte de un sistema de premios y distinciones (medallas y viajes de estudio) para estimular a los estudiantes, modalidad similar a la de las grandes academias europeas. En su libro de texto, en cambio, reformula su percepción de la enseñanza, al hacer un cuestionamiento de los métodos anteriores de dibujo. En este sentido, reconoce que “hoy nos hemos emancipado completamente de esa ridícula escuela de calcar los dibujos ó emplear otros procedimientos, como el sistema de los cuadrados en la estampa y en el papel que tiene el niño. Bien se comprende que todo esto no obedece a ningún plan, siendo además pernicioso y que basta para destruir la inteligencia del niño” (Boneo, 1902:5).

En su definición del dibujo Boneo parte de Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600), tratadista y pintor italiano del siglo XVI y de Filippo Baldinucci (1624-697) biógrafo e historiador del arte del barroco, de Leonardo da Vinci (1452-1519) y de su maestro Antonio Ciseri (1821-1891) pintor suizo de orientación académica, a cuyo taller de Florencia, había asistido durante años. De Ciseri fueron también discípulos Juan Manuel Blanes y Ángel Della Valle, entre otros artistas.

Desde su perspectiva el dibujo es el “arte de la representación de los objetos por medio de líneas y sombras lo mismo que la escritura, con la diferencia de que el primero es mental y la segunda mecánica”. El dibujo, sin embargo subraya Boneo, debe ajustarse a reglas, aunque siempre dejando un margen de libertad.

En cuanto a la estructuración de los contenidos del libro, cada tópico es acompañado por ilustraciones que, siguiendo un método gradual, parten del trazado de líneas, formas geométricas

básicas, hasta la construcción de figuras y objetos sencillos. Boneo recomienda que, para iniciar a los niños en el dibujo es conveniente brindarle objetos familiares y de su interés. Por ello, dice, ofrece un “método de fácil concepción” fundado en la práctica de los grandes maestros del arte. Los alumnos copian los trazados hechos por el profesor en sus pizarras, que mediante un ensayo constante podrá aprenderlos, educando la vista y adquiriendo seguridad, con lo cual se facilitaba su pasaje de la pizarra al cuaderno y la eliminación del uso de la goma de borrar.

Una vez adquirida cierta práctica, el alumno de los grados superiores podrá encarar el dibujo de “objetos manuales, ojos, narices, bocas, medias caras, caras enteras, flores, etc. y si se quiere un poco de paisaje”, Mientras que para el último grado Boneo preveía el dibujo del natural. De todas maneras, afirma que lo más importante es “conocer bien á fondo el espíritu del niño” y poder “educar la vista del niño”, enseñando a observar el entorno, los objetos que lo componen y reivindicar su función auxiliar de otras asignaturas. Hasta el momento no se han hallado recomendaciones oficiales para el uso de este texto en las escuelas públicas.

### **c. El libro de texto de Francisco Canale**

A diferencia de Boneo, Francisco Canale se desempeñaba como profesor de matemáticas en el Colegio Nacional y en la Escuela Normal de Profesores de la capital. También había ocupado cargos públicos dentro del Ministerio de Educación. Junto a Luis A. Huergo, Eleodoro Calderón y Juan R. Sarhy integró entre 1887 y 1888 la comisión revisora de textos de aritmética y nociones de matemáticas. Además, en la década del ochenta había editado programas de dibujo lineal en colaboración con otros profesores, como Carlos Tassier, y en 1888 publicó un texto de Álgebra.

Por ello, no resulta extraño que su libro de dibujo exhiba una fuerte impronta de este campo disciplinario. El *Curso Metódico de Dibujo Lineal. Proyecciones y Perspectiva. Comprende: nociones de geometría del espacio, método de proyecciones, perspectiva y trazado de sombras. Con numerosos grabados intercalados en el texto* (1912) fue editado por la Librería Nacional J. Lajouane y Cía. El prólogo que presenta el curso, escrito por Félix Martín y Herrera, sintetiza y fundamenta los contenidos y métodos, subrayando su adecuación a los requerimientos educativos epocales, al mismo tiempo que los íntimos lazos entre el dibujo y las matemáticas. El prologuista considera al curso como un auténtico tratado de dibujo lineal que abarca geometría elemental y descriptiva, perspectiva ordinaria e isométrica, dibujo topográfico, geográfico, de arquitectura y máquinas. Así adjudica al dibujo un poder educador múltiple por sus vinculaciones con otras materias y por sus proyecciones prácticas. Con base en Froebel, define al dibujo como una “especie de lenguaje que permite hacer comprender las formas y las disposiciones concebidas, y que expresa claramente las cosas y los objetos. Este lenguaje mudo está sometido á leyes convencionales y determinadas que, admitidas en todos los países, lo hacen universal” (Canale, 1912:5). Además, remarca el nexo existente entre el dibujo y las matemáticas, la topografía, la geografía, arquitectura anatomía, óptica, historia, y por tal vinculación es importante hacer “entrar

las artes en el dominio del pueblo” (Canale, 1912:6). A partir de allí, inicia un recorrido por la historia de la enseñanza del dibujo en el país, comenzando por las iniciativas del padre Castañeda y la fundación de la primera escuela de dibujo debida a Manuel Belgrano en 1799. Hay referencias al método empleado entonces, la copia de modelos, metodología que no favoreció los intereses de los fundadores por extender el gusto por esta disciplina y su aplicación práctica en el grueso de la población.

Martín y Herrera califica al dibujo como base de las bellas artes y de los oficios y auxiliar de las carreras vinculadas con las matemáticas. Subraya la preferencia por la enseñanza del dibujo lineal y al respecto sostiene, en consonancia con la tendencia general, que “nos permitimos aplaudir en este sentido los programas generales de las Escuela Comunes y Normales, que así la establecen” (Canale, 1912:7).

Agrega además que el dibujo lineal, a diferencia del natural, no requiere condiciones o talentos especiales y “á la exactitud, precision y evidencia intuitiva que caracteriza la Geometría, agrega un singular atractivo, debido tal vez á su índole práctica y á la satisfaccion que experimenta nuestro ser” [...] “la base fundamental de todos los trabajos gráficos, que han traídos tantos progresos en las artes y en la construccion, es el Dibujo Lineal; su enseñanza es de una utilidad mas general y mas inmediata que la de cualquier otro”. Hace referencia a la educación del gusto cuando se justifica la generalidad de las aplicaciones, en pos del orden y la claridad de las explicaciones: “una gran colección de aplicaciones [...] puede ocasionar decadencia en la enseñanza, por la ignorancia de los dibujos mas elegantes y usuales y por la introduccion del mal gusto en los alumnos” (Canale, 1912:10).

La introducción termina señalando la importancia del dibujo como estudio disciplinario, “base y gérmen de la difusion de las artes y la industria en todos los paises”. Estos rasgos, sostiene, se acentúan en la Argentina “porque la generalización del espíritu artístico é industrial ha de contribuir poderosamente al desenvolvimiento progresivo de su natural riqueza, de su estado económico y de su bienestar social” (Canale:1912:12). Los contenidos del texto se organizan de un modo gradual, partiendo de los más elementales a los más complejos; del trazado de figuras planas al de los sólidos; combina lo teórico con lo práctico.

