



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES**

CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

DEPARTAMENTO DE ARTE Y GESTIÓN CULTURAL

TESIS

**PICASSO EN EL DISCURSO DEL ARTE INFANTIL:
ELEMENTOS DE AFINIDAD ENTRE EL DIBUJO DE LOS
NIÑOS Y OBRA SELECTA DEL ARTISTA**

Presenta

Ivonne de Luna Brun

PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRÍA EN ARTE

TUTOR

MSIT. ARQ. MIGUEL RICARDO MARTÍN DEL CAMPO B. MEDINA

COMITÉ TUTORIAL

**DR. ALFONSO PÉREZ ROMO
MTRO. CÉSAR ZAVALA PEÑAFLOR**

Aguascalientes, Ags., a 15 de octubre de 2014



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES
FORMATO DE CARTA DE VOTO APROBATORIO

MRSM Arq. José Luis García Rubalcava
DECANO DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

PRESENTE TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Por medio del presente como Tutor designado del estudiante **IVONNE DE LUNA BRUN** con ID **61967** número, quien realizó la tesis titulada: **PABLO PICASSO EN EL DISCURSO DEL ARTE INFANTIL** y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia, me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que el/ella pueda proceder a imprimirlo/la, y así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATE NTAMENTE
"Se Lumen Proferre"
Aguascalientes, Ags., a 11 de 11 de 2014

Msit. Arq. Miguel R. Martín del Campo B. Medina
Tutor de tesis

c.c.p.- Secretaría de Investigación y Posgrado
c.c.p.- Coordinador(a) del posgrado
c.c.p.- Ivonne de Luna Brun - Egresado(a) de la Maestría en Arte
c.c.p.- Interesado

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

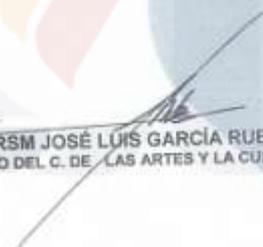
Oficio. CAyC/DEC/579/14
ASUNTO: CONCLUSIÓN DE TESIS

DR. GUADALUPE RUIZ CUELLAR
DIRECCION GENERAL DE INVESTIGACION Y POSGRADO
P R E S E N T E.

Por medio de este conducto informo que el documento final de tesis titulado: **PICASSO EN EL DISCURSO DEL ARTE INFANTIL: ELEMENTOS DE AFINIDAD ENTRE EL DIBUJO DE LOS NIÑOS Y OBRA SELECTA DEL ARTISTA** presentado por la Sustentante: **IVONNE DE LUNA BRUN** con ID 61967 egresada de la **MAESTRIA EN ARTE**, cumple las normas y lineamientos establecidos institucionalmente. Cabe mencionar que la autora cuenta con el voto aprobatorio correspondiente.

Para efecto de los trámites que al interesado(a) convengan se extiende el presente, retirándole las consideraciones que el caso amerite.

ATENTAMENTE
"SE LUMEN PROFERRE"
Aguascalientes, Ags., a 3 de noviembre de 2014


M. EN RSM JOSÉ LUIS GARCÍA RUBALCAVA
DECANO DEL C. DE LAS ARTES Y LA CULTURA

c.c.p. C.P. Ma. Esther Rangel Jiménez - Jefe Depto. Control Escolar
c.c.p. Mtra. Raquel Mercado Salas - Coordinadora de la Maestría en Arte
c.c.p. Tutor
c.c.p. Ivonne De Luna Brun - Egresada de Maestría en Arte
c.c.p. Archivo

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

DICTAMEN DE REVISIÓN DE LA TESIS / TRABAJO PRÁCTICO

DATOS DEL ESTUDIANTE	
NOMBRE: IVONNE DE LUNA BRUN	ID (No. de Registro): 61967
PROGRAMA: MAESTRÍA EN ARTE	ÁREA: ARTES Y LETRAS
TUTOR/TUTORES: MSIT. MIGUEL RICARDO MARTÍN DEL CAMPO B. MEDINA	
TESIS (<input checked="" type="checkbox"/>)	TRABAJO PRÁCTICO (<input type="checkbox"/>)
OBJETIVO: APLICAR UN MÉTODO DE ANÁLISIS DE LA OBRA SELECTA DE PABLO PICASSO A PARTIR DEL DISCURSO DEL "ARTE INFANTIL" DESARROLLADO POR PEDAGOGOS E INVESTIGADORES DEL ARTE A PARTIR DE LA EXPERIENCIA DEL ARTE MODERNO.	
DICTAMEN	
CUMPLE CON CRÉDITOS ACADÉMICOS:	(<input checked="" type="checkbox"/> SÍ)
CONGRUENCIAS CON LAS LGAC DEL PROGRAMA:	(<input checked="" type="checkbox"/> SÍ)
CONGRUENCIA CON LOS CUERPOS ACADÉMICOS:	(<input type="checkbox"/> NA)
CUMPLE CON LAS NORMAS OPERATIVAS:	(<input checked="" type="checkbox"/> SÍ)
COINCIDENCIA DEL OBJETIVO CON EL REGISTRO:	(<input checked="" type="checkbox"/> SÍ)

Aguascalientes, Ags. a 1 de Noviembre de 2014.

FIRMAS


 CONSEJERO ACADÉMICO DEL ÁREA


 SECRETARIO TÉCNICO DEL POSGRADO


 SECRETARIO DE INVESTIGACIÓN
 POSGRADO

AGRADECIMIENTOS

“Honor, a quien honor merece”

Anónimo.

El presente trabajo no es autoría de una sola persona, comparto el esfuerzo con todos aquellos que apoyaron mi propuesta de investigación e hicieron posible su realización.

¡Gracias!

A CONACYT, por haber sido el apoyo para que esta tesis hoy sea una realidad. A la Universidad Autónoma de Aguascalientes UAA, por ser la sede de la realización de tantos sueños. Al Dr. Mario Hernández González y al Consejo Técnico de la Maestría en Arte, por su sensible empeño y dedicación. A mi tutor, Mtro. Miguel Martín del Campo, por su confianza y ánimo. A la Universidad de Granada y al Dr. Joaquín Roldán, por su interés y apoyo.

Al *Museu Picasso de Barcelona* por abrirme sus puertas y especialmente a Margarida Cortadella Segura, por su participación en la presente investigación y por su amistad, más allá del apoyo académico. Al MUPAI, Museo Pedagógico de Arte Infantil de la Universidad Complutense de Madrid y a Noelia Antúnez del Cerro por orientar los primeros pasos de este proyecto. Al centro de documentación del MNCARS, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, por las facilidades otorgadas para la investigación en sus instalaciones.

Al Dr. Alfonso Pérez Romo, por sus enseñanzas, su amistad y tanto cariño. Al Mtro. César Zavala Peñaflor, por su entusiasmo y a todos los maestros del programa de Maestría en Arte, por sus conocimientos, paciencia y disponibilidad. A mis compañeros del grupo de la primera generación de Maestría en Arte con énfasis en análisis y crítica de arte, por su amistad y compañerismo.

Y gracias, muchas gracias a mi familia:

A mi mamá Ivonne, por estar siempre ahí, por enseñarme que todo es posible y confiar en mí.

A mi esposo Vicente, por apoyarme en abrir las alas y volar.

A mi hijo Daniel, por ser mi inspiración, por su paciencia, comprensión y por tanto amor. Por ser la luz de cada mañana.

A mis hermanos Ricardo y Pablo, a mi papá Antonio, a mis suegros Martha y Vicente, y a mis cuñadas, cuñados, concuñas, sobrinos y a toda la hermosa familia con quien puedo compartir mis pasos.

Y gracias a Dios, por darme tanto y permitirlo todo.

DEDICATORIA

A mi mamá Ivonne, a mi esposo Vicente y a mi hijo Dany, que son mi universo.

A mis hermanos Ricardo y Pablo, a quienes amo tanto.



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

ÍNDICE GENERAL

ÍNDICE GENERAL	1
ÍNDICE DE TABLAS	4
ÍNDICE DE GRÁFICAS	5
RESÚMEN	9
ABSTRACT	10
INTRODUCCIÓN	13
CAPÍTULO 1	
DISCURSOS DEL ARTE INFANTIL	16
1.1.- CONSIDERACIONES PRELIMINARES	16
1.2.- BREVE HISTORIA DEL CONCEPTO	17
1.3.- CARACTERÍSTICAS DEL ARTE INFANTIL A PARTIR DEL DESARROLLO EVOLUTIVO DEL DIBUJO DE LOS NIÑOS	19
1.3.1.- RICARDO MARÍN VIADEL – LOS DIEZ PRINCIPIOS	20
1.3.2.- LEV VIGOTSKY – LOS CUATRO ESCALONES	26
1.3.3.- ANÁLISIS DE UN DIBUJO INFANTIL. MODELO SEMIÓTICO BASADO EN LOS PRINCIPIOS DE VIGOTSKY Y MARÍN	29
CAPÍTULO 2	
PABLO RUÍZ PICASSO, VIDA Y OBRA. ASPECTOS BIOGRÁFICOS Y ESTILÍSTICOS VINCULANTES AL ARTE INFANTIL Y EL DIBUJO DE LOS NIÑOS	33
2.1.- INTRODUCCIÓN	33

2.2.- LA INFANCIA DEL ARTISTA	35
2.3.- LA OBRA DE PICASSO Y EL DIBUJO INFANTIL BAJO LA PERSPECTIVA DE ALGUNOS ESTILOS ARTÍSTICOS	40
2.3.1.- PRIMITIVISMO	40
2.3.2.- IMPRESIONISMO	47
2.3.3.- EXPRESIONISMO	49

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

CAPÍTULO 3

LA OBRA DE PICASSO Y EL DIBUJO INFANTIL FRENTE AL CARÁCTER LÚDICO DEL ARTE	61
---	-----------

CAPÍTULO 4

MODELO DE ANÁLISIS SEMIÓTICO, DESCRIPTIVO-COMPARATIVO, DE RASGOS DE DESARROLLO EVOLUTIVO DEL DIBUJO DE LOS NIÑOS EN UNA OBRA DE PABLO PICASSO	77
--	-----------

4.1.- ANÁLISIS DE UNA OBRA SELECCIONADA DE PABLO PICASSO	82
4.2.- COMPARATIVA, INTERPRETACIÓN Y SIGNIFICACIÓN	97
4.3.- CONCLUSIONES DE LA COMPARATIVA FORMAL	99

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

CAPÍTULO 5

MODELO DE APLICACIÓN: IDENTIFICACIÓN DE OBRAS DE PABLO PICASSO QUE EVIDENCIAN RELACIÓN CON EL DISCURSO DEL ARTE INFANTIL	100
---	------------

CAPÍTULO 6	
INTENCIONES Y DESCUBRIMIENTOS	116
6.1.- INTERPRETACIÓN DE LA POSIBLE INTENCIÓN	
REFLEXIVA DEL AUTOR	116
CONCLUSIONES GENERALES	121
BIBLIOGRAFÍA	124



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1	Relación de dos obras en base a las características del dibujo Infantil que presentan	97
Tabla 2	Relación de cada obra seleccionada con las características del Dibujo infantil	98
Tabla 3	Análisis de <i>El cinturón amarillo (Marie-Thérèse)</i>	103
Tabla 4	Análisis de <i>Mujeres leyendo (dos personajes)</i>	105
Tabla 5	Análisis de <i>El Salvamento</i>	107
Tabla 6	Análisis de <i>Retrato de mujer con collar verde</i>	109
Tabla 7	Análisis de <i>Retrato de Maya (Maya y la muñeca)</i>	111
Tabla 8	Análisis de <i>Mujer frente a espejo</i>	113
Tabla 9	Análisis de <i>La Alegría de Vivir</i>	115

ÍNDICE DE GRÁFICAS

Fig.

