

RETALLS DE PAPER PINTAT: EL LLEGAT PEDAGÒGIC DE PIERRE DUQUET

Pere Capellà Simó

RESUM

El dibuix retallat conforma, actualment, una pràctica habitual a les escoles, gràcies a la recepció dels «gouaches découpées» del pintor Henri Matisse (1869–1954). Altrament, aquest mitjà ja fou àmpliament explorat per la pedagogia artística reformadora de la primera meitat del segle XX. Al llarg d'aquestes línies n'analitzam un dels manuals més transcendents: *L'enfant imagier. Découpages-collages* (1956), de Pierre Duquet (1918–1998).

RESUMEN

El dibujo recortado conforma, actualmente, una práctica habitual en las escuelas, gracias a la recepción de los «gouaches découpées» del pintor Henri Matisse (1869–1954). Por otra parte, este medio ya fue ampliamente explorado por la pedagogía artística reformadora de la primera mitad del siglo XX. A lo largo de estas líneas, analizamos uno de los manuales más trascendentes dedicados al recortable: *L'enfant imagier. Découpages-collages* (1956), de Pierre Duquet (1918–1998).

1. PREFACI

L'any 2014, la Tate Modern de Londres i el Museu d'Art Modern de Nova York (MoMa) varen acollir una mostra dedicada a una de les línies d'experimentació més remarcables del pintor Henri Matisse: els «gouaches decoupées» (Buchberg et al., 2014). Els tallers pedagògics organitzats al voltant de l'exposició varen esdevenir l'estímul de nombroses experiències didàctiques i pràctiques escolars, desenvolupades amb el propòsit d'acostar l'univers de l'artista als infants. La revaloració dels retalls de paper pintat a les escoles es perfila, tanmateix, com un viatge d'anada i tornada. Al llarg d'aquestes línies, si més no, maldarem per apuntar de quina manera Matisse va explotar un mitjà visual que ja era ben present a les escoles reformadores de començament del segle XX. En concret, ens proposam analitzar aquesta pràctica escolar a partir d'un manual monogràfic, *L'enfant imagier. Découpages-collages*, publicat a Suïssa el 1956 per un pedagog quasi oblidat, Pierre Duquet, el qual aquí aspiram a valorar de nou.¹

2. DIBUIXAR AMB LES TISORES

Henri Matisse va traspasar a Niça el 3 de novembre de 1954. Deu dies més tard, la portada de la revista *Paris Match* reproduïa una de les darreres fotografies de l'artista, en cadira de rodes, retallant un full de paper pintat. Al peu de la imatge,

1. La traducció catalana dels fragments citats és nostra, a partir de la segona edició en francès (Duquet, 1959).

aquesta activitat és presentada com «la darrera forma del seu art» (*Paris Match*, 294, 1954).

Fora d'alguns assajos puntuals, Matisse va concebre els «gouaches découpées» el 1941, arran d'una arriscada operació quirúrgica de la qual mai no es va restablir del tot. La consagració a l'art del retall també coincideix en el temps amb l'impacte en l'ànim de l'artista de la detenció de l'esposa i la filla, Amélie Parayre i Marguerite Matisse, a mans de la Gestapo. Tot sembla indicar que aquest cúmul de circumstàncies adverses varen empènyer Matisse a reduir els seus mitjans expressius als papers i les tisores. Fos com fos, durant la darrera dècada de la seva vida, Matisse va culminar prop de 300 dibuixos retallats que conjuguen, motiu a motiu, un cant a l'existència que emergeix de superfícies esqueixades de color. En alguns casos, els va concebre com a obres definitives; en altres, com a projectes per a llibres il·lustrats, tapissos, decoracions ceràmiques, vitralls...

Tècnicament, els fulls de paper s'havien pintat amb dues capes perpendiculars de guaix i, un cop eixuts, Matisse hi retallava tot tipus de formes. Ara bé, aquestes formes no havien estat abans dibuixades, sinó que el pintor les improvisava en el moment de retallar-les: és a dir, dibuixava amb les tisores. La raó per la qual Matisse va servir-se de papers acolorits a mà era una reflexió sobre el procés de pintar. En concret, volia invertir la concepció tradicional de la pintura aplicada sobre un dibuix previ. Els «gouaches découpées» han d'entendre's, per tant, com un clam a l'autonomia del color, una fita que Matisse ja havia vindicat els anys del fauisme, a inicis de segle (Buchberg et al., 2014).

