

Ensayos de niños

Megumi Andrade Kobayashi

Héctor Libertella le pidió un dibujo infantil a Eduardo Stupía. Para darle en el gusto a su amigo, Stupía lo hace con la mano izquierda (Kamenszain 2018, 66).

En 1953, Cy Twombly pasó una temporada en Augusta, Georgia, cumpliendo con el servicio militar. En sus días libres, dibuja de noche con la luz apagada (Varnedoe 2014, 19).

Con la mano equivocada o la visión reducida, Stupía y Twombly buscaron limitar sus habilidades artísticas y acercarse, así, a las distorsiones propias de los dibujos hechos por niños.

§ Doctora en Estudios Americanos IDEA-USACH, magíster en Literatura de la Universidad de Chile y magíster en Estudios de la Imagen de la Universidad Alberto Hurtado. Profesora de Literatura en la Universidad Finis Terrae y de Teoría e Historia del Arte en la Universidad Alberto Hurtado. Fundó, junto a Felipe Cussen y Marcela Labraña, La Oficina de la Nada.



FIGURA 1. Cy Twombly. *Untitled*, 1954, lápiz, 48.2 x 64 cm

Héctor Libertella admiraba los grafismos ilegibles de Mirtha Dermisache.

Dermisache fue profesora de arte en escuelas primarias. A partir de esa experiencia desarrolló, a comienzos de los setenta, un método pedagógico para adultos. Lejos de reglas de composición y nociones propias de la historia del arte, lo que buscó fue estimular la libre expresión gráfica. Lo importante era el proceso creativo y la experiencia vivida (Cañada 2017, 53).

Dermisache puso en práctica su método en dos proyectos: el Taller de Acciones Creativas y las Jornadas del Color y de la Forma. El afiche de la versión piloto de las Jornadas se pregunta: «¿Puede la gente grande expresarse plásticamente con las técnicas de los chicos? Nosotros creemos que sí» (ctd. en Cañada 2017, 55).

Dermisache en una entrevista: «Yo estudié dibujo y pintura, y grabado, historia del arte (...) ¿Qué hice con todo eso que aprendí? Me sirvió mucho para entender el camino inverso, para juntar todas esas partes mías y un día sentarme a escribir, a desaprender» (ctd. en Pomiés 1992, 49).

Hacer el camino inverso, desaprender. Esta premisa ocupó un lugar central en su labor pedagógica y en su obra personal, ambas parte de una misma cosa, según Agustín Pérez Rubio (2017, 66).

Para asegurar que sus grafismos ilegibles fueran comprendidos como escrituras, en los setenta Dermisache desarrolló dispositivos textuales que imitan formatos tanto públicos como privados.



FIGURA 2. *Diario 1, año 1, 1972* (interior) tinta sobre papel, 47 x 36,3 cm

Libros, cartas, postales, historietas, historias y simplemente textos. A pesar de estas alusiones, para Libertella se trata «de un trabajo contra-natural: contra la naturaleza del periódico, del libro, de las bibliotecas» (262).

En 1950, el crítico y pintor japonés Saburo Hasegawa publicó *Arte moderno*. En las primeras páginas incluyó composiciones realizadas por niños. Hasegawa estaba convencido de que la verdadera forma del arte se expresa de manera más pura en el arte infantil.

Hasegawa le enseñó teoría de arte al calígrafo de vanguardia Inoue Yūichi.

Inoue se ganaba la vida trabajando como profesor en la Escuela Nacional Yokokawa.

En los cincuenta, Inoue solía leer una revista de poesía para niños llamada *Kirin*, en la cual colaboraban pintores abstractos como Yoshihara Jirō, miembro fundador del grupo Gutai. Inoue incluyó algunos de estos textos de poesía en su obra, imitando caligrafías infantiles (Kurimoto 2016, 64).

Un calígrafo profesional imitando los gestos de un niño.

Poco tiempo después, se inicia su período abstracto, en el cual le da la espalda a la tradición.

El 16 de abril de 1955, escribió en su diario: «Mañana comenzaré a trabajar con esmalte. Pretendo volverme tan salvaje como sea posible. Hacerlo absurdo, sin sentido. A la mierda

con todo. ¿A quién le importa el lenguaje escrito?»¹ (ctd. en Akimoto 2016, 21).