1	Dibujo infantil.- figura humana	21
2	Dibujo infantil.- sol	21
3	Dibujo infantil.- animal	21
4	Dibujo infantil.- con principio de la línea base	22
5	Dibujo infantil.- con principio de perpendicularidad	23
6	Dibujo infantil.- con principio de la importancia del tamaño	24
7	Dibujo infantil.- del periodo del garabato	26
8	Dibujo infantil.- cabeza-pies	27
9	Dibujos radiografiados	28
10	Dibujo infantil.- niño con paraguas	29
11	Dibujo infantil.- niño con paraguas, pies y piso	30
12	Dibujo infantil.- niño con paraguas, brazos	31
13	Pablo Picasso.- <i>Estudio académico de un yeso, según modelo clásico</i>	38
14	Representaciones infantiles y rupestres combinadas al azar	42
15	Pictografía de Tenjo, Cundinamarca, Colombia	44
16	Pablo Picasso, cabeza	44
17	Pablo Picasso, busto de hombre barbudo	46
18	Claude Monet, <i>El Paseo, mujer con sombrilla</i>	47
19	Dibujo infantil, niña de 5 años	52
20	Edvard Munch, <i>El grito</i>	52

Fig.

21	Dibujo infantil, niña de 4 años	53
22	Dibujo infantil, niño de 4 años	54
23	Dibujo infantil, niña de 5 años	54
24	Dibujo infantil, niña de 6 años	55
25	Dibujo infantil, niño de 9 años	55
26	Dibujo infantil, niño de 12 años	56
27	Pablo Picasso, <i>Les demoiselles d'Avignon</i>	57
28	Pablo Picasso, <i>Cabeza de mujer llorando con pañuelo</i>	58
29	Pablo Picasso, <i>Masacre en Korea</i>	59
30	Pablo Picasso, <i>Retrato de Jaume Sabartés con gorguera y sombrero</i>	68
31	Pablo Picasso, <i>Jaume Sabartés como un fauno tocando el aulós</i>	68
32	Pablo Picasso, composiciones humorísticas, retrato de J. Sabartés	69
33	Pablo Picasso, composiciones humorísticas, retrato de J. Sabartés	69
34	Pablo Picasso, composiciones humorísticas, retrato de J. Sabartés	69
35	Pablo Picasso, composiciones humorísticas, retrato de J. Sabartés	69
36	David Douglas Duncan, fotografía de Picasso con disfraz	70
37	David Douglas Duncan, fotografía de Picasso y Jaqueline	70
38	David Douglas Duncan, fotografía de Picasso jugando con Claude	70
39	David Douglas Duncan, fotografía de Picasso con máscara y sombrero	70
40	David Douglas Duncan, fotografía de Picasso jugando al toreo	71
41	David Douglas Duncan, fotografía de Picasso con máscara alargada	71

42	David Douglas Duncan, fotografía de Picasso con máscara de gato	71
43	David Douglas Duncan, fotografía de Picasso con capucha	72
44	David Douglas Duncan, fotografía de Picasso con penacho	72
45	David Douglas Duncan, fotografía de Picasso actuando para Jacqueline	72
46	David Douglas Duncan, fotografía de Picasso ensayando pasos de baile	73
47	David Douglas Duncan, fotografía de Picasso bailando	73
48	David Douglas Duncan, fotografía de Picasso con cabeza de toro	73
49	David Douglas Duncan, fotografía de Picasso disfrazado de Popeye	74
50	David Douglas Duncan, fotografía de Picasso con un insecto en la mano	74
51	Pablo Picasso.- <i>Mujer con Tamboril</i>	82
52	Pablo Picasso.- <i>Mujer con Tamboril</i> , brazo y mano con objeto	84
53	Ilustración de los Manuscritos de Cantigas de Santa María	85
54	Imagen fotográfica de un tamborín	85
55	William-Adolphe Bouguereau.- <i>Muchacha gitana con tambor vasco</i>	86
56	Imagen fotográfica de una pandereta	86
57	Pablo Picasso.- <i>Mujer con Tamboril</i> , piernas	87
58	Pablo Picasso.- <i>Mujer con Tamboril</i> , brazos	89
59	Pablo Picasso.- <i>Mujer con Tamboril</i> , cabello	90
60	Pablo Picasso.- <i>Mujer con Tamboril</i> , señalados nariz, senos y glúteos	91
61	Pablo Picasso.- <i>Mujer desnuda en un sillón rojo</i>	93
62	Pablo Picasso.- <i>El Salvamento</i>	93
63	Pablo Picasso.- <i>Mujer desnuda acostada</i>	93

64	Pablo Picasso.- <i>Confidencias</i>	93
65	Pablo Picasso.- <i>Mujer con Tamboril</i> , rostro y ojos	94
66	Pablo Picasso.- <i>Mujer con Tamboril</i> , transparencias	95
67	Pablo Picasso, <i>El cinturón amarillo</i> (Marie-Thérèse)	102
68	Pablo Picasso, <i>Mujeres leyendo</i> (dos personajes)	104
69	Pablo Picasso, <i>El Salvamento</i>	106
70	Pablo Picasso, <i>Retrato de mujer con collar verde</i>	108
71	Pablo Picasso, <i>Retrato de Maya</i> (Maya y la muñeca)	110
72	Pablo Picasso, <i>Mujer frente a espejo</i>	112
73	Pablo Picasso, <i>La Alegría de Vivir</i>	114
74	Wassily Kandinsky, <i>Paisaje</i>	119
75	Dibujo infantil de la colección Kandinsky-Münter	119
76	Gabriele Münter, <i>Casa</i>	119
77	Dibujo infantil de la colección Kandinsky-Münter	119

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

RESUMEN

En la presente investigación, se propone comprobar que en obras pictóricas de Pablo Picasso se manifiestan elementos que evidencian la empatía con los dibujos realizados por los niños. Este vínculo se puede demostrar a través del estudio de los elementos de relación formales y conceptuales, que ponen de manifiesto, además, una intención reflexiva y deliberada del autor respecto de los procesos de la percepción, expresión y creatividad de los niños, que son constitutivos del discurso contemporáneo del *Arte Infantil*. El trabajo nos adentra además, a descubrir también diferentes correspondencias del dibujo de los niños con distintas manifestaciones del arte moderno y contemporáneo.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

ABSTRACT

The present investigation, intends to prove that in paintings made by Pablo Picasso there are elements that demonstrate empathy with drawings made by children. This link can be demonstrated through the study of the elements of formal and conceptual relationship, which highlight, in addition, a thoughtful and deliberate intention of the author regarding the processes of perception, expression and creativity of children, which constitute the contemporary discourse of *child art*. This document also takes us to discover some correspondences of the drawing of children with different manifestations of modern and contemporary art.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

HIPÓTESIS

En obras pictóricas de Pablo Picasso se manifiestan elementos que evidencian la empatía con los dibujos realizados por los niños. Este vínculo se puede demostrar a través del estudio de los elementos de relación, que pueden, además, poner de manifiesto una intención reflexiva del autor respecto de los procesos de la percepción, expresión y creatividad de los niños, que son constitutivos del discurso contemporáneo del *Arte Infantil*.



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

OBJETIVOS

- Comprender el discurso del *Arte Infantil* o dibujo de los niños y sus principales características intrínsecas y evolutivas, según el resultado de diferentes investigaciones.
- Distinguir el periodo y las obras del artista en estudio con mayor pertinencia para nuestra investigación.
- Destacar los elementos de coincidencia o relación de la obra del pintor español en referencia a la del creador infantil.
- Definir si existe una intención reflexiva de parte del artista en estudio para que se logre la compatibilidad de su discurso con el discurso del Arte Infantil.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

INTRODUCCIÓN

"En aprender a pintar como los pintores del renacimiento tardé unos años;
pintar como los niños me llevó toda la vida."

Pablo Ruíz Picasso

Frecuentemente se relaciona al dibujo de los niños con la obra del pintor Pablo Ruíz Picasso; las clases de iniciación artística para niños, generalmente eligen al pintor malagueño como medio de acercamiento del niño al arte; espectadores adultos de su pintura comentan que su obra parece *pintada por un niño*; Maya, la hija mayor del pintor expresó en una entrevista a Ima Sanchís¹ que era difícil para ella cuando en el colegio todos le decían: *yo puedo hacer lo que hace tu padre*, es decir, los mismos niños identifican la pintura del artista con su propia actividad pictórica, y hasta el mismo artista llegó a jactarse de pintar como los niños, según su conocida frase: "A los doce años sabía dibujar como Rafael pero necesité toda una vida para aprender a pintar como un niño²".

Los vínculos entre las dos expresiones artísticas son encontrados de manera empírica o intuitiva.

Es mucho lo que se ha dicho, escrito, estudiado y filmado respecto de la persona de Pablo Ruíz Picasso, pero quedan todavía vertientes por navegar dentro de la inmensa trayectoria artística y personal del pintor español. Cada peldaño nos asciende a un mejor conocimiento de uno de los capítulos más interesantes de la historia del arte del siglo pasado, un referente fundamental para el estudio y comprensión del arte contemporáneo, *el artista por antonomasia del siglo XX*³ y el que más ha influenciado en la historia, según algunos críticos⁴.