Cal no oblidar, al capdavant, que la tècnica que Matisse va explotar es deriva d'un art popular estès arreu del món. Com a exemples: l'art del Jianzhi, a la Xina; el «papel picado», de Mèxic, o els seus nombrosos equivalents als països eslaus. A partir del segle XVIII, amb la moda de les siluetes, molts artistes, entre els quals trobam el pintor romàntic Philipp Otto Runge i l'escriptor Hans Christian Andersen, varen començar a fer-ne (Bordes, 2007, pàg. 270-273). L'afinitat d'aquesta tècnica amb les ombres xineses va determinar que, ràpidament, fes entrada en la cultura visual infantil. En són un exemple les il·lustracions per a l'edició de *Cinderella* de 1919, d'Arthur Rackmann (Evans, 1919), i el film d'animació *Thumbelina*, de la realitzadora Lotte Reiniger, estrenat el 1954 (Happ, 2018), any del traspàs de Matisse. A més a més, la pràctica del retall és inherent en l'art del collage, inaugurat per l'avantguardisme.

3. SOTA L'OMBRA DE FRÖBEL

En el camp educatiu, és a Friedrich Fröbel a qui devem la valoració dels retalls de paper acolorit. Com se sap, Fröbel va idear un programa de dibuix la novetat del qual residia en dos aspectes fonamentals. D'una banda, el seu programa responia a una educació general i no específicament artística, basant-se en la consideració del dibuix com una capacitat humana universal. De l'altra, el

de Fröbel fou el primer programa escolar de dibuix que va superar la pràctica exclusiva de la delineació per tal d'abraçar el llenguatge de la forma amb tota la seva extensió, desenvolupat en el pla o en l'espai, monocrom o a color, per mitjà de traços o retalls. Ben mirat, la presència dels papers de color entre el material didàctic fröbelià esdevé tan recurrent i idiosincràtica com la dels mateixos «dons» o blocs de fusta. En concret, els va integrar en una suma de cinc «ocupacions» distintes: el trenat, el teixit, el retall, el plegat i l'encolat (Bordes, 2007).

Prohibida a Prússia el 1852, la pedagogia fröebeliana va adquirir tanmateix un ressò internacional gràcies a l'acció divulgativa dels seus seguidors. D'altra banda, l'expansió del model Fröbel i, de retruc, del seu material didàctic, va coincidir amb el desenvolupament de les tècniques d'impressió amb color, les quals varen capgirar per sempre la cultura visual d'Occident. De fet, a la fi del segle XIX, tant la premsa il·lustrada com la impressió de làmines cromolitografiades varen contribuir a difondre la moda d'un nou entreteniment: la confecció domèstica de *scrapbooks* o àlbums de retalls (Bordes, 2007).

En aquest marc, els primers manuals escolars consagrats al dibuix retallat varen veure la llum a banda i banda de l'Atlàntic. En són un exemple *Story Telling with the Scissors* (1899), de l'educadora nord-americana Mary Helen Beckwitt, o el segon volum del tractat *Vom Spiel zur Arbeit*, publicat a Alemanya per Hans Kappler el 1911 (Kappler, 1911). Beckwitt, concretament, apuntava que el retall de papers de color permet familiaritzar els infants amb la representació sintètica de la forma; a més a més, reconeixia que el fet de poder canviar l'emplaçament de les figures sobre el pla esdevenia un avantatge a l'hora d'introduir els principis de la composició (Beckwitt, 1899, pàg. 4-6).

Malgrat aquests precedents, la introducció definitiva dels retalls de paper pintat a les escoles va tenir lloc durant l'època d'entreguerres, a partir de l'acollida del model del pedagog txec establert a Viena Franz Cizek i del seu volum *Papier-schneide und Klebearbeiten* (1914), el qual fou traduït a l'anglès el 1927 (Cizek, 1927). Paral·lelament, a França, la tècnica que ens ocupa fou vindicada per l'editorial Flammarion com un mitjà per acostar els principis de l'art modern a la infantesa a través de l'edició de llibres retallables, creats en bona part per artistes russos com Natalie Parain —*Ronds et carrées* (1932)— i Serge Wischnevsky —*Jeux des formes* (1932).