Canale realizó otro libro que se supone publicado en 1879 pues es la fecha que figura en el prólogo, también debido a Félix Martín y Herrera. Se trata del *Curso metódico de dibujo lineal: dibujo elemental. Comprende: las líneas, figuras rectilíneas, líneas curvas, líneas curvilíneas, comparación de las figuras*, editado por la casa Ángel Estrada, que incluía más de trescientos grabados intercalados en el texto. Se ha observado la undécima edición cuyo prólogo vierte los mismos conceptos que en la introducción del primer manual examinado. Otro dato de interés es el hecho de que en la portada de este último texto, Canale figura como Doctor y ex profesor, no así en el anterior.

Tanto el libro de Boneo como el de Canale denotan una posición positivista corriente en esa

época, postulando una estructuración gradual de la enseñanza del dibujo así como el requerimiento de un fundamento en las ciencias matemáticas y una preferencia por el dibujo lineal.

#### **d. Los Cuadernos de Dibujo de Fernando Fusoni**

Fernando Fusoni (1857-1948) se había desempeñado como profesor de dibujo en escuelas superiores de la capital y en la Escuela Presidente Roca. En sus artículos sobre educación artística publicados en *El Monitor de la Educación Común* siempre impugnaba los programas coetáneos por no responder a un plan razonado de enseñanza artística escolar de carácter científico. Algunos de estos artículos son “La enseñanza del dibujo en las escuelas comunes. Lo que es y lo que debería ser. Contribución al estudio de un nuevo programa”, *El Monitor de la Educación Común*, 31 de diciembre de 1898, 18 (309) 388-393; “La enseñanza del dibujo en las escuelas comunes. Lo que es y lo que debería ser. Contribución al estudio de un nuevo programa”, *El Monitor de la Educación Común*, 31 de enero de 1899, 19 (310) 439-442; pp.484-489).

Fusoni sostenía que la materia dibujo en la escolaridad elemental debía contemplar un tercer tipo de dibujo que apuntara al desarrollo de la habilidad manual, base de todo trabajo utilitario. De todos modos, en el Segundo Congreso Internacional de Enseñanza del Dibujo celebrado en Suiza en 1904, Fusoni cambió en parte la tónica de sus discursos anteriores. En este congreso manifestó su opinión confrontativa y determinante sobre “la titulada practicidad de la enseñanza primaria [...] que se limita á dotar al niño de algunos rudimentos de oficios” y que “su aplicación ha sido un fracaso” (Guillermo Navarro, “Segundo Congreso Internacional de la enseñanza de dibujo .Berna, 2 a 6 de agosto de 1904”, *El Monitor de la Educación Común*, 31 de enero de 1905, 25 (384) 329-330).

El libro de dibujo de Fusoni, *Cuaderno modelo: aprobado en primer término por el Consejo Nacional de Educación para la enseñanza primaria de las escuelas comunes de la Capital y Territorios Nacionales*, editado por la casa Banchs, es innovador tanto en lo formal y como en lo conceptual. Consultada la edición de 1920, su formato apaisado (1302 x 204) con preeminencia de la imagen por sobre el texto, reúne un conjunto de fichas para el alumno, con espacios en blanco para la práctica y separadores de papel de calco entre las páginas ilustradas. Su precio era de 50 cts.

Destinados a los estudiantes, la portada ofrece un espacio para que escriba su nombre. Además se informa que el texto tiene la aprobación “en primer término” del Consejo Nacional de Educación para ser empleado en la enseñanza primaria de las escuelas comunes de la capital y territorios nacionales. El cuaderno se organiza conceptualmente en tres partes o cuadernos orientados al dibujo, claroscuro, perspectiva; uso del lápiz negro; y colorido respectivamente. Cada una de estas partes está conformada por fichas con texto explicativo de los conceptos a trabajar por el

alumno. En la zona media de la hoja, una ilustración del tema junto a un espacio en blanco para la ejercitación del estudiante. Y la parte inferior se destina para completar con el nombre del alumno, fecha y visto del profesor.

Los cuadernos aparecieron en 1902, como lo anuncian una serie de notas de *El Monitor de la Educación Común*: “don Fernando Fusoni, nos ha enviado el cuaderno de dibujo número 1 que acaba de publicar y que el consejo nacional de educación ha aprobado para la enseñanza primaria” de las escuelas públicas. Señala el artículo que este trabajo “tiene el sello de la originalidad y se recomienda para los fines que se han tenido en cuenta al aprobarlo” (*El Monitor de la Educación Común*, 30 de abril de 1902, 18 (350) 622). Cada cuaderno, describe *El Monitor*, contiene modelos “perfectamente ejecutados con las indicaciones más precisas y útiles”. El tercer cuaderno es en colores y “reproduce con bastante fidelidad los objetos naturales que representa” (*El Monitor de la Educación Común*, 31 de agosto de 1902, 18 (355) 825).

## Capítulo IV

### Continuidades y discontinuidades

#### a. Líneas tradicionales

En el prólogo del libro de Francisco Canale se pondera dentro de las distintas ramas del dibujo al lineal, en consonancia con la adopción de esta orientación disciplinar por parte de los programas oficiales de las escuelas comunes y normales. Esta elección se justificaba por requerir el dibujo natural, “genio, facultades finas y delicadas” mientras que el dibujo lineal “no necesita condiciones especiales para su estudio” y esto, sumado a su “utilidad más general”, lo convierten en idóneo para la formación escolar. Dentro de esta tendencia se incluyen otros cuadernos editados entre fines del siglo diecinueve y principios del veinte. Entre ellos se halla el del ilustrador D. Mackay. Se trata de cinco volúmenes confeccionados “para el desarrollo del programa de dibujo lineal” y que “el consejo nacional de educación ha adoptado para el uso de las escuelas públicas en los grados 4°, 5° y 6°” comprendidos así en la lista de las obras aceptadas (*El Monitor de la Educación Común*, 30 de abril de 1902, 18 (350) 567).

En la misma línea se ubican los cuadernos primero, segundo y tercero de Aquilino Fernández, *Curso metódico de dibujo: dibujo a pulso* editados por F. Crespillo, (c.a.1890), el libro de Francisco Alasia y Carlos Secchi, *Curso teórico práctico de geometría y dibujo*, editados en la ciudad de La Plata por los Talleres Gráficos de Joaquín Sesé en 1910, y los cuadernos de los profesores T.S.O. y R.B. denominados *Cuaderno de dibujo lineal: arreglado según el programa de las escuelas comunes* publicados en Buenos Aires por Stiller y Laass (ca. 1920) y destinados para los grados primero a cuarto. Es interesante señalar que los autores justifican la elección de “la forma cuaderno” debido a que de esta manera el alumno podrá tener a la vista el modelo a seguir,

además de ser una modalidad más económica, pues el niño podría emplear “un solo cuaderno para todo el año” y “porque no es necesario que el alumno haga su dibujo en un cuaderno determinado, pudiendo verificarlo ya en el pizarrón, ya en su pizarra”. En la Advertencia al maestro del segundo cuaderno aclaran los autores que la buena recepción del primer texto ha apresurado la edición del segundo, que tiene como fundamento la cuadrícula.