En la práctica, la relación de Picasso con el Arte Infantil la encontramos principalmente en proyectos enfocados a la educación artística de niños, existen así múltiples proyectos pedagógicos e instituciones que ya los aplican. El iniciar a los niños dentro del arte a través de Picasso, es la propuesta de mayor incidencia en instituciones

¹ www.magazinedigital.com/cultura/entrevistas/reportaje/pageID/2/cnt_id/1509

² INSTITUT DE CULTURA. Picasso, la pasión del dibujo. Museu Picasso; Barcelona, 2006. ISBN: 2-7118-5028-5.

³ El Financiero; Sección de Cultura. 7 de abril de 2013. México, D.F.

⁴ Coinciden las críticas de arte: Raquel Tibol, Lelia Driben y Teresa del Conde para un artículo en *Milenio*; Sección de Cultura. 8 de abril de 2013. México, D.F. Así como una encuesta realizada por *The New York Times* en 2008.

culturales y educativas de gran número de países y en diferentes idiomas; tan solo en España hay numerosos colegios que llevan a cabo esta línea pedagógica, como el Colegio Eduardo Ocón en Benamocarra, Málaga; Junta de Andalucía, el CEIP Fernández Vizarra en Zaragoza; el CEIP Pablo Picasso en Madrid, el Colegio Montserrat y la Escuela Pública Rosella en Barcelona, el CEIP Vicente Medina en Cartagena. Existe la *Escola de Artes e Oficios Pablo Picasso* en A Coruña que se dedica a la enseñanza artística en los colegios. En América Latina, también es un recurso frecuente, encontramos así el taller de la artista plástica Olga Sinclair en Panamá y El Salvador, Unidades de Iniciación Artística (UIA) en Oaxaca, y en nuestra localidad, las propuestas de talleres para niños de la Maestra Selfa Montesano y de la LDG. Claudia Velasco (Clauarte). El Museo del Niño de Bellinzona, Suiza, montó una exhibición especial de Picasso para inculcar en los niños la creatividad y el deseo de acercarse al arte; una propuesta similar se realizó en abril del 2012 en el Museo Papalote de Cuernavaca. Podemos seguir mencionando múltiples situaciones en las que Picasso es vinculado con el Arte Infantil o con los niños.

Lo anterior es fácilmente comprensible, el nombre de Pablo Picasso es conocido y rápidamente identificable; pero además, las características particulares de su obra, principalmente en su etapa de madurez, propician una asociación intuitiva entre su pintura y los dibujos de los niños.

Se propone una investigación pertinente dentro del programa de estudios de la Maestría en Arte de la Universidad Autónoma de Aguascalientes; el estudio del quehacer artístico de Picasso lo ubicamos dentro de la materia de Vanguardias, el de los procesos creativos infantiles son compatibles con los temas expuestos en Educación Artística y el estudio comparativo formal entre obras podemos realizarlos bajo una perspectiva semiótica, como parte del curso de Semiótica Aplicada al estudio del arte. También se desarrollarán habilidades y conocimientos adquiridos durante los módulos de Artes Visuales, y en las materias de Educación artística, Teorías de la recepción del arte, Patrimonio artístico y Arte Contemporáneo.

Los resultados serán de utilidad para ayudar al conocimiento de la persona y entendimiento del arte de Pablo Ruíz Picasso; a la comprensión de las relaciones de personalidad, características y habilidades que puedan compartir los niños y los artistas creadores; y a la reflexión y planteamientos en torno a la consideración de la figura de

Picasso, sus obras y evolución artística, en futuras propuestas pedagógicas dirigidas a niños.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

CAPÍTULO 1

DISCURSOS DEL ARTE INFANTIL

“Las etapas iniciales del desarrollo infantil poseen un atractivo especial, por su dinamismo, decisión y espontaneidad naturales⁵”.

Pilar Marco Tello.

1.1.- CONSIDERACIONES PRELIMINARES

Las diferencias sustanciales que definen al arte como expresión de adultos y al arte *hecho por niños* suponen la importancia de un término especial para nombrarlo.

Existen diferentes connotaciones para el término arte infantil, según el autor o el tema a tratar:

- 1.- *Arte infantil* como el arte hecho por niños.
- 2.- *Arte infantil* en el que los artistas representan a los niños en sus obras.
- 3.- *Arte infantil* o el arte hecho para ser visto por los niños.

Para definir el sentido que se le dará a la investigación, se considerará la siguiente premisa: *Las obras de Picasso no son Arte Infantil.*

Picasso comenzó a pintar desde su infancia, pero de manera atípica al común de los niños. Existe pintura realizada a los ocho años que es poco conocida, pero ya manifiesta en ella una mano muy educada en la técnica, podríamos decir que sus primeras obras conocidas las realizó de los 12 a los 18 años; sus dibujos de esa época ya avistaban el talento sobresaliente del joven artista, pero la naturaleza de su pintura era poco espontánea y más académica, con un fuerte carácter realista, ese periodo en particular no es el más indicado para llevar a cabo nuestro estudio de relacionar su obra con el *Arte de los Niños*. La edad más prolífica del artista fue la edad adulta, etapa en la que realizó más de 25,000 obras y dibujos⁶, entre los que se encuentran los más asociados con el dibujo de los niños. Lo anterior descarta la posibilidad de pertenecer al primer significado de Arte Infantil.

Respecto al segundo significado o consideración del *Arte Infantil* como un arte en el que los artistas representan a los niños, el artista sí los representó en diversas

⁵ MARCO TELLO, Pilar. Ortega Cubero, Inés. *Ibíd.* Pág. 83-114.

⁶ MALLÉN, Enrique, ed. *Online Picasso Project*. Sam Houston State University. Accessed 2013.

ocasiones, sin embargo, no es la connotación que se pretende estudiar en esta investigación.

Pablo Picasso habló sobre su arte y sus descripciones fueron siempre dirigidas al espectador adulto, su arte *no* es arte infantil en el sentido de haber sido realizado intencionalmente para los niños.

Sin embargo, el mismo artista se autocalificó señalando que él pintaba como los niños. ¿Puede un adulto pintar como los niños? ¿Es algo que sucede como consecuencia de una personalidad, inteligencia o habilidad específica? ¿Se manifiesta de manera inconsciente o puede ser fruto deliberado de una intención reflexiva?

1.2.- BREVE HISTORIA DEL CONCEPTO

A finales del siglo XIX, el mundo de las artes (y el humanismo en general) daba un vuelco; el impresionismo había marcado una ruptura con el academicismo y un aparente *agotamiento* de los recursos de representación plástica. Los artistas se dedicaron entonces a la búsqueda de nuevas formas y de nuevos valores, más libres y espontáneos. El resultado fue un nuevo interés por las formas y culturas más antiguas, básicas, primitivas del arte, al arte popular y al mismo arte infantil. “Artistas tan importantes como Gauguin, Picasso o Klee comenzaron a interesarse por el arte de los niños⁷”.

Pablo Picasso comentó a varios de sus biógrafos: “A los doce años podía dibujar como Rafael, pero necesité toda una vida para aprender a pintar como un niño⁸”. Paul Gauguin escribió:

“Solo quiero crear un arte sencillo; para ello necesito empaparme de una naturaleza virgen, no ver nada más que salvajes, vivir su vida sin otra preocupación que la de reproducir, tal como lo haría un niño, las concepciones de mi mente con la única ayuda de los medios del arte primitivos, los únicos buenos, los únicos verdaderos⁹”.

⁷ MACHÓN, Antonio: *Los dibujos de los niños*. Madrid, Cátedra, 2009.

⁸ INGLADA, Rafael. *Picasso antes del azul (1881-1901), II. Infancia en Málaga (1881-1891)*. Málaga: Fundación Pablo Ruiz Picasso, 2003.

⁹ REWALD, John. *El postimpresionismo: de Van Gogh a Gauguin*. Alianza Editorial: Madrid, 1999.

El primer libro sobre dibujo infantil, en 1887, fue *L'arte dei bambini*, escrito por el arqueólogo italiano Corrado Ricci; le siguieron numerosos textos y estudios en respuesta a una época en que las ciencias que estudian al hombre, su naturaleza y comportamiento, dirigían su mirada al estudio del niño como una vía de conocimiento del origen del hombre. La psicología no volvería a prescindir de considerar las primeras etapas de vida del individuo en su desarrollo posterior y la pedagogía repuntó con gran fuerza.

Antonio Machón hace referencia a los quince primeros años del siglo XX (*“El siglo del niño”* según la pedagoga Ellen Key), por la importancia de las investigaciones que surgen entonces sobre el dibujo infantil.

“En 1913 el profesor belga G. Rouma publica el libro *Le langage graphique de l'enfant*, la obra más importante de todos estos primeros años. Catorce años más tarde (1927) aparece la obra *Les dessin infantin* del historiador y filósofo francés G.H. Luquet cuyas teorías sobre el origen de la representación gráfica influirán de forma decisiva en la mayor parte de los estudios posteriores (Vigotsky, Piaget, y otros más cercanos)¹⁰”.

Los dibujos o producciones visuales infantiles, son ahora reconocidos y surge, por parte de varios autores, la denominación de *Arte Infantil*; pero el tema del dibujo infantil como Arte sigue siendo muy discutido y cualquier interesado en investigar sobre él se topa con una serie de dudas al respecto del concepto mismo.

La Dra. Medina Ramírez, especialista en arte y consumo cultural infantil, hace énfasis en la dificultad de lograr que profesores y especialistas acepten “la comparación entre el Arte, con A mayúscula, y el arte infantil¹¹”.

Baudelaire replantea y cuestiona el concepto del *artista*, abriendo la visión a la posibilidad de considerar al niño comparable al adulto¹², una idea audaz que provocó gran desacuerdo en su momento. Más recientemente, Gardner ha explicado como nuestra sociedad de tradición romántica, “remodelada en términos del espíritu modernista, nos ha predisposto a aceptar la noción del niño como artista, y la de que en

¹⁰ MACHÓN, Antonio: *Los dibujos de los niños*. Madrid, Cátedra, 2009.