A l'Estat espanyol, el paper retallat es va consolidar com a pràctica escolar i, alhora, com a joc educatiu, durant l'època republicana. Elisa López Velasco no va dubtar a incloure'l a *La práctica del dibujo en la escuela primaria* (1933), alhora que l'editor madrileny Juan Ruiz publicava tres quaderns amb el títol *La pintura por el recorte* (1934). Com tantes altres pràctiques reformadores, els retalls de paper pintat foren revalorats de bell nou pels moviments de renovació pedagògica sorgits a la fi de la dictadura. El manual de referència d'aquells anys fou, en molts sentits, *Los recortes pegados en el arte infantil* (1962), la traducció castellana, editada a l'Argentina per l'editorial Kapelus, de *L'enfant imagier*, de Pierre Duquet.

4. DUQUET

L'enfant imagier fou publicat el 1956 per l'editorial suïssa Delachaux & Niestlé. Es tractava d'un dels primers volums de la col·lecció *Techniques de l'Éducation Artistique*, dins la qual es van editar les primeres contribucions de l'inclassificable Arno Stern. De fet, ambdós van escriure, a quatre mans, altres dos volums de la col·lecció: *Du dessin spontane aux techniques graphiques* (1958) i *À la conquête de la 3^e dimension* (1962). Altrament, mentre que la trajectòria de Stern ha gaudit —malgrat els seus nombrosos detractors— d'un ampli ressò internacional (Freire, 2007), el mestratge de Pierre Duquet ha restat pràcticament en l'oblit.

Nascut accidentalment a Niça el 1918, tant les seves arrels familiars com el curs de la seva biografia es concentren a l'antiga regió de la Picardia. Traspassat el 1998, els seus descendents en conserven un arxiu personal que aplega obra plàstica, literària, un corpus notable de contribucions, tant acadèmiques com divulgatives, relatives a la llengua picarda, i una relació no menys nombrosa de publicacions pedagògiques. Aquesta última branca del fons fou inventariada, sota la direcció de Bruno Poucet, per un grup d'estudiants de Ciències de l'Educació de l'Institut Universitaire de Formation de Maîtres d'Amiens.² Així mateix, el setembre de 2019, la galeria Résonances, ubicada al municipi normand Le Tréport, va acollir una primera exposició dedicada al seu llegat pedagògic la qual, malauradament, va restar oberta al públic al llarg d'un únic cap de setmana (Guide Journées du Patrimoine, 2000, pàg. 8).

Per contra, durant la segona postguerra mundial, Pierre Duquet va esdevenir un dels educadors d'art més respectats de França. Encara més, la seva obra pedagògica, que va assolir una projecció internacional, fou desenvolupada a l'escola comunal de Creuse, un municipi del departament de Somme de menys de 200 habitants, en el qual Duquet va exercir entre 1945 i 1954. El 1951, Duquet va participar com a ponent en el seminari de la UNESCO, celebrat a Bristol, «The Teaching of Visual Arts in General Education» (Ziegfeld, 1954, pàg. 41-45), durant el curs del qual es va orquestrar la creació de la Internacional Society for Education through Art (Insea). A Bristol, Duquet va coincidir amb figures de la talla de Jean Piaget, Herbert Read i Viktor Lowenfeld i, també, amb Henri Matisse, reconvertit en educador i en un dels ponents més aclamats d'aquelles jornades (Ziegfeld, 1954, pàg. 21).

5. L'INFANT IMATGER

El 1956, any de la publicació de *L'enfant imagier*, Pierre Duquet exercia a l'École Primaire Petit Saint Jean d'Amiens. En el volum inclou, tanmateix, tota una suma d'experiències didàctiques desenvolupades a Creuse des de 1945. A les acaballes

2. Extraïem aquesta informació de la pàgina web <<https://gillion.pagesperso-orange.fr/duquet.html>>.

del conflicte bèl·lic, Duquet era un mestre tot just sortit del presidi (Guide Journées du Patrimoine, 2000, pàg. 8). De fet, l'àmplia acollida del dibuix retallat a les escoles no pot deslligar-se del marc de restriccions dels anys posteriors a la Segona Guerra Mundial. Duquet, si més no, reconeix la dificultat d'impartir tallers de pintura a les escoles, a causa del nombre elevat d'alumnes en una classe, de la manca d'infraestructures i, especialment, de pressupost. Al capdavant, presenta *L'enfant imagier* com una alternativa econòmica al manual *Aspects et technique de la peinture d'enfants*, d'Arno Stern (Duquet, 1959, pàg. 5).