En todos estos cuadernos la modalidad de trabajo se basa en la repetición de ejercitaciones que de forma progresiva parten del trazado de líneas simples a construcciones geométricas más complejas, con el uso de instrumentos de medición (regla, escuadra, compás, decímetro, transportador). Siguiendo esta dirección metodológica en la enseñanza del dibujo, se ubica asimismo la colección de ocho cuadernos de *Dibujo lineal* de Juan Tufró y Luis Gilardón, considerado por la comisión revisora de textos como uno de los libros “más fáciles y progresivos” (*El Monitor de la Educación Común*, 30 de junio de 1888, (135) 704). Juan Tufró fue profesor normal, director y fundador junto con Pablo Pizzurno de la publicación *La Revista de Enseñanza* y colaborador asiduo de *El Monitor*. También escribió el libro de texto para la asignatura historia *Nociones de Historia General*, obra también aprobada por el Consejo Nacional de Educación.

Pese a ser esta orientación la dominante en lo que hace al diseño de los contenidos de los textos de dibujo, también se han identificado otros libros que responden a tendencias diferentes vinculadas a las nuevas directrices pedagógicas que comenzaron a difundirse desde fines del siglo diecinueve. Aparte de los trabajos de Martín Malharro que apuntaban al maestro y a la difusión de los resultados de la aplicación de su método, el dibujante León Bautista Glazer por un lado, el arquitecto Alberto Gelly Cantilo y el escultor Gonzalo Leguizamón Pondal por otro, inauguraron otras líneas para el dibujo escolar.

## **b. Aires renovadores**

Las ideas que el pintor Martín Malharro había puesto en práctica en sus cursos, artículos y conferencias fueron editadas por Cabaut y Cía. Bajo el título *El dibujo en la escuela primaria. Pedagogía. Metodología* (1911). Martín Malharro, partiendo de lineamientos positivistas y de la psicología experimental, se opuso decididamente a la copia de estampas como método de aprendizaje y ponderó el uso del modelo natural, el dibujo libre, que introdujo mediante salidas o excursiones que colocaban al alumno en contacto directo con la naturaleza bajo la guía del maestro. Su texto hace un recorrido por las distintas metodologías en curso, señalando que en esos “artificios de pedagogos y pedagogías de artistas se perdió para siempre de vista el factor principal: el niño” (Malharro, 1911:226). En efecto, reconoce los medios de expresión de la infancia y propone un programa de dibujo intuitivo con ejercitaciones que consideren los diversos desarrollos psico-cognitivos del niño, propuesta con repercusiones en otros países, como Perú y Cuba.

Nuevas orientaciones que valorizaban la expresión del niño, la práctica al aire libre y modelos

vernáculos comenzaron a imponerse. En México, por ejemplo, se editó a fines de 1923 el manual *Método de dibujo: tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, donde se explica el método Best Maugard, implantado en las escuelas primarias, normales e industriales mexicanas entre 1921 y 1924. El proyecto de Adolfo Best Maugard planteaba un vocabulario y gramática visuales fundados en elementos del arte prehispánico combinados con elementos europeos y orientales. Según su óptica, los elementos primarios del arte primitivo de cada país se transforman y combinan de modo particular según los rasgos de cada sociedad. De allí que su método busque aislar esos elementos y explicitar sus combinaciones. Asimismo, esta teoría retoma diversas tendencias del momento, desde positivistas hasta las propias críticas hacia esta corriente.

Paralelamente en la Argentina el arquitecto Alberto Gelly Cantilo (1887-1942) y el escultor Gonzalo Leguizamón Pondal (1890-1944) comenzaron la edición de unos cuadernos conocidos como *Viracocha. Dibujos decorativos americanos* publicados por la casa Curt Berger en 1923. El volumen, cuyo nombre procede de un dios creador andino, el milagrero “héroe legendario de la fábula andina”, consiste en una colección de bocetos basados en temas y motivos extraídos de las culturas indígenas latinoamericanas, con un formato apaisado. El prólogo del libro “Algunas opiniones autorizadas. Del Presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes” fue redactado por el arquitecto Martín Noel, impulsor del estilo neocolonial y por entonces director de la Comisión Nacional de Bellas Artes. En el escrito Noel explica que estos cuadernos, recomendados al ministro de Instrucción Pública Celestino Marcó, pretenden “encauzar el concepto americanista en la enseñanza docente de las artes decorativas”. Asimismo, el director de la Academia Nacional de Bellas Artes señaló que con la divulgación de este texto “se habrá llenado una sentida necesidad para la enseñanza artística de la decoración en nuestro país”.

Alberto Gelly Cantilo tuvo una destacada labor en el diseño de edificios para escuelas y mostró predilección por el neocolonial como por el Art Decó. Su colaborador en la producción del manual, el escultor Gonzalo Leguizamón Pondal, especializado en retratos y cabezas infantiles, había comenzado sus estudios con Lola Mora y luego en París con Anglada Camarasa.

Si bien el libro no estaba orientado a la enseñanza elemental como cuaderno escolar, personalidades de la época, como Joaquín V. González y Eduardo Del Sanz, valoraron la edición de un texto que estimulaba el contacto de los niños con las artes nativas (Gutiérrez Viñuales, 2002:132). Otra propuesta innovadora, aunque menos fundada en la recuperación de lo autóctono y con un objetivo decididamente escolar, fue la introducida por los cuadernos del maestro e ilustrador León Bautista Glanzer.

#### **f. Glazer y los elementos generadores**

El artista León Bautista Glanzer, que colaboró ilustrando publicaciones como *Vida nuestra: publicación mensual israelita* (1917-1923), mostró gran interés por las cuestiones didácticas, escribiendo algunos ensayos al respecto. En 1921 apareció “El dibujo: orientación científica de su



enseñanza” y en 1923 “El dibujo en la escuela primaria. Ensayo de metodología especial”, ambos artículos publicados en la revista *Humanidades* de La Plata. Asimismo editó varios textos de cuño pedagógico, como el *Curso de dibujo* (1922), el *Método analítico de dibujo: instrucciones para el maestro. Primer grado* (1925) que contó con el apoyo de Víctor Mercante como prologuista, comentarios de María Elena Altube y colaboraciones de Juan Francisco Jaúregui y Alfredo P. Drocchi. Y en 1932, con prólogo de Manuel Novo, apareció su libro *La forma: enseñanza del dibujo por elementos generadores: ciclo infantil*. Todos estos libros fueron editados en Buenos Aires por la casa Kapelusz. En este último volumen, *La forma*, aprobado por la Dirección General de Escuelas de la Provincia de Buenos Aires para los grados primero, segundo y tercero, se expone su propuesta de enseñanza del dibujo basado en “el mismo método de elementos generadores que se aplica en la enseñanza de la lectura”. Este recurso a la palabra generadora consistía en una modalidad de aprendizaje de la lectura de tipo analítico-sintético, que parte de la palabra a la sílaba y de ésta a la letra. Al seguir este procedimiento, auspiciado por la pedagogía moderna, se recomendaba que los libros para el aprendizaje de la lectura emplearan en palabras familiares y en lo posible ilustraciones. Este comienzo por la palabra completa conformó el método que tendió a desplazar a los tradicionales de deletreo, silábicos o fonéticos y fue estrenado por el libro de lectura *El nene* (1898) de Andrés Ferreyra.