¹¹ MEDINA, Ramírez Ana Fabiola. *La semilla del Arte en el Arte Infantil; Arte, Individuo y Sociedad* No. 27. ISSN 1131-5598. Universidad Complutense de Madrid: Madrid, 2003. Págs. 89-97.

¹² BAUDELAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Ed. Murcia. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Tecnic: Murcia, 1994. Capítulo III.

todo artista hay un niño”; pero todavía hoy podemos encontrar autores que insisten en abrir el debate¹³.

La Maestra Marco Tello, de la Universidad de Valladolid, define que: “en unos tiempos en los que el concepto de arte es difícilmente aprehensible, sus propios límites se desplazan a veces para dar cabida a interesantes formas de expresión, tradicionalmente olvidadas, pero revalorizadas por la estética moderna¹⁴”.

Durante el desarrollo de la presente investigación, ha sido notorio el afán de algunos autores por fundamentar el valor artístico de las producciones visuales infantiles y de otros por argumentar lo contrario.

En términos de respetar nuestra línea de investigación original, nos remitiremos únicamente a la necesidad de poner nuestra atención en expresiones humanas desvalorizadas desde toda nuestra historia y se ha reservado la utilización del término de *Arte Infantil* para referir las formas de expresión plástica y creativas realizadas por niños.

1.3.- CARACTERÍSTICAS DEL ARTE INFANTIL A PARTIR DEL DESARROLLO EVOLUTIVO DEL DIBUJO DE LOS NIÑOS

Para Marín Viadel, el tema predilecto de los dibujos infantiles es la figura humana¹⁵, pero para Vigotsky, lo son los animales también¹⁶. Sin embargo, no son solo los temas los que se deben considerar al hablar del dibujo de los niños; existe en el desarrollo del infante una evolución marcada por etapas en las que los niños coinciden durante su crecimiento.

Los niños tienen una gran capacidad de observación, a muy temprana edad son capaces de reconocer su entorno y describirlo con una admirable exactitud en cualquiera de las formas de representación que tienen a su alcance, como el dibujo.

¹³ GARDNER, H. *Arte, Mente y Cerebro: Una aproximación cognitiva a la creatividad*. Ed. Paidós; Argentina, 1997. Pág. 112.

¹⁴ MARCO TELLO, Pilar. Ortega Cubero, Inés. *Arte, Individuo y Sociedad: Informalismo y Arte Infantil*. ISSN 1131-5598. Universidad Complutense de Madrid: Madrid, 2003. Pág. 83-114.

¹⁵ MARÍN VIADEL, Ricardo: *Didáctica de la Educación Artística*. Pearson Educación, S.A.: Madrid, 2003. Pág. 54.

¹⁶ VIGOTSKY, Lev Semenovich: *La imaginación y el arte en la infancia*. AKAL: Madrid, 2009. Pág. 98.

Los niños juegan, dibujan, garabatean y construyen su mundo, real o fantástico. Su evolución y uso de las imágenes es notable.

“A través de las imágenes pensaremos lo bueno y lo malo, lo normal y lo extraño, lo que nos es propio o lo que nos resulta ajeno. Incluso para reconocer y para valorar nuestro propio cuerpo acudimos a imágenes y no solo a las del espejo, sino a las de todos los cuerpos que hemos visto e imaginado¹⁷”.

El dibujo es muy importante para los niños, es la manifestación propia que tienen de comprender el mundo; mas no siempre fue visto de esta manera, por el contrario, durante siglos, ese modo tan característico de dibujar de los niños, con garabatos, esquemas y figuras amorfas, “fue considerado un cúmulo de errores o de deficiencias que había que corregir¹⁸”.

La nueva visión hacia este tipo de dibujos llevó a varios acontecimientos, entre ellos, cambios en la consideración hacia la infancia en las teorías educativas y una mejor comprensión de la mente infantil gracias a las posteriores investigaciones referentes a la psicología evolutiva y a las innovaciones de los movimientos artísticos y de vanguardia, como el expresionismo, el cubismo y la abstracción¹⁹.

1.3.1.- RICARDO MARÍN VIADEL.- LOS DIEZ PRINCIPIOS

Para el Dr. Ricardo Marín Viadel, investigador y catedrático de la Universidad de Granada, los dibujos infantiles tienen características propias tan claramente “distintivas, que parecen constituir una especie o tipo de *estilo artístico* claramente reconocible por su modo de representar y proporcionar la figura humana, de darle expresividad a un rostro, de construir el espacio, de describir escenas y narrar acontecimientos, de usar e inventar señales y símbolos visuales²⁰”.

Sin embargo, es enfático en aclarar que no todos los dibujos que realizan los niños en su infancia son *Arte Infantil*, y explica la diferencia entre las imágenes que dibujan de manera espontánea y que ofrecen rasgos y características que los distinguen

¹⁷ MARÍN VIADEL, Ricardo. *Didáctica de la Educación Artística*. Pearson Educación, S.A.: Madrid, 2003. Pág. 5.

¹⁸ MARÍN VIADEL, Ricardo. *Ibíd.*. Pág. 28.

¹⁹ MARÍN VIADEL, Ricardo. *Ibíd.* Pág. 28.

²⁰ MARÍN VIADEL, Ricardo. *Ibíd.* Pág. 54.

de otros grupos o imágenes, y los dibujos realizados en la escuela, bajo indicaciones de algún profesor o siguiendo los lineamientos descritos en un libro que no tienen nada que ver con los dibujos infantiles²¹.

El Dr. Marín Viadel distingue diez principios definitorios que hacen inconfundibles los dibujos infantiles:

1.- *Principio de aplicación múltiple*, en el que una misma forma puede servir para representar muchas cosas diferentes. Los dibujos de la primera infancia son grupos de líneas o trazos, todos de diferente tamaño y se repiten. Una figura simple como un círculo, triángulo o una figura no geométrica, puede representar varios objetos o partes del cuerpo. Este fenómeno ha sido denominado *proceso de esquematización*:

“Con un reducido vocabulario gráfico se pueden representar muchas cosas diferentes. La misma forma circular sirve para definir el sol, el cuerpo de los pájaros, o la cabeza de las personas. Por su parte, las líneas rectas sirven para representar los rayos del sol, las patas de los animales, o los brazos y manos de las personas, indistintamente²²”.

Los niños más pequeños utilizan dos posibilidades de formas, redondeadas o alargadas, un círculo o una línea. Y todo objeto puede ser representado con la combinación de estos dos, en una especie de “código binario, de gran utilidad al dibujante, tanto pequeño como adulto, por su economía de medios y su eficacia comunicativa²³”.

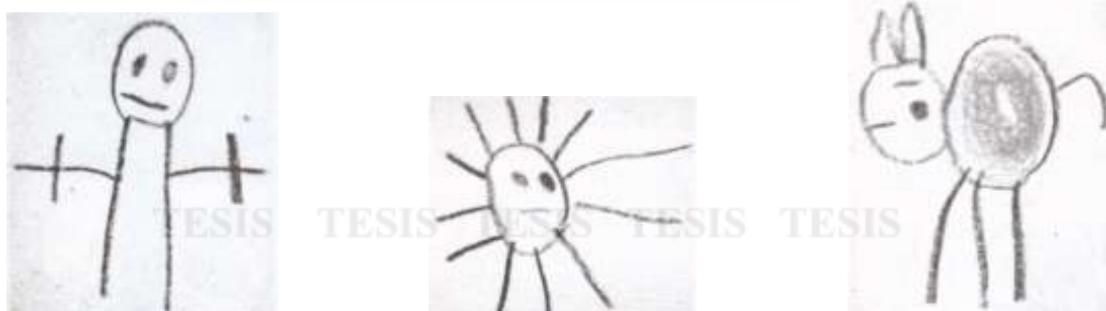


Fig. 1, 2 y 3.- En los dibujos de arriba se pueden apreciar una figura humana, el sol y un animal; los tres están resueltos únicamente con la combinación de líneas rectas y círculos²⁴.

²¹ MARÍN VIADEL, Ricardo. *Didáctica de la Educación Artística*. Pearson Educación, S.A.: Madrid, 2003. Pág. 59.

²² MARÍN VIADEL, Ricardo. *Ibíd.* Pág. 60.

²³ MARÍN VIADEL, Ricardo. *Ibíd.* Pág. 61.

²⁴ MARÍN VIADEL, Ricardo. *Ibíd.* Pág. 60.

2.- *Principio de la línea de base*, se refiere a una línea horizontal que cruza todo el largo del dibujo, principalmente en la zona inferior y sirve de base para que los personajes de la escena se apoyen o sostengan en ella.

Se trata de un procedimiento gráfico muy útil para resolver el problema de la representación tridimensional en un dibujo bidimensional, permite ubicar claramente los elementos que están arriba de los que están abajo, los elementos cercanos y lejanos.

Esta línea de *base*, puedes estar dibujada claramente o bien, se hará coincidir con el límite inferior del papel, también puede haber una o más líneas, dando idea de un plano en primer término y otra u otros más arriba.

Marín Viadel remite a una investigación realizada por Eugenio Estrada en 1987, que dejó clara la importancia de esta estrategia gráfica y mostró como la *línea de base* va adquiriendo mayor importancia según la edad del niño.

Aproximadamente a los ocho años de edad, aparece otro recurso de representación espacial, que es el plano de suelo o tierra: “La línea se base horizontal se transformará en un plano propiamente dicho, en una superficie extensa. De esta manera, las diferentes figuras o elementos, que aparecen en la escena, no estarán distribuidas a lo largo de líneas horizontales sino que podrán alojarse con mayor proximidad o lejanía en la amplia profundidad de la superficie del suelo²⁵”.

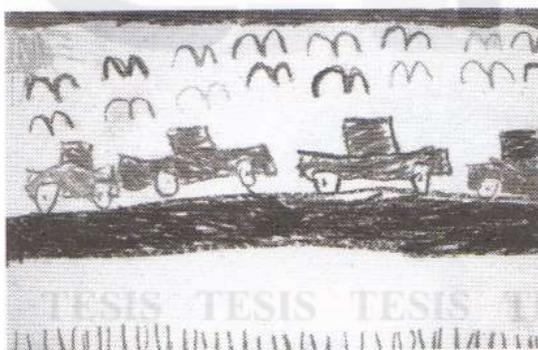


Fig. 4.- Dibujo de un niño de 6 años²⁶, resuelto con línea base para dar soporte a las figuras.