Amb tot, *L'enfant imagier* respon a la voluntat de Duquet d'assolir dos objectius: presentar un conjunt de tècniques simples i progressives que s'ajustin, igual que la pintura, als diferents estadis de desenvolupament de l'expressió plàstica, i estudiar el valor d'aquestes tècniques tant des del punt de vista estètic com educatiu (Duquet, 1959, pàg. 5).

5. 1. Duquet i l'autoexpressió

En matèria d'art, la pedagogia reformadora de començament del segle XX va apostar per la substitució de la còpia d'estampes per pràctiques de dibuix del natural. En el cas de França, aquest canvi es va concretar en l'anomenat «mètode intuïtiu» de Gaston Quénioux, esdevingut oficial el 1909 (D'Enfert, 2021). A les acaballes de la Segona Guerra Mundial, però, les apostes a favor d'un nou model que prescrivia el dibuix de memòria i l'alliberament de l'infant creador de tota influència externa van adquirir un abast internacional. L'assaig *Education through Art*, de Herbet Read (1943), escrit a Londres sota els bombardejos de l'aviació alemanya, fou apuntat com el text capdavanter de la nova manera de gestionar les trobades entre l'art i l'educació. En una referència indirecta al text citat, Pierre Duquet afirma sense embuts: «Allò que era educació per a l'art és, sobretot, educació a través de l'art» (Duquet, 1959, pàg. 9).

A tots els efectes, Duquet abandera el model autoexpressiu afirmant que «l'infant és un ésser fràgil i influenciable. Cal no malmetre'l, ni traïr la seva vocació de creador de formes i harmonies amb l'afany de convertir-lo en un copista hàbil o en un adult prematur» (Duquet, 1959, pàg. 8). Tanmateix, Duquet, avançant-se a les crítiques al model sorgides durant la dècada dels setanta, s'afanya a advertir els perills d'una mala interpretació dels seus principis pedagògics, car «llibertat no vol dir desordre i anarquia» (Duquet, 1959, pàg. 70).

Com bona part dels seus contemporanis, Duquet distingeix dos grans estadis en el desenvolupament de l'expressió plàstica, que coincideixen amb els que, en l'àmbit francòfon, Georges-Henri Luquet (1927) havia anomenat «realisme intel·lectual» i «realisme visual». Duquet es refereix al primer estadi com «l'edat de les creacions espontànies» i, al segon, com «l'edat dels coneixements artístics» (Duquet, 1959, pàg. 9). *L'enfant imagier* es concentra en l'edat de les creacions espontànies, la qual s'allarga fins als 10 anys. Segons Duquet, no és fins a partir d'aquest moment «que podem parlar d'ensenyament artístic», amb el benentès

que l'infant sols «podrà abordar els problemes estètics des d'un angle didàctic» si durant l'etapa anterior s'ha lliurat intensament a la creació espontània (Duquet, 1959, pàg. 9). Ara bé, l'espontaneïtat consentida a l'infant menor de 10 anys es limita a l'aspecte formal —és a dir, a la lliure resolució de la forma i el color—, la qual cosa no exclou el coneixement de les tècniques ni eximeix l'educador d'intervenir en el procés creatiu. En resum, Duquet s'adreça als mestres amb aquests termes:

En reaccionar contra els mètodes tradicionals, alguns mestres cauen en un excés contrari. N'hi ha prou, creuen, de posar l'infant en contacte amb els materials i deixar que s'espavili tot sol. Durant un cert temps, la criatura s'entretindrà, però aviat se'n cansarà. Aquell “fes el que vulguis” és un principi negatiu. Precisament aquí és on apareix el rol de l'educador. L'infant rares vegades crea sol. Ha de menester l'ambient del grup o del taller i, sobretot, de la presència d'un educador que l'ajudi, el compregui i l'encoratgi. A cop de preguntes i no de consells, d'ànims i no de crítiques, sempre incitant però mai imposant, l'educador adopta, per als alumnes, el rol de confident, de guia i de conseller tècnic.

La seva tasca és essencial, car li pertoca activar amb preguntes la imaginació de l'infant, desvetllar-li la confiança en ell mateix, alliberar-lo dels prejudicis i del rubor, protegir-lo dels altres i emmenar-lo a fer-se fort i a superar-se. (Duquet, 1959, pàg. 73).