En el cuaderno de Glanzer, del mismo modo que en los otros manuales vistos, el dibujo es presentado como lenguaje, que dio pie para adaptar recursos de la enseñanza de la escritura y lectura a la enseñanza del dibujo: “Así como existe el lenguaje de las ideas y emociones a través de la palabra verbal y escrita, existe también el lenguaje de la forma”. En esta dirección, sostiene que las complejas formas de la naturaleza “son susceptibles de ser sintetizadas en formas básicas, cuya armónica combinación constituye el todo. Lógico es, pues, que el niño adquiera el dominio de estas formas simples, no como conceptos abstractos, sino como elementos reales”. El prologuista subraya que la innovación de Glanzer reside en “dar al dibujo el mismo método que el maestro aplica a la lectura y escritura”. Es posible ampliar esta idea y pensar que los métodos tradicionales de aprendizaje de la lectura, se asemejaban a los tradicionales de dibujo, que partían del punto, la línea, etc.

Este volumen incorpora la posibilidad de que el alumno realice las ejercitaciones en el propio cuaderno, que tiene impreso en sus primeras páginas los encuadres “que sirven como unidad de orientación y proporción”. Si bien el formato es estándar, el diseño de la cubierta del libro ya denota aires modernos. Tanto la ilustración como la tipografía se caracterizan por líneas geométricas y simplificadas, en un conjunto despojado y claro. Las ilustraciones que se intercalan en el texto, combinan dibujos y fotografías. En relación al contenido, Glanzer explicita su esfuerzo por facilitar un libro adaptable y no normativo, “el maestro inteligente, con una lectura atenta del método, queda dueño de él [...] está en sus manos la variación de los modelos y al considerarse independiente de sujeciones, estampa su sello en la enseñanza, con la virtud reconfortante de la

propia obra, porque no ha sido simple ejecutor, sino aprovechado asimilador y eficaz constructor". Junto con su empeño por el aprendizaje del niño, se halla su afán por respetar la libertad de elección del docente, quien puede modificar los modelos y aportar sus conocimientos. De esta manera, el maestro podría otorgar al método que propone el libro una nueva fisonomía "concordante con su idiosincrasia y el ambiente escolar en que se actúa, para ofrecer a la avidez mental de los niños el secreto de la forma con absoluta simplicidad". Esta preocupación por la libertad docente es coherente con los ecos de las discusiones que se habían desarrollado previamente sobre el uso de los libros de texto y el trabajo docente. Los debates venían ya de los años noventa de la centuria anterior, cuando se difundieron distintos argumentos sobre el riesgo de que el libro llegase a reemplazar a docente, la calidad de la enseñanza o la caída en métodos memorísticos. Pero también pudieron haber incidido las reflexiones de las nuevas corrientes pedagógicas sobre la tarea del maestro que se efectivizaron, por ejemplo, en las palabras de Pablo Pizzurno en su reclamo por la importancia que tiene el prestigiar al docente.

Por entonces Pizzurno presentó un escrito para orientar la práctica docente, *Observación y crítica pedagógica* (1922), y la maestra María Elena Altube, quien comentaría dos años después uno de los libros de Glanzer, editó una *Guía del maestro* (1923) para la escolaridad primaria en conjunción con la aparición de los nuevos programas educativos. El libro de Altube, editado por la casa Kapelusz en Buenos Aires, está dedicado a los maestros de la provincia de Buenos Aires. En este texto, Altube abarca las distintas materias de la escolaridad primaria, incluyendo sus programas más unas instrucciones y bosquejos de clases. En el apartado correspondiente a la asignatura dibujo, el bosquejo de una clase está firmado por León Glanzer. Cabe señalar que su participación en este volumen fue prácticamente paralela a la edición de algunos de sus manuales. El programa de dibujo que presenta Altube estaba destinado a las escuelas comunes de la provincia de Buenos Aires y estipulaba en pocas palabras la copia del natural, nociones de forma y color, ejercitaciones, reproducción en los elementos esenciales, formas simples, colorido, dibujo libre e imaginativo. En su intervención, Glanzer describe una propuesta de trabajo acorde a este programa: presentación de un modelo o motivo, la copia del mismo por parte del maestro en el pizarrón como guía para el alumno, incorpora la corrección y comentarios del dibujo hecho por el alumno, la reiteración del dibujo con el auxilio del maestro, su crítica y una instancia de dibujo libre. Glanzer avanza en explicaciones analíticas del modelo, variaciones del mismo, observación de otras vistas, y aclara que "el método es intuitivo, analítico y gradual. Los modelos serán siempre objetos reales preparados de antemano, para cada lección" (Altube, 1923:287). Y finaliza diciendo que "los alumnos dibujarán, copiando el modelo, en sus cuadernos. El maestro mientras tanto recorre los bancos corrigiendo sus dibujos. La clase será completada con ejercicios caligráficos, con el trazado del palote vertical" (Altube, 1923:289). Aquí nuevamente emerge la relación con el aprendizaje de la escritura.

Con respecto a su cuaderno *La Forma*, Glanzer manifiesta una insistencia en el concepto de

forma, estructura, en los trazados simples y en los elementos fundamentales del lenguaje gráfico. Esta metodología fue producto de su trabajo en el aula durante años de experimentación en la escuela N°1 de la ciudad de la Plata. Así se expidió la comisión de Asuntos Técnicos del Consejo General de Educación de la provincia de Buenos Aires sobre estas experiencias que:

han comprobado la eficacia del método de dibujo 'La Forma'. Los dibujos que obran en el expediente y las informaciones de la Directora de la escuela, quien ha observado detenidamente la ejercitación de los alumnos; los resultados satisfactorios obtenidos por una maestra de grado y la circunstancia de que los modelos para el dibujo del natural, son una base suficiente para la enseñanza de esa asignatura en sus primeros pasos, pudiéndose completar ese conjunto hasta formar un verdadero museo de objetos, traídos por los mismos alumnos". La aprobación implicó además la continuación en el tercer grado del método y el dictado de conferencias para docentes e inspectores (*El Monitor de la Educación Común*, 30 de abril de 1925, 93 (628) 59).

Aunque fue aprobado por la provincia de Buenos Aires para emplear en sus escuelas comunes, el libro también fue pensado para su adaptación a las instituciones primarias públicas capitalinas.