De ese mismo año es la sentencia: «Debemos escribir como queramos y lo que queramos —¡sin tabúes! Manchemos con esmalte el rostro de los antiguos maestros!—» (ctd. en Unagami 1989, 370).



FIGURA 3. Inoue Yūichi. *Obra N° 4*, 1955, esmalte en papel Kent, terminado con gel medium, 79 x 110 cm

¹ La traducción es mía, al igual que todas las citas en inglés que aparecen en este ensayo.

Inoue llevaba más de diez años sin cuestionar de manera significativa los materiales propios de la caligrafía. En ese mes de abril abandonó la tinta tradicional por tarros de esmalte común y corriente. En lugar de utilizar suaves y flexibles pinceles de pelo animal, construyó sus propios pinceles a partir de fibras de palmeras. Reemplazó el absorbente papel japonés por uno barato, creado con una pulpa química –un papel de superficie rígida, brillante y no absorbente– (Earle 2014, 5).

Para liberarse de los hábitos de una mano entrenada, Stupía y Twombly realizaron estrategias para infantilizar sus trazos.

Para desandar el camino recorrido, Dermisache e Inoue tomaron la creatividad y la escritura infantil como modelo a seguir. Esta búsqueda coincidió con la creación de una obra que va contra la naturaleza de la cultura escrita (en Dermisache) y de la caligrafía tradicional (en Inoue).

*

El «arte infantil» como fuente de inspiración es un fenómeno recurrente del siglo pasado. El interés adquiere especial intensidad en la Europa de fines del siglo XIX y principios del XX.

Críticos del momento asociaron el arte modernista con los «primitivos», los niños y los locos (Foster y Krauss 2004, 17). A fines de la década del treinta, Robert Goldwater retoma el vínculo: en el capítulo «Child Cult» de *Primitivism in Modern Art* estudia a Paul Klee, cuya obra expresa una clara influencia del arte infantil. Según el autor, además de Klee, sintieron esa atracción Raoul Dufy, Marc Chagall, Lyonel Feininger, André Masson, y especialmente Joan Miró y Jean Dubuffet. También, ocasionalmente, Pablo Picasso.

Podríamos añadir a la lista a Henri Rousseau, Henri Matisse y Wassily Kandinsky.

La infancia como metáfora de lo nuevo y modelo artístico de inocencia, espontaneidad y sinceridad (86-89). Margaret R. Higonnet en «Modernism and Childhood».

Walter Benjamin en el *Libro de los pasajes*: «La tarea de la infancia: introducir el nuevo mundo en el espacio simbólico. Pues el niño puede hacer aquello de lo que el adulto es completamente incapaz: reconocer lo nuevo» (395).

Para Higonnet, la infancia en el modernismo europeo tiene un simbolismo dual: por un lado, el niño es la imagen de los orígenes, de la naturaleza y de una expresión arcaica; por otro, de un futuro cada vez más mecanizado (2009, 86). Esta ambivalencia se corresponde, según la autora, con la ambigüedad propia del modernismo: parado en los umbrales, observa hacia delante y hacia atrás, simultáneamente (2009, 105).

En esa época, el interés por el arte infantil estuvo acompañado de prácticas coleccionistas, exhibitivas y de publicación.

Natalia Goncharova, Wassily Kandinsky, Mikhail Larionov, Paul Klee y Gabriele Münter coleccionaron dibujos de niños propios y ajenos.

En Hamburgo se realizó una de las primeras exposiciones: *Das Kind als Künstler*, «El niño como artista», en 1898. Desde entonces hasta 1914, se organizaron exposiciones de dibujos infantiles en las principales ciudades europeas (Malvern 2003, 627).

El Lissitzky y Kurt Schwitters diseñaron libros vanguardistas dirigidos específicamente para niños (Higonnet 2009, 95). En 1928, Blaise Cendrars montó en París una exhibición de libros infantiles soviéticos.

«El lenguaje es un juego de niños» (343), asegura Tristan Tzara en «El fin del dadaísmo».

Posibles significados de «dadá»: un caballo de juguete, los primeros balbuceos de un niño.

«La poesía para adultos en época de guerra es demasiado intencional... mi poesía era poesía infantil» (1990, 508). Gertrude Stein en una entrevista.

La vanguardia rusa encontró en los niños que todavía no aprenden a hablar una fuente creativa ideal para la renovación artística que buscaban (25), asegura Sara Pankenier en *Voiceless Vanguard: The Infantalist Aesthetic of the Russian Avant-Garde*.