5. 2. Tècniques i desenvolupament

Duquet adverteix que «cada material, cada tècnica, té qualitats i exigències pròpies que en condicionen l'ús» (Duquet, 1959, pàg. 10). A partir d'aquesta constatació, la introducció d'una tècnica artística a l'escola es justifica en les accions espontànies de l'infant que cada material concret contribueix a desenvolupar. Per tot plegat, qualsevol programa d'educació artística ha d'alternar, en el cas de la figuració plana, la pràctica del dibuix i la pintura. Seguint les observacions d'Arno Stern, Duquet associa el dibuix a la resolució de formes per mitjà de línies de contorn i la pintura a la notació per mitjà de taques de color, ço és, a la «forma vista des de l'interior» (Duquet, 1959, pàg. 14). En aquest sentit, el paper retallat esdevé un substitut idoni de la pintura per tal com estimula la introducció precoç de l'infant en la representació sintètica de superfícies, en la percepció dels espais i, en definitiva, en el domini de la composició.

Tanmateix, una de les aportacions principals de *L'enfant imagier* és el disseny d'un programa graduat d'activitats sensorials, ajustat al desenvolupament del dibuix espontani, que culmina en el collage i les seves derivacions. Les primeres activitats del programa es consagren al «plaçage», una acció preliminar i efímera, assajada per Fröbel i propera a determinades solucions futures del *land art*, que consteix a crear figures per mitjà de la disposició eventual d'elements de la natura (pedres, fulles, llavors, etc.) sobre una superfície. En aquestes activitats,

Duquet ja observa una evolució progressiva dels motius resoltos per mitjà d'un contorn envers les siluetes (Duquet, 1959, pàg. 18).

Succeeixen els «plaçages», els collages realitzats mitjançant fragments de paper esqueixat, de diari o de seda (Duquet, 1959, pàg. 21), una tècnica artística que, aquells anys, ja comptava amb la pintora Lee Krasner entre els seus exponents més notables (Robertson, 1986). La justificació d'aquesta variant del dibuix retallat recau en el risc de l'ús de tisores per part dels més petits, però sobretot en la importància de manipular directament el material i en l'estímul de l'habilitat manual (Duquet, 1959, pàg. 18).

El dibuix retallat per mitjà de tisores culmina el programa de Duquet. Tot i així, esdevé un punt d'arribada i un punt de partida. Seguint l'exemple de Matisse, Duquet hi va descobrir un ventall sensible de derivacions artístiques aplicables a l'escola.

5. 3. Derivacions artístiques

En la variant del paper esqueixat, el collage a l'escola pot transcendir els límits tradicionals del quadre de dimensions reduïdes i esdevenir un mural o un mosaic (Duquet, 1959, pàg. 26-29). Un cop familiaritzat, l'infant, amb l'ús de les tisores, les possibilitats d'explorar nous mitjans es multipliquen. Duquet s'estén en la pràctica dels vitralls de paper. Consisteix a retallar, en un full de color negre, els espais corresponents a la figura, o bé al fons, per després encolar el resultat en un vidre, prèviament decorat amb múltiples esqueixos de papers translúcids de colors (Duquet, 1959, pàg. 30-36). Aquesta pràctica, invertida, dona lloc a les ombres xineses. No endebades, «el treball tendeix a fragmentar el personatge en taques separades de color. L'ombra xinesa en recompon la forma, concedeix rellevància a la taca expressiva» (Duquet, 1959, pàg. 37). De retruc, l'infant pot descobrir l'art de la silueta i de la possibilitat de servir-se'n com a plantilla en la tècnica de l'es-tèrgit o de retallar-les formant una sanefa (Duquet, 1959, pàg. 38-39).

D'altra banda, Duquet s'afanya a transcendir l'ús del paper per tal de transferir les tècniques apreses al món del tèxtil. Si més no, dedica 12 planes del volum als «*tapis collés*», realitzats amb feltre retallat i encolat (Duquet, 1959, pàg. 43-64). Tampoc no descuida les derivacions tridimensionals del retall. Tanmateix, un dels aspectes més interessants del volum és la insistència en la «transposició» (Duquet, 1959, pàg. 67-68), és a dir, en l'aprenentatge que resulta de versionar una mateixa obra en una altra tècnica o material i, també, en una escala distinta.