## **Conclusiones**

El crecimiento de los estudios sobre los libros de texto de uso escolar en los últimos años, con renovados enfoques teóricos y metodológicos, no ha tenido sin embargo una aplicación pareja en lo que respecta a las disciplinas que les sirven de base. En el caso de los textos destinados a las artes, las exploraciones se reducen significativamente, en especial en los manuales de circulación en territorio argentino. No obstante, el camino ha sido iniciado y este trabajo pretende ser una aportación más. En efecto, esta investigación ha intentado contribuir a la preocupación por estos recursos didácticos producidos para asignaturas artísticas o empleados para estas materias desde la década que vivió la promulgación de la Ley de Educación Común hasta los años que experimentaron las propuestas renovadoras de la Escuela Nueva. Pero la indagación no ha sido exhaustiva. Queda aun mucho por examinar en profundidad como, por ejemplo, los contenidos conceptuales, los métodos de enseñanza y estrategias didácticas, el tipo de ejercitaciones propuestas, recursos visuales, un examen más profundo de los diseños de las cubiertas y portadas, comparaciones con manuales foráneos e incluso la ponderación de otros libros en circulación. Y pese a sus limitaciones, pues como se ha señalado muchos temas han quedado postergados y se espera que puedan ser contemplados en futuras investigaciones, contiene un

aporte significativo. En primer lugar, la pesquisa ha contribuido a la recuperación de un conjunto de libros de texto escolares que por estar destinados a un área y particularmente una rama del dibujo -más técnica- percibidas erróneamente como neutras y ahistóricas han sido relegados, careciendo de una mirada historiográfica más atenta. En consonancia con esta cuestión, la investigación ha cooperado en desnaturalizar una práctica, el acto de dibujar, que constituye una construcción histórica y contextual que se aprende. Justamente, el aprender a dibujar supuso la interiorización de conductas y hábitos que se fueron sistematizando, estereotipando y naturalizando a lo largo del proceso institucionalizador de los sistemas públicos de escolarización. Además, en los diferentes cuadernos de dibujo es mencionado constantemente este tópico: la instrucción de la visión, esto es, la formación de modos de observar, de atender y, asimismo, de transmisión de saberes, cuando los maestros dibujan en el pizarrón como ejemplo a seguir por los niños. Parte de la visión que se aprende se halla regida convencionalmente orientada sobre qué ver, en qué contexto y cuándo, atribuyendo determinados significados a una escena, objeto o figura. Así pues la producción de formas particulares de observar revistió su originalidad en el marco escolar decimonónico y fue posteriormente condicionante de la educación visual dentro del plano de las asignaturas artísticas.

El *corpus* de cuadernos de dibujo examinado reúne un conjunto de libros que estaban específicamente diseñados para la educación elemental en una etapa signada en sus comienzos por la expansión de la escolarización promovida por la elite dirigente. Justamente, uno de los objetivos de la producción de textos escolares fue acompañar la instrucción primaria en la formación de los jóvenes en tanto futuros ciudadanos útiles. La indagación ha permitido explorar cómo se aprendía a dibujar en el marco institucional escolar, sus usos en la vida diaria y las vinculaciones con otros artefactos visuales del período. Cabe señalar asimismo que la investigación ofrece un panorama general sin hacer diferenciaciones estrictas respecto al destinatario del texto (alumno, maestro) o el tipo de modalidad (teórico o práctico).

Con estos lineamientos, se ha observado cómo los cuadernos se adecuaron a las tendencias pedagógicas y didácticas de la época sobre educación en general y enseñanza del dibujo en particular. Uno de los objetivos de la escuela como de la materia era capacitar a los jóvenes para el trabajo en oficios y profesiones industriales. Es claro que los textos compartían la predilección por la rama más racional del dibujo para la enseñanza escolar en lugar del dibujo natural o artístico. Esta tendencia, que procedía de los propios programas educativos oficiales, tenía como fundamento la necesidad de formar para el trabajo. Se trataba de incentivar la preparación de los párvulos como futuros trabajadores en oficios mecánicos y obreros de fábricas y talleres, muchos de ellos vinculados a prácticas de diseño, como impresión gráfica y tipografía, indumentaria y aquellos oficios asociados a la construcción, para lo cual el aprendizaje del dibujo más técnico en la escuela primaria podía brindar una base sólida.

Respecto a las metodologías que vehiculizan cada uno de los libros, se han registrado ciertos

cambios a lo largo del período acotado. El reemplazo paulatino del lugar dominante que ocupaban los métodos de copia de modelos a través de estampas y de figuras de bulto luego (enraizados en los modos académicos más tradicionales), junto con los ejercicios repetitivos de los elementos visuales básicos, fue abriendo paso a procedimientos que incorporaron lentamente enfoques analíticos y sintéticos, la observación de lo natural, dibujo libre y la valorización de las elecciones del docente y del niño. Este desenvolvimiento fue casi paralelo a las discusiones y modificaciones en lo atinente a los métodos para la enseñanza de la lectura, la escritura y la caligrafía.

Otra característica de interés tiene que ver con el diseño mismo del libro. Determinados rasgos como la discusión sobre la conveniencia de los distintos formatos, vertical o apaisado; la inclusión del detalle escrito y visual de instrumentos o auxiliares del dibujo; los espacios en blanco para la práctica del alumno o fichas de trabajo, en algunos casos con el agregado de cuadrículas para facilitar el dibujo sobre la página; el uso alternado de grabados, dibujos o fotografías como componentes de las ilustraciones y el empleo del color, cuando las posibilidades tecnológicas lo permitían; la estructuración de la página del libro de modo que pudiera hacer más amena, clara y atractiva la lectura para el niño y facilitarle la comprensión de los contenidos conceptuales; y el diseño de las cubiertas de los libros, en las que se evidencia una evolución: de la ausencia de imágenes o elementos decorativos hasta la integración de imagen, tipografía y contenido. En fin, todas estas características fueron definiendo los inicios de un diseño editorial de libros para la enseñanza artística elemental.

Asimismo, en los primeros manuales que aparecieron con tapas ilustradas, se han podido verificar vinculaciones con los productos visuales de la época. Más allá de las posibilidades tecnológicas, las líneas de composición empleadas, los elementos decorativos y la variedad de tipografías son similares a los diseños de los afiches publicitarios o carteles coetáneos.

Por otra parte, del conjunto analizado es posible afirmar que en la década del veinte operó un sutil cambio en la confección de los textos, tanto metodológico (*La Forma*) como conceptual (*Viracocha*) que incidió, de modo diverso en cada caso, en el diseño formal de los libros. Si se considera a la propuesta de Glanzer, se presentó un método ensayado durante años en el propio contexto escolar, experiencia que permitió reformulaciones de la teoría a la práctica y de la práctica a la teoría. Se trataba además de una etapa de reflexión sobre los contenidos educativos, los métodos de enseñanza y aprendizaje, los recursos didácticos, técnicas de estudio y formación docente. En el segundo texto, producto del trabajo colaborativo entre un arquitecto y un escultor, la recuperación y valorización de las tradiciones autóctonas son articuladas con el diseño del volumen, cuya edición fue concomitante con el desarrollo de la búsqueda de la identidad nacional mediante el rescate de la cultura indohispana generadora de una corriente moderna. Esta cuestión se asocia a las búsquedas por la formación del gusto estético en los niños, aquel objetivo caro a los artistas decimonónicos que bregaban además por el desarrollo de las artes decorativas, y que se integra asimismo con las propuestas por modificar el ambiente del aula. En unos casos,

vinculado a las tendencias más nacionalistas; en otros, de recuperación de la cultura indígena y tradiciones coloniales. Estos aspectos reclaman otros estudios sobre los resultados de estas propuestas, por ejemplo, un análisis de los trabajos de los alumnos.