Una de las inspiraciones del *zaum* o «poesía transracional» fueron los balbuceos y juegos de palabras de los niños (Pankenier 2014, 160).

Aleksei Kruchenykh colaboró con niños artistas (Pankenier 2014, 160).

Goncharova y Larionov se inspiraron en dibujos y poemas infantiles (Pankenier 2014, 91).

Un admirador de Klee, Henri Michaux, se interesó también en ellos. Los niños no están condicionados ante la realidad, asegura. Son puro impulso, un estado inicial perdido del yo:

«Allí donde los mayores reconocen de inmediato y vuelven a ver las formas de lo conocido, el niño sigue su viaje desconocido en lo Desconocido» (Michaux 2000, 198).

André Breton en el «Primer manifiesto del surrealismo»: «Quizás sea la infancia lo que está más cerca de la “verdadera vida” (...). La infancia, en la que todo concurriría a la posesión eficaz y sin restricciones de uno mismo» (60). Un estado pre-racional, más cercano al inconsciente y, por lo tanto, capaz de expresarse con libertad plena.

En 1934, un profesor de colegio llamado Hans-Friedrich Geist publicó un libro que promueve abiertamente el nacionalsocialismo: *Die Wiedergeburt des Künstlerischen aus dem Volk*, «El renacimiento de lo artístico a partir del pueblo». El libro celebra el arte infantil en tanto arte popular genuino, no corrompido por la civilización (Malvern 2003, 629).

El término «arte infantil» es problemático. En este contexto, alude a producciones visuales realizadas por niños: composiciones aparentemente espontáneas que estarían libres de restricciones culturales y educativas.

La infancia como un estado particular, cuya diferencia se hace visible, precisamente, a través del «arte infantil».

El mito del niño inocente, asociado al «primitivismo».

Pasivos, dependientes, fáciles de corromper.

Visiones que pasan por alto, por ejemplo, que en ocasiones a los niños les enseñaban cómo dibujar y pintar de forma naïf y poco sofisticada. A muchos les inculcaron estilos de

composición artística que estaban influenciados, a su vez, por la contemplación de pinturas modernistas. Dos pioneros en pedagogía artística, Franz Cizek y Marion Richardson, alcanzaron notoriedad y reconocimiento en gran parte por su cercanía con artistas modernos (Malvern 2003, 629).

Pasan por alto, también, una visión más oscura y compleja de la infancia. ¿El niño porfiado o cruel? ¿El que pregunta hasta irritar?

En «Juguetes antiguos», Benjamin sentencia: «Se ha descubierto el lado cruel, grotesco y sombrío de la vida infantil. Mientras piadosos pedagogos siguen entregándose a sueños rousseaianos, escritores como Ringelnatz, pintores como Klee, captaron el aspecto despótico e inhumano de los niños. Los niños son duros y están alejados del mundo» (83).

El niño inocente es una fuente de consuelo o salvación, asegura, a su vez, Sue Malvern. Nos libera de nuestras propias dificultades con las perplejidades y contradicciones de la modernidad. De la misma manera, se deposita sobre ellos una enorme responsabilidad (Malvern 2003, 631).

En «Ensayos de niños, dibujos de niños», Michaux asegura: «Las carencias del niño hacen su genio» (44). ¿Pero cuáles son esas carencias?

Los prejuicios del adulto, sus proyecciones.

A diferencia de lo que ocurre en la música o la literatura, los pintores no suelen cultivar obras dirigidas específicamente para un público infantil. Además, existe una clara distancia entre el artista inspirado y el niño que pinta o dibuja. Incluso

si llegamos a conocer algunos de sus nombres, la biografía del adulto es la que prevalece.

Una reseña de la revista *Vanity Fair*, publicada en marzo de 1990, asegura que Cy Twombly es poco reconocido en los Estados Unidos porque su obra se suele asociar a grafitis callejeros y dibujos infantiles. Un programa de televisión de la misma época pone a Twombly como ejemplo de un artista capaz de cobrar precios escandalosos por obras que bien podrían haber sido hechas por un niño (Leeman 2005, 168).

Otros artistas, especialmente contemporáneos, han caído en este tipo de polémicas.