3.- *Principio de perpendicularidad*, los objetos son representados de manera perpendicular a su plano base en el que se apoya, independientemente de la orientación que esta base tenga. Es así que los objetos representados sobre bases no horizontales,

²⁵ MARÍN VIADEL, Ricardo. *Didáctica de la Educación Artística*. Pearson Educación, S.A.: Madrid, 2003. Pág. 62.

²⁶ MARÍN VIADEL, Ricardo. *Ibíd.* Pág. 61.

serán dispuestos también de manera perpendicular a la misma, aunque en la escena final parezcan inclinados o torcidos.

“Este recurso gráfico guarda una relación estrecha con la *ley de la diferenciación* que proponía Arnheim. La diferenciación gráfica más clara y rotunda entre dos partes o elementos de un objeto es la orientación perpendicular, el cruce o intersección en un ángulo de noventa grados. Por ello, para distinguir claramente entre la superficie del tejado y la chimenea, o entre las empinadas montañas y los árboles es útil disponerlos perpendicularmente. Así mismo, los brazos de las figuras humanas tenderán a mostrarse extendidos²⁷.”



Fig. 5.- Dibujo de una niña de 5 años²⁸, chimenea representada de forma perpendicular a su base, lo mismo que los árboles sobre la montaña.

4.- *Principio de la importancia del tamaño*, se da cuando las personas, partes del cuerpo o los objetos más importantes son representados de un tamaño mayor que los elementos secundarios. “Esta importancia puede ser desde un punto de vista emocional, funcional o semántica²⁹”.

Como ejemplos, Marín Viadel nos describe el caso de un brazo que realiza una acción y, por ende, se dibujará más grande que el que no hace nada. Otro ejemplo pueden ser las partes del cuerpo de mayor importancia expresiva, como los ojos y la boca, también por su importancia, la cabeza puede ser representada con proporciones

²⁷ MARÍN VIADEL, Ricardo. *Didáctica de la Educación Artística*. Pearson Educación, S.A.: Madrid, 2003. Pág. 63.

²⁸ MARÍN VIADEL, Ricardo. *Ibid.* Pág. 62.

²⁹ MARÍN VIADEL, Ricardo. *Ibid.* Pág. 63.

exageradas. O pueden dibujarse solo las partes del cuerpo que realizan la acción, representadas en grandes dimensiones.

También aplica el principio a las personas, que por su importancia, pueden ser representadas del mismo tamaño o incluso mayor que un edificio. “Las manos serán habitualmente muy grandes respecto de la anchura del brazo, las frutas enormes en las copas de los árboles, los pájaros de un tamaño desmesurado en la inmensidad del cielo, las flores y cada uno de sus pétalos tan grandes como los animales, y así sucesivamente³⁰”.



Fig. 6.- Dibujo realizado por un niño de 6 años³¹, el brazo que sostiene el paraguas es de mayor importancia y, por lo tanto, representado en mayor proporción.

5.- *Principio de aislamiento*, que consiste en representar cada parte de un conjunto de elementos similares de manera individual, es decir, cada uno de los dedos de la mano, cada cabello en la cabeza, cada pasto del jardín; se evita la representación global del conjunto, (se puede ver el cabello en la cabeza del personaje representado en el dibujo anterior).

6.- *Principio del imperativo territorial*, según el cual, cada elemento del dibujo tiene su propio espacio y no aparecerán ocultamientos o superposiciones de objetos. Cada elemento es representado de manera completa y en toda su extensión. Lo anterior conlleva a la aparición de figuras o alguna de sus partes en un tamaño muy pequeño, ya que no deben entrecruzarse con otras; lo mismo pasa con figuras nuevas, que deberán respetar los objetos ya preexistentes dentro del dibujo.

³⁰ MARÍN VIADEL, Ricardo. *Didáctica de la Educación Artística*. Pearson Educación, S.A.: Madrid, 2003. Pág. 63.

³¹ MARÍN VIADEL, Ricardo. *Ibíd.* Pág. 63.

7.- *Principio de la forma ejemplar*, los objetos serán representados en la forma en que mejor se muestren sus principales cualidades visuales, aunque no sea el ángulo más adecuado para la situación del conjunto. El autor nos da como ejemplos, la representación de los caballos, normalmente de perfil; los aviones, mostrando sus dos alas completas.

8.- *Principio del abatimiento*. “Los elementos eminentemente verticales, tales como las personas, las casas o los árboles, serán dibujados frontalmente y los elementos eminentemente horizontales, como los campos cultivados, las piscinas, las mesas, o las carreteras aparecerán *a vista de pájaro*, de tal manera que siempre se presente al espectador la superficie más extensa del objeto³²”.

9.- *Principio de simultaneidad de distintos puntos de vista*, se relaciona con el principio de *forma ejemplar*. Cada parte dentro de la figura se representará con tratamiento independiente, de forma que su *forma ejemplar* quede expuesta. Como ejemplo, el autor menciona el caso de las orejas y los ojos, que son representados habitualmente de frente, aunque el conjunto de la cabeza esté de frente o perfil. De igual manera, las manos son representadas con su cara interior completa y los pies siempre de perfil aunque la figura humana haya sido representada, en su conjunto, de frente.

10.- *Principio de visión de rayos X*, por el cual serán representadas todas las figuras necesarias para la comprensión del dibujo, a pesar de tener que representar *transparentes* las paredes de una casa o automóvil. Se da principalmente de los 6 a los 8 años de edad.

Los diez principios del dibujo infantil no son exclusivos de las representaciones hechas por niños, algunos de ellos se han encontrado a lo largo de la historia en las representaciones de diferentes culturas. Sin embargo, se presentan de forma muy característica en el Arte Infantil.

“...Porque todos ellos tienen a resolver con gran eficacia y economía de medios los principales problemas de la representación gráfica. Por ello los

³² MARÍN VIADEL, Ricardo. *Didáctica de la Educación Artística*. Pearson Educación, S.A.: Madrid, 2003. Pág. 64.

dibujos espontáneos infantiles ofrecen esa rotundidad, claridad y perfección. Todo está a la vista, todo es congruente y completo. No hay partes sin resolver, no hay fallos, ni confusiones.³³»

1.3.2.- LEV VIGOTSKY – LOS CUATRO ESCALONES

Lev Vigotsky es otro escritor e investigador de gran reconocimiento internacional por sus aportaciones en el campo de la psicología, que estudió también el proceso de desarrollo evolutivo del dibujo de los niños.

Excluyendo el primer periodo en que el infante dibuja expresiones amorfas de elementos aislados, o periodo del *Garabato*³⁴; Vigotsky define cuatro etapas durante el proceso de desarrollo del dibujo infantil y los denomina *escalones*.



Fig. 7.- Periodo del *Garabato* (Automóvil). Vigotsky³⁵.

Primer escalón, o *escalón de esquema*. En esta etapa, el niño representa objetos muy diferentes a lo que son en realidad y de forma esquemática. Para dibujar la figura humana, puede limitarse a representar una cabeza y las piernas, en ocasiones los brazos y el cuerpo. Los niños dibujan de memoria, es decir, sin copiar de un modelo y sus dibujos, esquemas representantes de la figura humana que son conocidos como los *cabeza-pies*.

³³ MARÍN VIADEL, Ricardo. *Didáctica de la Educación Artística*. Pearson Educación, S.A.: Madrid, 2003. Pág. 65.

³⁴ En el nombramiento de este periodo concuerdan diferentes autores, Pilar Marco Tello lo define como la etapa de los grafismos.

³⁵ VIGOTSKY, Lev Semenovich. *La imaginación y el arte en la infancia*. AKAL: Madrid, 2009. Pág.110.

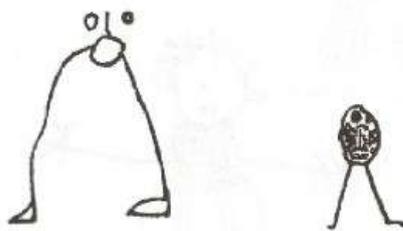


Fig. 8.- Cabeza-pies. Vigotsky³⁶.

El hecho de no considerar algunas partes del cuerpo, como puede ser el tronco, demuestra que el dibujo fue hecho de memoria. Es muy distintivo el esquema correspondiente a este periodo, una cabeza de la que prácticamente arrancan las piernas y, en ocasiones, también los brazos. Esta no es la forma en que los niños han visto que se unen las diferentes partes del cuerpo en las personas con las que conviven, pero sí la que logran desarrollar con los elementos que recuerdan. Crean relatos gráficos del objeto que quieren representar. Surge aquí una explicación de parte de Selly: “Yo creo que el pequeño artista es mucho más simbolista que naturalista, no se preocupa ni lo más mínimo por el parecido total y absoluto, limitándose a indicarlo superficialmente³⁷”.

En esta primera etapa, también suelen representar personas o animales vistas desde un lado, pero a pesar de encontrarse de perfil, podemos ver dos piernas en sus cuerpos, o los dos ojos en su rostro.

Es también el momento de los *dibujos radiografiados*, que son los dibujos en que los niños, para representar a una persona, la dibujan primero desnuda, luego la va vistiendo, sin embargo, el cuerpo se *transparenta*, “la bolsa se ve dentro del bolsillo, y en su interior incluso las monedas³⁸”.

³⁶ VIGOTSKY, Lev Semenovich. *La imaginación y el arte en la infancia*. AKAL: Madrid, 2009. Pág.110.

³⁷ SELLY D. *Psicología pedagógica*. Traducción del inglés. Moscú, 1912. Referido en VIGOTSKY, Lev Semenovich: *La imaginación y el arte en la infancia*. AKAL: Madrid, 2009. Pág. 119.

³⁸ SELLY D. *Ibíd.* Pág. 95.



Fig. 9.- Dibujos radiografiados. Vigotsky³⁹.

Segundo escalón, o *el escalón donde comienza a sentirse la forma y la línea*. El dibujo comienza a parecerse al objeto verdadero; como resultado de una nueva necesidad, el niño comienza a reflejar las relaciones de forma entre las partes. Es todavía una representación esquemática, pero ya con intenciones formalistas de representar la realidad.

Los dibujos son semejantes a los del primer escalón, sin embargo, cuentan con más detalles. Las partes principales del cuerpo están ya todas incluidas y en una mejor colocación.