El estudio puso en evidencia además la dinámica del trabajo docente en la etapa abordada. La actuación de los maestros y profesores especializados, su participación a través de debates, artículos en revistas educativas, sus intereses por mantenerse actualizados y, fundamentalmente central para este estudio, mediante la confección de cuadernos de dibujo que supuso una doble instancia, de producción y concurso. La producción implicó por parte del docente un análisis previo de la disciplina y la tradición académica, de otros manuales, de los programas oficiales, de las tendencias didácticas y pedagógicas en curso y, aún más, una audacia y determinación en proponer métodos propios de enseñanza y aprendizaje de la materia, que hablan de la existencia de un espacio activo de producir conocimiento y colaboración no exento de conflictos, pero que favorecen el avance y estímulo de ese espacio. Y el sometimiento a concurso, mediante la presentación de sus libros a fin de ser evaluados por las comisiones revisoras de textos escolares formadas por diferentes especialistas. Esta instancia estimulaba la reformulación de los escritos a partir de los comentarios y sugerencias que proporcionaban los jurados.

Para finalizar, aparte de haber contribuido a revisar el lugar de las materias artísticas en la etapa fundacional del sistema educativo y recuperar los materiales escritos producidos y utilizados en el enseñar a dibujar, como así también otros aspectos relacionados con la labor del docente, del alumno y las conexiones con el campo del arte, esta investigación ha mostrado, lejos de un desenvolvimiento lineal, la coexistencia de diferentes líneas de actuación y pensamiento plasmadas en los libros de texto destinados a la enseñanza del dibujo escolar.

## **Bibliografía**

Artundo, P. (2003) Bibliografía crítica de Martín A. Malharro: el dibujo como agente de educación *Boletín del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró* Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires (9) 73108.

Artundo, P. (1997) Martín A. Malharro y la escuela: la decoración mural movable *Boletín del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró*, Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires (7) 125135.

Ascolani, A. (2009) Apología y crítica de la educación pública en Argentina: los dilemas del pensamiento historiográfico en el siglo XX en *Educação e Filosofia*, Uberlandia 23 (45) 1746.

Disponible en:

<http://www.seer.ufu.br/index.php/EducacaoFilosofia/article/view/2173>

Blanco, N. (1994) Materiales curriculares: los libros de texto. Angulo, F. y Blanco, N. (coord.) Teoría y desarrollo del curriculum, Málaga: Aljibe 262277.

Boneo, M. L. (1879) Memoria del Departamento de Justicia, Culto e Instrucción Pública correspondiente al año 1878 presentada al Honorable Congreso de la Nación en sus sesiones del año 1879, Carta de Martín L. Boneo al Sr. ministro Bonifacio Lastra. Buenos Aires: Imprenta de *El Nacional*.

Braslavsky, C. (1996) Los usos de la historia en los libros de texto para escuelas primarias argentinas (1916-1930) Cucuzza, H. (comp.) Historia de la educación en debate, Buenos Aires: Miño y Dávila 5490.

Carbone, G. (2003) Libros escolares. Una introducción a su análisis y evaluación Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Carbone, y G. Rodríguez, L. (1997) El libro de texto en la escuela, Departamento de Educación, Universidad Nacional de Luján.

Carli, S. (2002) Niños, pedagogía y política. Transformaciones de los discursos acerca de la infancia en la historia de la educación argentina entre 1880 y 1955, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires/Miño y Dávila.

Chartier, R. (dir.) (1993) Pratiques de la lecture. Marsella: Payot et Rivages.

Choppin, A. (2000) Pasado y presente de los manuales escolares Ruiz Berrio, J. (comp.) La cultura escolar en Europa. Tendencias históricas emergentes, Madrid: Biblioteca Nueva. 112117.

Collados Cardona, E. (2010) La enseñanza del dibujo a través de los libros de texto de educación obligatoria publicados en España (1915-1990) Revista de Educación (352) 517544.

Duarte, D. (2011) La oligarquía al poder. Consecuencias políticas de la crisis económica de 1873. Argentina. Una mirada al proyecto educativo. Hic Rhodus. Crisis capitalista, polémica y controversias (1) 6574.

Efland, A. D. (2002) Una historia de la educación del arte Barcelona: Editorial Paidós Colección Arte y Educación.

Eujanián, A. (1999) La cultura, público, autores y editores. Bonaudo, M. (dir.) Nueva historia argentina, Buenos Aires: Sudamericana.

Errázuriz, L. H. (1994) Historia de un área marginal. Santiago: Ediciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Gómez Molina, J. (2001) El manual de dibujo Madrid: Cátedra.

Goodson, I. (1995) Historia del curriculum. La construcción social de las disciplinas escolares Barcelona: Pomares-Corregidor.

Gutiérrez Viñuales, R. (2002) La infancia entre la educación y el arte. Algunas experiencias pioneras. Latinoamérica (1900-1930) Artígrama (17) 127147.

Herrero, A. (2010) Una mirada sobre la educación argentina en los niveles primario y secundario entre 1862 y 1900. Las dificultades de la implantación de la enseñanza técnica y manual, TELOS. Revista de Estudios Interdisciplinarios en Ciencias Sociales 12 (3) 298322.

Herrero, A. (2011) La 'república posible' y sus problemas en Argentina. Normalistas e industriales debaten el plan educativo alberdiano de las dos gestiones presidenciales de Julio Argentino Roca (1880-1886 y 1898-1901), Secuencia (80) 6384.

Petriella, D. y Sosa Mitelo, S. (1976) Diccionario Biográfico Ítalo-Argentino, Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri.

Versión digital: <http://www.dante.edu.ar/web/dic/F.pdf>).

Puiggrós, A. y Galiano, R. (dir.) (2004) La fábrica del conocimiento: los saberes socialmente productivos en América Latina. Rosario: Homo Sapiens.

Prieto, A. (1988) El discurso criollita en la formación de la Argentina moderna. Buenos Aires: Sudamericana.

Quintero Palacios, S. (1995) Estrategias educativas en la representación del territorio argentino (1862-1870) serie Territorio (7) Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Romero, Luis A. (coord.) (2004) Argentina en la escuela. La idea de nación en los textos



escolares, Buenos Aires: Siglo XXI.

Ryan, J. (2004) On visual instrucción. Schwartz, V. y Przyblyski, J. (eds.) The nineteenth century visual culture reader. London and New York: Routledge 145151.

Sarmiento, D. F. (1866) Las escuelas base de la prosperidad i de la republica en los Estados Unidos. Informe al ministro de instrucción Pública de la República Argentina, Nueva York. Versión digital:<http://www.proyectosarmiento.com.ar/trabajos.pdf/LAS%20ESCUELAS.pdf> (acceso abril 2015).