En el Salón de Otoño de París de 1905, un crítico escribe que las pinturas de Matisse, Derain y Vlaminck le recuerdan a un niño inocente que juega con los lápices de colores que acaba de recibir como regalo navideño (ctd. en Benjamin 1996, 265). Otro se queja de que las composiciones juguetonas de Paul Klee podrían haber sido hechas por un niño de siete años (Higonnet 2009, 88).

Las contradicciones del arte y del adulto. Si un niño puede hacerlo, ¿entonces no es arte?

La sospecha de un aprovechamiento. Por flojera o desinterés: un comportamiento impropio. Se desobedecen las reglas del arte entendido *de cierta manera*.

¿Qué busca un artista cuando simula desaprender? ¿Cuándo restringe las habilidades de su mano?

Bibliografía

- Akimoto, Yuji. 2016. «Yu-ichi Inoue, Pioneer of Contemporary Calligraphy». En *A Retrospective. Yu-ichi Inoue. 1955-1985*. Tokio: Kamikori Paper Foundation.
- Benjamin, Walter. 1989. «Juguetes antiguos». En *La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Benjamin, Walter. 1996. «Notes for a Study of the Beauty of Colored Illustrations in Children's Books». En *Walter Benjamin: Selected Writings. Volume 1, 1913-1926*, editado por Marcus Bullock y Michael W. Jennings. Cambridge: Harvard University Press.
- Benjamin, Walter. 2005. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Breton, André. 2001. «Primer manifiesto del surrealismo». En *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta.
- Cañada, Lucía. 2017. «Las Jornadas del Color y de la Forma (1975-1981). El arte como praxis vital». En *Mirtha Demisache. Porque ¡yo escribo!* Buenos Aires: MALBA/ Fundación Espigas.
- Earle, Joe. 2014. «Sho: Utter Foolishness, Wonderful Poverty». En *Inoue Yuichi*. Fráncfort: Henrich Druck+Medien GmbH.
- Foster, Hal y Rosalind Krauss. 2004. «Introduction». En *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Londres: Thames and Hudson.
- Goldwater, Robert. 1967. *Primitivism and Modern Art*. Nueva York: Vintage Books.
- Higonnet, Margaret R. 2009. «Modernism and Childhood: Violence and Renovation». *The Comparatist*, vol. 33: 86-108.

- Kamenzain, Tamara. 2018. *El libro de Tamar*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Kurimoto, Takayuki. 2016. «The Art of Yu-ichi Inoue Examined Through Three Terms». En *A Retrospective. Yu-ichi Inoue. 1955-1985*. Tokio: Kamikori Paper Foundation.
- Leeman, Richard. 2005. *Cy Twombly. A Monograph*. Londres y París: Thames & Hudson, Flammarion.
- Libertella, Héctor. 1993. *Las sagradas escrituras*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Malvern, Sue. 2003. «The End of Innocence». *Art History*, n.º 23: 627-632.
- Michaux, Henri. 2000. «Ensayos de niños. Dibujos de niños». En *Escritos sobre pintura*. Valencia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- Pankenier, Sara. 2014. *Voiceless Vanguard: The Infantalist Aesthetic of the Russian Avant-Garde*. Evanston: Northwestern University Press.
- Pérez Rubio, Agustín, editor. 2017. *Mirtha Demisache. Porque ¡yo escribo!* Buenos Aires: MALBA/Fundación Espigas.
- Pomiés, Julia. 1992. «Mirtha Dermisache. El mensaje es la acción». *Uno Mismo*, n.º 105: 49.
- Stein, Gertrude. 1990. «A Transatlantic Interview 1946». En *The Gender of Modernism: A Critical Anthology*, editado por Bonnie Kime Scott. Bloomington: Indiana University Press.
- Symes, Colin. 1996. «The Adulteration of the Infant Aesthetic: Modern Art through the Eyes of the Child». *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 30, n.º 3: 107-111.
- Tzara, Tristan. 1924. «Fin de Dada». *Paris-Journal*, 25 enero 1924.

Unagami, Masaomi. 1989. «The Act of Writing. Tradition and Yu-ichi Today». *YU-ICHI Works. 1955-85*. Tokio: Hakushindo Co.

Varnedoe, Kirk. 2014. «Inscriptions in Arcadia». En *The Essential Cy Twombly*. Nueva York: D.A.P/ Distributed Art Publishers.