Tercer escalón, el esquema desaparece ya del dibujo y surge una *silueta* o *contorno* que ya representa la realidad. “El niño no refleja todavía las perspectivas, la plasticidad del objeto, que aparece proyectado sobre un plano, pero, en general logra una representación veraz, parecida a su aspecto verdadero⁴⁰”.

Según Kersentéiner, son muy pocos los niños que pueden superar el tercer escalón sin ayuda de un profesor⁴¹.

En términos generales, los niños prefieren el dibujo por encima de otras actividades artísticas. Con el tiempo, el niño pierde el interés en él y en la adolescencia, lo pueden llegar a abandonar por completo⁴².

³⁹ VIGOTSKY, Lev Semenovich. *La imaginación y el arte en la infancia*. AKAL: Madrid, 2009. Págs. 111 y 112.

⁴⁰ VIGOTSKY, Lev Semenovich. *Ibíd.* Pág. 97.

⁴¹ KERSENSTEINER G. *Bases de la psicología elemental*. Traducción del francés. Sib. 1895. Referido en VIGOTSKY, Lev Semenovich. *Ibíd.* Pág. 97.

⁴² VIGOTSKY, Lev Semenovich. *Ibíd.* Pág. 93.

1.3.3.- ANÁLISIS DE UN DIBUJO INFANTIL. MODELO SEMIÓTICO BASADO EN LOS PRINCIPIOS DE VIGOTSKY Y MARÍN

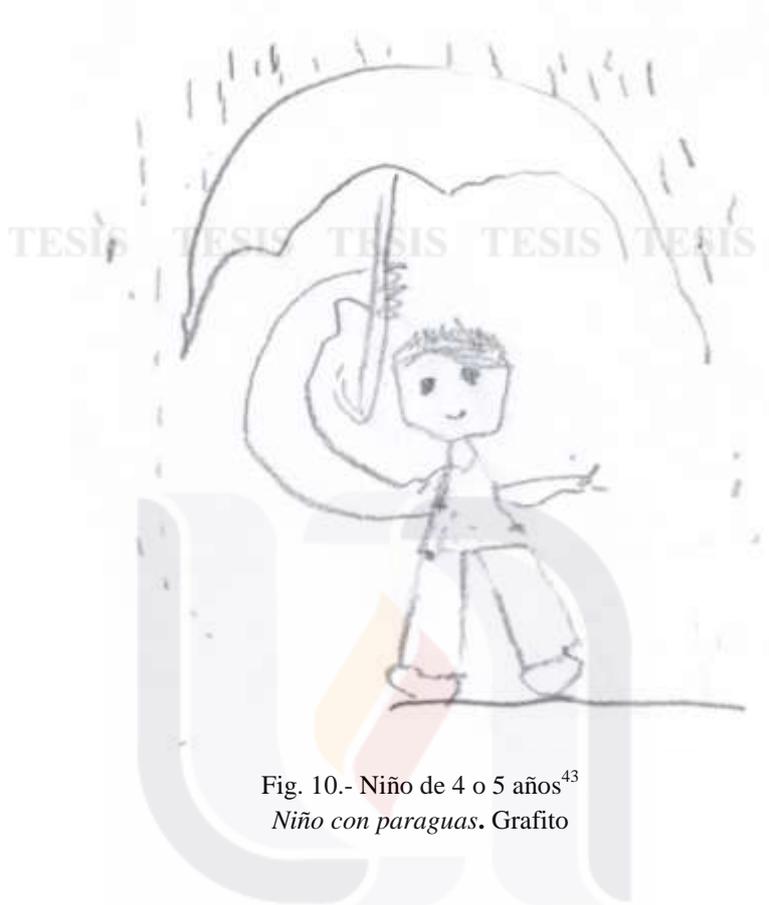


Fig. 10.- Niño de 4 o 5 años⁴³
Niño con paraguas. Grafito

ANÁLISIS DE LA FORMA GENERAL

El dibujo a analizar fue realizado por un niño de 4 o 5 años, podemos ver en él la figura de un niño completamente vestido que sostiene un objeto, un paraguas. Se encuentra de pie y de frente a nosotros. Su rostro muestra tranquilidad y sonríe tímidamente mientras nos mira directamente.

ANÁLISIS DEL CONTENIDO GENERAL

Analizando ahora la imagen bajo la visión de Vigotsky, reconocemos que el dibujo no es ya un esquema, sino una representación de la realidad con todas las partes

⁴³ EDWARDS, Betty. *Drawing on the right side of the brain*. Ed. LAVEL: Madrid, 1988. Pag.73

del cuerpo del personaje ya consideradas, lo que corresponda a la etapa del *Segundo escalón*. No encontramos elementos que lo relacionen con el primer escalón propuesto por el autor, pues no encontramos elementos de perfil o partes visibles en discordancia con el ángulo del personaje. Tampoco es un *dibujo radiografiado*, pues no encontramos transparencia alguna.

PIES Y PISO



Fig. 11.- *Principio de la línea base*, se utiliza una línea como base o apoyo del personaje.

ANÁLISIS DE LA FORMA

Los pies del niño están apoyados en una línea que actúa como *piso*, están separados y de frente, bien diferenciados de las piernas.

Aunque no de manera destacada, los pies no se encuentran en la misma posición, uno está de frente y otro de perfil (el izquierdo).

ANÁLISIS DEL CONTENIDO

Según el segundo principio de Marín Viadel, el Principio de la línea de base, los niños utilizan una línea como base o apoyo para sus personajes. Este principio está claramente aplicado en el *Niño con Paraguas*.

El tercer principio o Principio de Perpendicularidad también es evidente en el dibujo, ya que el personaje se encuentra en disposición perpendicular a la línea de base.

Encontramos también el Principio del Imperativo Territorial porque los pies no se juntan o se empalman, cada pierna y pie tiene su propio espacio.

Al observar los pies del *Niño con Paraguas*, uno de frente y el otro de perfil, la similitud entre las proporciones hace que esta situación pueda pasar desapercibida, sin embargo, el pie derecho del personaje está representado de modo que se vea en su mejor ángulo o *forma ejemplar*, lo que nos conduce a reconocer en el dibujo el Principio de la forma ejemplar de Marín Viadel.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

BRAZOS



Fig. 12.- Un brazo de tamaño mayor que el otro, que no hace nada

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

ANÁLISIS DE LA FORMA

Similar a la obra analizada anteriormente, destaca en este dibujo la proporción desigual de los brazos de la figura, uno es muy pequeño mientras el otro mide aproximadamente el triple de largo y es también mucho más ancho.

El trazo de la mano del brazo grande, que sostiene el objeto, es más detallado que el de la otra mano. En la primera podemos apreciar cada uno de los cinco dedos mientras que en la otra apenas se distinguen unas líneas con intención de trazo de dedos.

ANÁLISIS DEL CONTENIDO

De nueva cuenta encontramos aquí el *Principio de la importancia del tamaño*, según el cual algunas partes del cuerpo son representados de un tamaño mayor por tener mayor importancia, en este caso, por ser el que realiza la acción, mientras que el otro no hace nada.

El *Principio de Aislamiento*, que consiste en la representación de cada parte de un conjunto de elementos similares de manera individual, se encuentra aquí identificado en la representación de cada dedo de la mano jerarquizada con mayor importancia.



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

CAPITULO 2

PABLO RUÍZ PICASSO, VIDA Y OBRA. ASPECTOS BIOGRÁFICOS Y ESTILÍSTICOS VINCULANTES AL ARTE INFANTIL Y EL DIBUJO DE LOS NIÑOS

“Las batallas que este hombre ha librado, las victorias que ha conseguido, los laureles que ha merecido, los ha obtenido todos pacíficamente, con el lápiz, los pinceles – o las manos desnudas – como única arma⁴⁴”.

J. Palau i Fabre

2.1.- INTRODUCCIÓN

Relacionar el quehacer artístico de un pintor en edad madura con el de los niños invita a reflexionar al respecto de las diferencias y características propias entre los seres humanos en las diferentes etapas de su vida.

Los niños son más creativos que los adultos, como nos dice Daniel Goleman, en su libro *El Espíritu Creativo*, su condición les permite ser espontáneos, libres, desinhibidos, “dar rienda suelta a su imaginación sin detenerse a pensar que alguien los puede cuestionar”, el niño tiene una inquietud natural por descubrir, una búsqueda constante, ingenuidad; se maravillan ante lo pequeño, lo cotidiano. En su mundo todo es posible y con el paso del tiempo, las cosas cambian, se pierden las ganas de arriesgar y el impulso creativo va disminuyendo⁴⁵. Los niños, entonces, tendrán más libertad de expresar sus impresiones y pensamientos que los adultos.

En el caso de los grandes artistas, por otro lado, no se han unificado los criterios para la definición de las características del artista creador y la manifestación en sus personalidades. Sin embargo, existen cualidades que los distinguen:

“cualidades que abarcan la aptitud imaginativa, la intuición sensible, la capacidad profética (en el sentido de anticiparse a la época), la tenacidad o perseverancia hacia un fin, la irreverencia a las convenciones sociales y la

⁴⁴ PALAU i FABRE, Josep. *La extraordinaria vida de Picasso*. Aymá, S.A. Editora: París, 1972. Pág.7.

⁴⁵ GOLEMAN, Daniel. *El espíritu creativo*. Ediciones B (Zeta Bolsillo). España, 2010.

capacidad de establecer conexiones entre elementos dispares, y sobre todo, la habilidad de resolver problemas de tipo visual o expresivo. Los artistas creadores son, la mayoría de las veces, quienes nos revelan otra realidad frente al mundo convencional⁴⁶.

Para la Maestra Gilda Matos, la gran imaginación y sensibilidad de Picasso son indiscutibles, “crea un nuevo concepto de espacio pictórico e inventa una nueva técnica⁴⁷”. Fue tan tenaz y perseverante que realizó grandes aportaciones y cambió la visión del arte para siempre. Cécile Drouin y el Dr. Alain Dubos consideran que los adultos creadores (artistas) de una cultura son los más parecido a los niños:

“Se asemejan más a los niños en sus actitudes hacia la vida. Picasso, Miró y Chagall desplegaron un estilo infantil en sus pinturas, James Joyce se refirió constantemente a sus recuerdos infantiles en sus escritos y Einstein recurrió a sus fantasías de la infancia para crear su teoría de la relatividad⁴⁸”.

Las características en común a niños y creadores del arte que se distinguen son las relativas a la imaginación, creatividad, sensibilidad, tenacidad, perseverancia, espontaneidad, naturalidad, desinhibición (al menos en la práctica de su quehacer artístico), libertad, curiosidad, apertura, etc.