Sarmiento, D. F. (1913) Obras completas Buenos Aires: La Facultad. XXVIII.

Sociedad Estímulo de Bellas Artes (1876) Proyecto de Reglamento de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, Buenos Aires: Peuser.

Sociedad Estímulo de Bellas Artes (1899) Plan de Estudios de la Escuela de Dibujo, Pintura, Escultura, Arquitectura y Artes Aplicadas, Buenos Aires: Imprenta Elzeviriana.

Tedesco, J. (2009) Educación y sociedad en la Argentina, 1880 -1900, Buenos Aires: Siglo XXI.

Tedesco, J. (1983) Directivismo y espontaneísmo en los orígenes del sistema educativo argentino. Punto de Vista 6 (19).

Zusman, P. (1997) Una geografía científica para ser enseñada. La Sociedad Argentina de Estudios Geográficos (1922-1940). Documents d' Analisi Geogràfica. Universidad Autònoma de Barcelona (31) 171189.

## **Anexos**

### **a) Libros de texto relevados:**

Extranjeros:

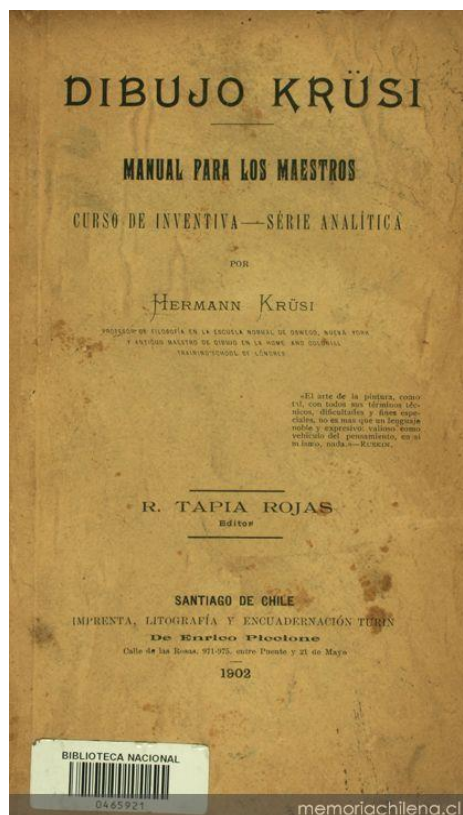
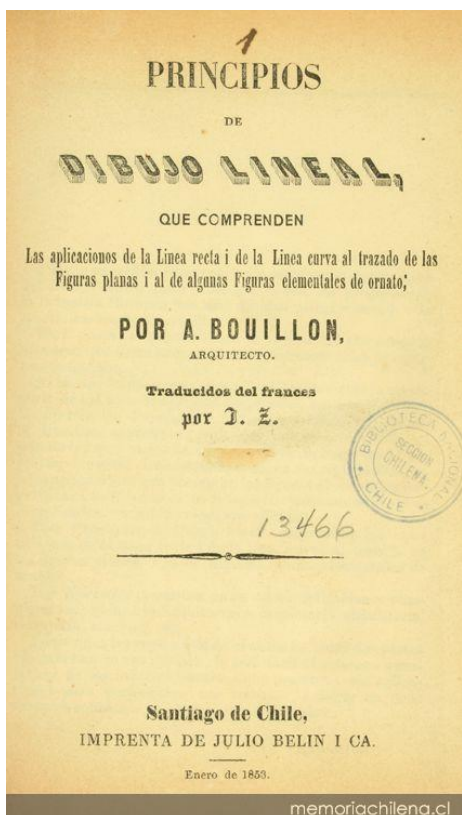
- 1) Krüsi, Hermann, *Dibujo Krüsi*: manual para los maestros: curso de inventiva: serie analítica, Nueva York: D. Appleton y Compañía, 1886.
- 2) Krüsi, Hermann, *Dibujo Krüsi* [S.I.]: Appleton, 1886.
- 3) Krüsi, Hermann, *Manual de dibujo de perspectiva*, [S.I.]: Appleton, 1886.

Nacionales:

- 1) Fernández, Aquilino, *Curso metódico de dibujo: dibujo a pulso*, Buenos Aires : F. Crespillo, [c.a.1890].
- 2) Fernández, Aquilino, *Curso metódico de dibujo: dibujo a pulso: cuaderno 2*, Buenos Aires: F. Crespillo, [c.a.1890].
- 3) Fernández, Aquilino, *Curso metódico de dibujo: dibujo a pulso: cuaderno 3*, Buenos Aires: F. Crespillo, [c.a.1890].
- 4) Fernández, Aquilino, *Curso metódico de dibujo: que responde a los programas en vigencia en las escuelas comunes y en la aplicación anexas a las normales*, 13a ed., Buenos Aires: Crespillo, [c.a.1890].
- 5) Boneo, Martín L. *Método de dibujo para el uso de las escuelas elementales: curso teórico-práctico*, Buenos Aires: [s.n.], 1902.
- 6) Alasia, Francisco S., *Curso teórico-práctico de geometría y dibujo: arreglado á los programas de cuarto y quinto años de las escuelas comunes de la Provincia de Buenos Aires* La Plata: Sesé, Larrañaga, 1908.
- 7) Alasia, Francisco S.; Secchi, Carlos M. *Curso teórico práctico de geometría y dibujo*, La Plata: Talleres Gráficos de Joaquín Sesé, 1910.
- 8) Malharro, Martin A., *El dibujo en la escuela primaria: pedagogía, metodología*, Buenos Aires: Cabaut, 1911.
- 9) Canale, Francisco, *Curso metódico de dibujo lineal: proyecciones y perspectivas*, Buenos Aires: J. Lajouane, [ca. 1912].
- 10) Champy Alvear, Carmen; Pizzurno, Pablo A. (prólogo), *El modelado: en las escuelas primarias y normales*, Buenos Aires: Cabaut, 1922.
- 11) T.S.O. ; R.B. *Cuaderno de dibujo lineal: arreglado según el programa de las escuelas comunes*, Buenos Aires: Stiller y Laass, [ca. 1920]. De 1 a 4 grados.
- 12) Fusoni, Fernando, *Cuaderno modelo: aprobado en primer término por el Consejo Nacional de Educación, para la enseñanza primaria de las escuelas comunes de la Capital y Territorios Nacionales*, Buenos Aires: Banchs, [1920].
- 13) Glanzer, León B. *Curso de dibujo*, Buenos Aires : Kapelusz, 1922.
- 14) Glanzer, León B.; Mercante, Víctor (prologuista); Altube, M. Elena (comentarios); Jáuregui, Juan Francisco (colaborador); Drocchi, Alfredo P. (colaborador) *Método analítico de dibujo: instrucciones para el maestro. Primer grado*, Buenos Aires: Kapelusz, 1925.
- 15) Glanzer, León B.; Novo, Manuel (prologuista) *La forma: enseñanza del dibujo por elementos generadores: ciclo infantil*, Buenos Aires: Kapelusz, 1932.
- 16) Gelly Cantilo, A. y Leguizamón Pondal, G. *Viracocha*. Curt Berger, 1923.
- 17) Altube, M. E., *Guía del maestro*. Buenos Aires: Kapelusz, 1923.