Metodològicament, Duquet prescriu que els educadors estimulin els infants a variar constantment la mida del suport de les seves creacions (Duquet, 1959, pàg. 10). De la mateixa manera, convida els infants a alternar la representació de memòria o d'imaginació amb l'observació del natural. Ben mirat, insisteix en el fet que el dibuix d'observació es pot resoldre també per mitjà del collage (Duquet, 1959, pàg. 66). Un altre aspecte destacat és la diferència entre el collage directe

o el que es fa a partir d'un dibuix previ. Aquesta darrera variant no consisteix a retallar un contorn traçat, sinó a retallar directament però amb la possibilitat de fer-ho observant una forma ja resolta amb el llapis. Fet i fet, el collage indirecte inaugura el darrer gran valor del llegat de Pierre Duquet: l'aposta pel treball cooperatiu (Duquet, 1959, pàg. 55).

6. A MANERA D'EPÍLEG

El 1959, Delachaux & Niestlé va llançar la segona edició francesa de *L'enfant imagier*. Tres anys més tard, el 1961, el Musée des Arts Décoratifs de París, sota la direcció de François Mathey, va inaugurar la mostra Henri Matisse. Les grands gouaches découpées (Mathey, 1961). Es tractava de la primera exposició monogràfica dedicada a una de les expressions més notables de l'art del segle XX, la punta de llança d'un procés de reconeixement que culminaria el 2014, en les dues mostres esmentades al començament d'aquestes línies.

Contràriament, les aportacions dels mestres en la forja d'aquest nou mitjà, el dibuix retallat, resten sovint velades, així com les aportacions generals de l'Escola Nova en la definició de moltes de les formes visuals de l'art del segle XX. Per tot plegat, el llegat de Pierre Duquet esdevé una font constant de relectures. Full a full, *L'enfant imagier* illumina el valor pedagògic dels retalls vibrants d'un temps suspès que adesiara reneix entre el desconhort o la barbàrie.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Hellen Beckwith, H. (1899). *Story Telling with the Scissors*. Nova York: Milton Bradley.

Buchberg, K.; Cullinan, N.; Hauptman, J. eds., (2014). *Henri Matisse: The Cut-Outs*. Londres/Nova York: Tate Modern, Museum of Modern Art.

Cizek, F. (1927). *Children's Coloured Paper Work*. Viena: Schroll.

D'Enfert, R. (2021). Gaston Quénioux et la réforme de l'enseignement du dessin au début du XXe siècle en France, *Educació i Història*, 37, pàg. 53-82.

Duquet, P. (1962). *Los recortes pegados en el arte infantil*. Buenos Aires: Kapelusz.

Duquet, P. (1959). *L'enfant imagier. Découpages-Collages*. Neuchâtel: Delac-haux-Niestle.

Evans, C. S. (1919). *Cinderella*. Filadèlfia: J. B. Lippincott.

Freire, H. (2007). «Arno Stern: el trazo de la memoria», *Escritura e Imagen*, 3, pàg. 117-209.

Guide Journées du Patrimoine. Le Tréport: destination Le Tréport, 2000.

Happ, A. (2018). *Lotte Reiniger: Schöpferin einer neuen Silhouettenkunst*. Tübingen: Stadtmuseum Tübingen.

Kappler, H. (1911). *Vom Spiel zur Arbeit*. Chemnitz: Martin & Fischer.

López Velasco, E. (1933). *La práctica del dibujo en la escuela primaria*, 3 vol. Madrid: Espasa Calpe.

Luquet, G. H. (1927). *Le dessin enfantin*. París: Félix Alcan.

Mathey, F., ed. (1961). *Henri Matisse. Les grandes gouaches découpées*. París: Musée des Arts Décoratifs.

Ortiz, J. (1934). *La pintura por el recorte*, 3 vol. Madrid: Juan Ortiz.

Parain, N. (1932). *Ronds et carrés*. París: Flammarion.

Read, H. (1943). *Education through Art*. Londres: Faber and Faber.

Robertson, B. (1986). *Lee Krasner, Collages*. Nova York: Robert Miller Gallery.

Stern, A. (1956). *Aspects et technique de la peinture d'enfants*. Neuchâtel: Delac-haux-Niestle.

Stern, A.; Duquet, P. (1959). *Du dessin aux arts graphiques*. Neuchâtel: Delac-haux-Niestle.

Stern, A.; Duquet, P. (1962). *A la conquête de la 3^e dimension*. Neuchâtel: Delac-haux-Niestle.

Wischnevsky, S. (1932). *Jeux des formes*. Paris: Flammarion.

Ziegfeld, E., ed. (1954). *Education and Art*. Lausana: UNESCO.