Los aspectos de mayor aproximación entre ambas producciones artísticas son las que son propiciadas, deliberadamente o de manera involuntaria, por “la inocencia, pureza de visión, espontaneidad y candor de las realizaciones, libertad y subjetivismo en la expresión y en la configuración de formas, actitud lúdico-gestual, conducta cinestésico-expresiva, acomodación al espacio bidimensional, rechazo del punto de vista único⁴⁹”.

Entre otras, hay importantes relaciones formales entre la pintura expresionista americana, *action painting* o *pintura gestual*, y el dibujo infantil de las primeras etapas evolutivas de los niños, concretamente la del garabato, como nos refieren las Maestras Pilar Marco Tello e Inés Ortega Cubero en su libro *Informalismo y Arte infantil*:

⁴⁶ MATOS, Gilda. *Visión del Arte*. Editora Búho: Santo Domingo, 2013.

⁴⁷ MATOS, Gilda. *Ibíd.*

⁴⁸ DROUIN, Cécile. Dr. Dubos, Alain. *Vuestro hijo tiene dotes y vosotros lo ignoráis*. Plaza Ianes. Barcelona, 1985.

⁴⁹ ESTRADA Diez, Eugenio. *La expresión plástica infantil y el arte contemporáneo*. Universidad Complutense de Madrid: Madrid, 1988. Pág.68.

“Ambas manifestaciones expresivas tienen puntos de contacto en virtud de su desbordante espontaneidad, de su despreocupación respecto a la representación explícita de objetos, y de su disfrute inmediato del material, además de poseer otras afinidades no tan evidentes. Sin embargo, a pesar de todos los paralelismos que pueden hallarse, existen diferencias sustanciales entre la expresión adulta y sus referentes infantiles más inmediatos⁵⁰”

La intención de comparar el arte de un adulto con la obra de un niño es aberrante para algunos, sin embargo, en las diversas investigaciones en base a archivos de dibujo infantil se han encontrado coincidencias con la expresión artística de la pintura moderna en múltiples casos y hay autores que predicán la igualdad de consideración.

A través de los siguientes acercamientos, buscaremos demostrar la afinidad entre la obra de Picasso y el *Arte Infantil*.

2.2.- LA INFANCIA DEL ARTISTA

Se han escrito numerosas biografías del pintor español más famoso del mundo, después de la lectura de algunas de ellas, se pueden detectar inconsistencias en el contenido de la información, y aunque lo fundamental y necesario para el objetivo que nos ocupa prevalece, es necesario elegir textos de fuentes más confiables. También es menester que nos puedan aportar algo más que datos cronológicos, numéricos o de ubicación, por lo que consideramos la consulta de libros escritos por autores cercanos al artista, personal o profesionalmente, para alcanzar un mejor conocimiento de la persona de Pablo Ruíz Picasso.

Sin embargo, será importante considerar el hecho de que Picasso fue ya muy famoso en su propio momento, para entender que todo lo que tocaba, recibía una suerte de *toque de Rey Midas* que dotaba al objeto o persona de un valor publicitario o económico.

⁵⁰ MARCO Tello, Pilar. Ortega Cubero, Inés. *Arte, Individuo y Sociedad: Informalismo y Arte Infantil*. ISSN 1131-5598. Universidad Complutense de Madrid: Madrid, 2003.

Por lo anterior, es normal que abunden los libros de personas *íntimamente* ligadas al pintor, textos que en su propio idioma o traducidos a otros más, llegaron a vender gran cantidad de ejemplares y difundieron historias, anécdotas e incluso relaciones amorosas que nunca sucedieron. Maya Picasso, hija del artista malagueño, refería el asunto: “Todo el mundo que se cruzó con Picasso quiere tener algo que contar...[refiere a un escritor] pretendió darse notoriedad inventando una nueva amante...llegaron a encontrarle a mi padre un hermanito desconocido⁵¹”.

La biografía de Picasso escrita por su amigo J.Palau i Fabre, fue publicada apenas dos años antes de su muerte, la información la recibió de boca del mismo Picasso, quien le reconocía saber más ya de su vida y obra que él mismo. Palau es una de las máximas autoridades mundiales sobre la figura de Pablo Picasso⁵² y, por lo anterior, consideramos la información de Palau i Fabre como confiable para fines de veracidad y a su vez, nos permite acercarnos a la persona de una manera más directa por tratarse de un amigo muy cercano. El texto anteriormente mencionado será la base de nuestra investigación relacionada con la persona de Picasso, mas no de manera exclusiva; hemos consultado diversas fuentes que se encontrarán debidamente referidas en las notas al pie de cada página.

Se ha dado prioridad a la búsqueda de datos verdaderos, cotejados en fuentes confiables, para no referir aquí situaciones sin fundamento (que tanto abundan cuando de Picasso se trata).

Para conocer a la persona, hay que adentrarnos en su vida, familia, lugares, sucesos y todo el contexto que nos pueda arrojar datos interesantes. Hemos hecho la investigación de la infancia del autor por la sencilla razón de que, una investigación relativa al quehacer artístico de los niños, nos invita a interesarnos en Picasso niño y en el posible apoyo para la comprensión de nuestra hipótesis.

El niño andaluz nació en Málaga, el 25 de octubre de 1881. Su nacimiento no fue fácil, la partera lo dejó a un lado creyéndolo sin vida y su tío Salvador, médico de profesión, lo hizo respirar y llorar al echarle en la cara el humo de su pipa. Este acontecimiento ha sido causa de relatos, algunos de índole fantástico o romántico, respecto a la repercusión de este evento, en su vida posterior y artística:

⁵¹ SANCHÍS, Ima. *Entrevista a Maya Picasso*. París, 2008. www.magazinedigital.com/cultura/entrevistas/reportaje/pageID/2/cnt_id/1509

⁵² Fundación Palau: *Palau y Picasso*. Página oficial de la Fundación Palau. <http://www.fundaciopalau.cat/fundacio-palau/es/fundacio/palau-i-fabre/palau-picasso.html> Consultado en 2013.

“Toda la obra de Picasso es milagrosa en este mismo sentido: todas sus obras son, primordialmente, un milagro para el ojo que las contempla: la victoria de la vida (sobre la muerte, sobre el no ser, sobre la negación...). Como si Picasso repitiera en cada una de ellas, sin querer, el traumatismo esencial de su nacimiento⁵³”.

El niño llevó por nombre el de Pablo Diego José Francisco de Paula Juan Nepomuceno María de los Remedios Cipriano de la Santísima Trinidad Ruíz y Picasso, aunque en el acta de bautismo es Pablo Diego José Francisco de Paula Juan Nepomuceno María de los Remedios Crispiniano de la Santísima Trinidad⁵⁴.

Su tipo físico lo heredó de su madre, María Picasso López, así como su vivacidad meridional. En contraste, su padre era alto y rubio. Don José Ruíz Blasco era pintor y profesor de dibujo, de él heredó la habilidad para dibujar. Palau i Fabre considera que fue la unión de ambas herencias, la habilidad hacia el dibujo de su padre y la vivacidad de su madre, la combinación que catapultaría y multiplicaría su talento⁵⁵.

En el primer piso del número 36 de la Plaza de la Merced, el niño decía su tercer palabra (después de mamá y papá), *piz*, sílaba que repetía constantemente, *piz-piz*⁵⁶, para solicitar un *lápiz*, como el que veía todo el tiempo que usaba su padre. Y a partir de ahí, nada lo detuvo en su vida para continuar dibujando.

Su padre fue quien lo educó en el dibujo y apoyó mientras se asombraba del gran talento de su único hijo varón, al mismo tiempo que era expulsado de diversas escuelas, en las que fue siempre un mal alumno. “Sólo le gustaba dibujar. Dibujar, dibujar, dibujar. De esto no se cansaba nunca⁵⁷”. Desde su infancia, su carácter fue ya el del Picasso adulto, era necio y siempre se tenía que salir con la suya.

Desafortunadamente, la situación económica de los Ruíz Picasso no era buena, y la familia seguía creciendo con el nacimiento de dos nuevas integrantes: María de los Dolores (Lola) en 1884 y Concepción en 1887. Don José Ruíz tuvo que aceptar un buen puesto que le ofrecieron en La Coruña, como profesor de dibujo en el recientemente fundado *Instituto da Guarda*, y todos se trasladaron allá por barco y tren. Picasso no había cumplido los diez años.

⁵³ PALAU i Fabre, Josep. *La extraordinaria vida de Picasso*. Aymá, S.A. Editora: París, 1972. Pág. 9.

⁵⁴ HERNÁNDEZ Velasco, Irene. *El pueblo donde ser Picasso es muy común*. El Mundo: Madrid, 2009.

⁵⁵ PALAU i Fabre, Josep. *La extraordinaria vida de Picasso*. Aymá, S.A. Editora: París, 1972. Pág. 10.

⁵⁶ MARÍN Cejudo, Andrés. *Papeles del Paraíso.- La ciudad de Picasso*. El Mundo: Madrid, 2003. http://www.elmundo.es/elmundo/2013/03/01/andalucia_malaga/1362142001.html

⁵⁷ PALAU i Fabre, Josep. *Ibid.* Pág. 11.

En La Coruña la familia conoció otra clase de gente, un clima diferente (que no les agradaba porque estaban acostumbrados al sol de Andalucía) y vivieron sucesos muy importantes: Don José era profesor y su hijo Pablo era alumno, sin embargo, un día el padre se dio cuenta de que su hijo era ya mejor que él, dominaba la técnica y no tenía más que enseñarle. Ese día, entregó todo sus instrumentos y materiales de pintura a su hijo y nunca más volvió a pintar, se dedicó exclusivamente a la docencia. Picasso tenía apenas trece años⁵⁸.



Fig. 13.- Estudio académico de un yeso (según modelo clásico) La Coruña, 1893/94 Carboncillo y lápiz sobre papel, 49 x 31.5 cm. París, Musée Picasso⁵⁹

Pero otro suceso estaba por venir, su hermana menor, Concepción, enfermó y murió poco antes de la Navidad de 1894⁶⁰. Este doloroso acontecimiento hizo que la familia decidiera abandonar La Coruña. Don José intercambió su lugar como profesor de dibujo con un profesor gallego que trabajaba en Barcelona pero que deseaba volver a su tierra. Todo se acordó pronto para que la familia Ruíz Picasso se fuera a Barcelona, luego de apenas tres años y medio en La Coruña.