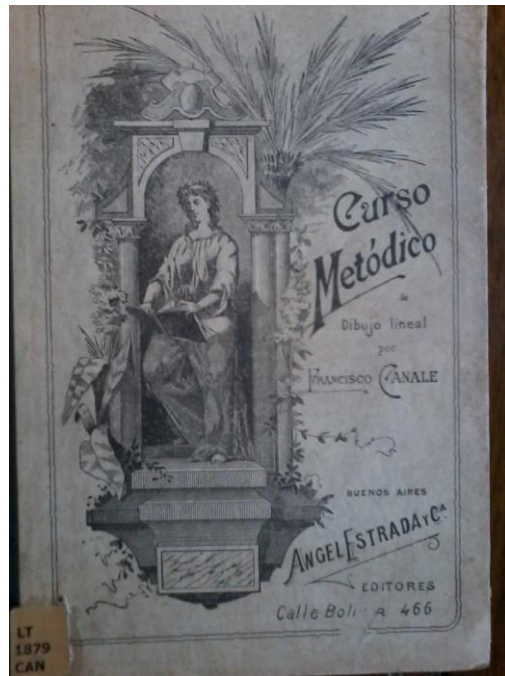
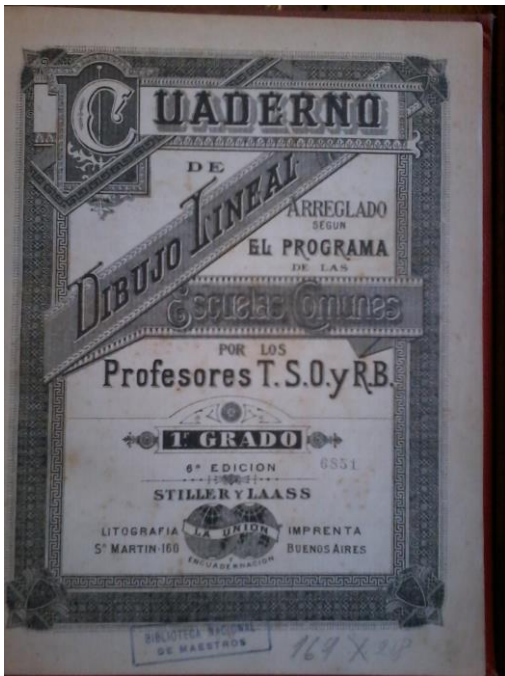
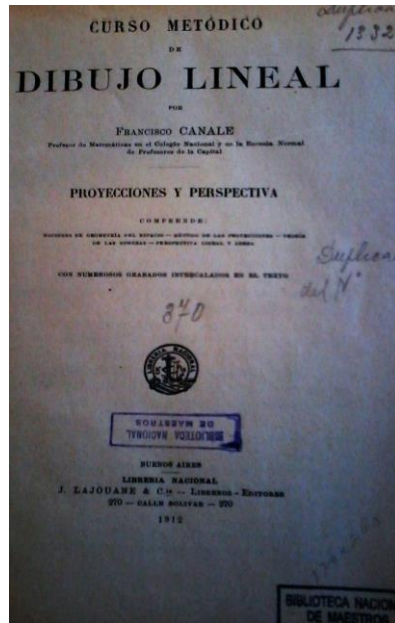
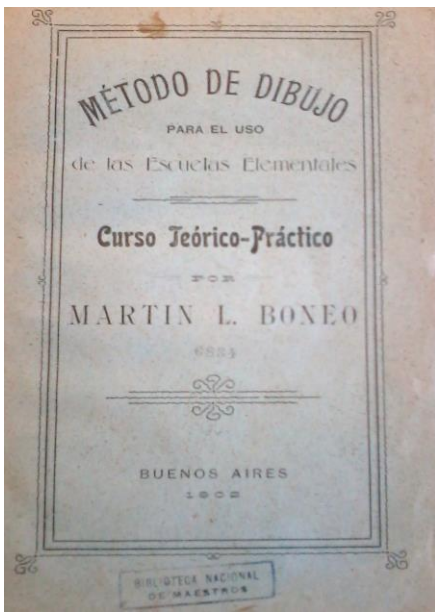
## b) Imágenes:

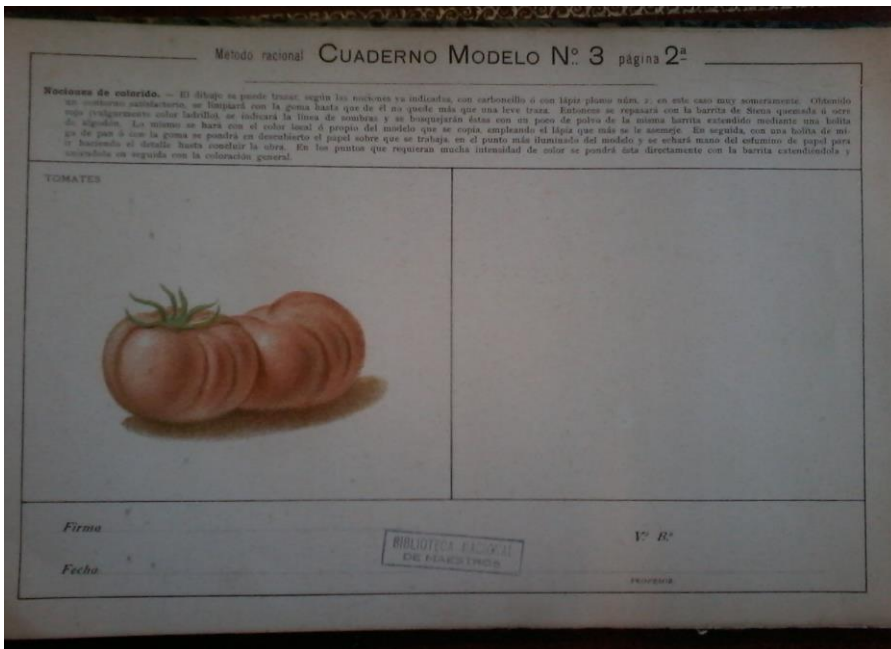
Las dos ilustraciones que siguen son las portadas de los textos de Bouillon y Krüsi. Estas reproducciones han sido tomadas del espacio virtual Memoria Chilena ([www.memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl)) de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) de Chile y son patrimonio cultural común.



Colección de la Biblioteca Nacional de Chile

Las siguientes ilustraciones corresponden a cubiertas, portadas y páginas de cuadernos de dibujo que se hallan en la Biblioteca Nacional de Maestros.





LEON B. GLANZER

# LA FORMA

ENSEÑANZA DEL DIBUJO  
POR ELEMENTOS GENERADORES

CICLO INFANTIL



Ediciones A. Kopełusz & Cia. Br. Ar.