“Antes de marcharse, los padres de Picasso quisieron que éste adquiriera conciencia de su personalidad, y, así, un buen día le alquilaron una modelo, como suelen hacerlo los pintores profesionales. El resultado fue más que satisfactorio: La muchacha de los pies descalzos es una de las obras más sorprendentes que, a sus trece años, Picasso trajo de La Coruña. También,

⁵⁸ PALAU i Fabre, Josep. *La extraordinaria vida de Picasso*. Aymá, S.A. Editora: París, 1972. Pág. 13.

⁵⁹ WARNCKE, Carsten-Peter, F. Walther, Ingo. *Picasso I*. (Trad. Pedro Guillermet). Taschen: Colonia, 2007. Pág. 37.

⁶⁰ PALAU i Fabre, Josep. *Ibid.* Pág. 14.

antes de partir, reunieron sus obras en una tienda o trastienda de la ciudad, para que la gente pudiera contemplarlas. Esta fue, en realidad, su primera exposición”⁶¹.

Antes de irse a Barcelona, fueron a pasar la primavera y el verano a Málaga, se fueron por tierra y llegaron primero a Madrid para que don José hiciera algunos trámites y aprovechó también para que su hijo conociera el Museo del Prado, lugar que le pareció fascinante y lo atraería por el resto de su vida⁶².

La llegada de Picasso a Barcelona en 1895, fue determinante para él. La ciudad era ya una ciudad moderna, en un buen momento económico, con lazos comerciales con América. Era un lugar al que llegaban las noticias de lo que se estaba haciendo en otros lugares, los progresos técnicos, de las artes, las ideas, etc. Una ciudad de contrastes (barrio gótico con estrechas calles de un lado y anchas avenidas con construcciones modernas del otro), grandes cantidades de gente llegando, la vía Diagonal, la población de artesanos que trabajaban y mal vivían, el barrio chino y el paseo señorial de *La Rambla*. El lugar ideal para estimular a un joven adolescente, ávido de conocimientos y lleno de energía.

A los 16 años, el joven Picasso había ya superado a su padre y se abría camino en el mundo intelectual que tanto le atrajo.

Aún cuando Pablo nace y se forma en el siglo XIX, despliega su inagotable producción ya en el escenario del siglo XX⁶³.

La infancia del artista transcurrió en un medio andaluz, vivió dentro de una familia unida aunque contaban con pocos recursos económicos. Este último factor aunado al recién descubierto talento del niño, hizo que su padre, don José Ruíz, pusiera todas sus esperanzas en él para sostén de la familia, situación que en su momento debió

⁶¹ PALAU i Fabre, Josep. *Ibid.* Pág. 14.

⁶² Desde su primer visita al Museo del Prado, Picasso fue atraído por los grandes maestros, con los que después establecerá un diálogo artístico. En 1936 es nombrado director por el gobierno de la república mediante un decreto, Picasso acepta el nombramiento aunque no toma posesión del cargo. Participa como director en algunos eventos, en calidad de representación. Tras la caída de la república, Picasso retiene en su poder al *Guernica*, *La dama oferente* y otras obras que son enviadas al Museo de Arte Moderno de Nueva York con la consigna de ser devueltos a España cuando volviera a ser democrática. Picasso quería que sus obras se exhibieran en el Museo del Prado, mismo que tras un largo proceso recuperó las obras en 1981. Finalmente el *Guernica* y sus obras ligadas, como bocetos y todo el estudio previo, fueron trasladados en 1992 al Museo Reina Sofía. *Museo del Prado: Enciclopedia online*. <http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/picasso-pablo-ruiz/>

⁶³ LUNA, Juan J. *El museo ideal de Picasso*. Lunwerg Editores: Barcelona, 2006. Pág. 8.

representar una fuerte presión para el joven pintor que pudo desarrollar en él preocupación e inseguridad.

2.3.- LA OBRA DE PICASSO Y EL DIBUJO INFANTIL BAJO LA PERSPECTIVA DE ALGUNOS ESTILOS ARTÍSTICOS

2.3.1.- PRIMITIVISMO

“No hay mucha distancia entre una mirada ingenua y una primitiva”.

Consuelo Císcar Casabán

Dentro de la bibliografía consultada para la realización de nuestra investigación, se encuentran títulos que asocian al arte infantil con el *primitivismo* o *arte primitivo*⁶⁴, estilo artístico que es, a su vez, recurrentemente ejemplificado en la obra de Picasso.

Durante el estudio de los diferentes textos, encontramos que en realidad se está hablando de diferentes líneas interpretativas para el término *primitivismo*, pero que finalmente convergen en una genuina relación con el trabajo del pintor español y el de los niños.

Los artistas de finales del siglo XIX, en plena crisis de civilización y cultura, buscaron una percepción e identidad en las raíces de la cultura misma, como parte de una búsqueda del tiempo ya perdido; es así que descubren nuevos valores en los trazos ingenuos, toscos y libres de convencionalismos de las primeras etapas: la prehistoria, la infancia.

Ésta penetración a una diferente temporalidad dio como resultado una poética muy particular en los artistas, los mecanismos del recuerdo comienzan a ser tema de estudio y partirán hacia diversas propuestas vanguardistas.

Los creadores (e investigadores) de aquel momento, comienzan a recoger signos que provienen de la prehistoria y de la imaginación infantil y lograron definir, a través de sus estudios, importantes características en común.

⁶⁴ Entre otros: DEPOUILLY, Jacques. *Niños y primitivos: arte primitivo, arte ingenuo, arte infantil*. Kapelusz: Buenos Aires, 1965.

“El arte infantil es similar al llamado arte primitivo, característico de aquellos pueblos que se han mantenido a lo largo de los siglos, en una forma primaria de civilización, practicando una economía de subsistencia y sujetos a una serie de creencias ancestrales, así el arte infantil es consecuente con las grafías dejadas por civilizaciones que ya no existen⁶⁵”.

Ambas manifestaciones poseen medios de expresión muy limitados, pero tienen la misma necesidad de representar su mundo de imágenes, luces y símbolos.

El ser humano, desde sus inicios históricos, tuvo que expresar lo que acontecía en su entorno a través de lenguajes, “lenguajes que siempre proyectan una carga estética, una interpretación emocionada del mundo a partir de un pensamiento humano subjetivo...esa primera realidad, verdad o significante supremo, que va a servir para condicionar la evolución social del ser humano y que nace de una interpretación estética, de un modelo narrativo artístico⁶⁶”. Es decir, los modelos narrativos son los portadores de las primeras verdades, de las primeras realidades o mitos.

El siguiente párrafo nos manifiesta la falta de respeto o reconocimiento hacia las expresiones primitivas y hacia las infantiles en aquella época:

“En el siglo XIX, impotentes ante el gran reto que significa comprender las intenciones que tuvieron los indígenas para pintar o grabar las rocas, algunos autores se refirieron a esto en términos más bien peyorativos: «Las figuras diseminadas aquí y allá sobre las piedras, confundidas unas en otros sin orden ni sistema; la falta de coordinación y de unidad, todo nos indica que esos mal trazados garabatos son hechos por manos inexpertas por mero pasatiempo»[...] «Basta mirar aquel conjunto de puntos, grecas, rectángulos...revueltos en una desesperante confusión...para comprender que en este caso no puede existir una idea, todo aquello es caprichoso...y son simples ensayos de color que allí fabricaban para embijarse⁶⁷» «Nada pueden revelar a la ciencia histórica esos ensayos de dibujos de ornamento,

⁶⁵ MOLINA Serrano, Yolanda. *Posibles patrones de desarrollo pictórico de los habitantes pre coloniales*. Universidad de Puerto Rico: Utuado, 2009. Pág. 2.

⁶⁶ CÍSCAR Casabán, Consuelo. *Primeras miradas, primeras lecturas* dentro de *El fuego bajo las Cenizas*. IVAM Institut Valencià d'Art Modern: Valencia, 2005. Pág. 9.

⁶⁷ RESTREPO Tirado, Ernesto, 1892. Citado en: MARTÍNEZ Celis, Diego. *Adaptación del texto y gráficas originales del Manual de arte rupestre Cundinamarca*. Gobernación de Cundinamarca-ICANH: Bogotá, 2004. Consultado el 18 de agosto de 2014. www.rupestreweb.info/introduccion.html

esas figuras informes de animales y esos garabatos semejantes a los que traza un niño travieso e inexperto⁶⁸»⁶⁹.

Según la cita anterior, los garabatos en niños y primitivos son “hechos por manos inexpertas” y no son más que un “revoltijo confuso de trazos incoherentes”; sin embargo, como lo manifiesta la Dra. Molina Serrano, los garabatos infantiles son “los primeros intentos de dibujo representacional que produce el ser humano en las etapas iniciales de su desarrollo cognitivo⁷⁰”.



Fig. 14.- Representaciones infantiles y rupestres combinadas al azar⁷¹

Es evidente que el camino hacia la comprensión y valoración de las nuevas formas de expresión apenas iniciaba. Los nativos informaron sobre su vida y su concepción del universo a través de dibujos. Muy pronto, la independencia del arte primitivo, africano u oceánico sería defendida por teóricos y artistas: “artistas de la

⁶⁸ RESTREPO Vicente, 1895. Citado en: MARTÍNEZ Celis, Diego. *Adaptación del texto y gráficas originales del Manual de arte rupestre Cundinamarca*. Gobernación de Cundinamarca-ICANH: Bogotá, 2004. Consultado el 18 de agosto de 2014. www.rupestreweb.info/introduccion.html

⁶⁹ MARTÍNEZ Celis, Diego. *Adaptación del texto y gráficas originales del Manual de arte rupestre Cundinamarca*. Gobernación de Cundinamarca-ICANH: Bogotá, 2004. Consultado el 18 de agosto de 2014. www.rupestreweb.info/introduccion.html

⁷⁰ MOLINA Serrano, Yolanda. *Posibles patrones de desarrollo pictórico de los habitantes pre coloniales*. Universidad de Puerto Rico: Utuado, 2009. Pág. 2.

⁷¹ FREEMAN, Bill y Martynec, Rick. *Children's Art in the prehistoric southwest?* Consultado el 27 de septiembre de 2014. http://archaeologyajoaz.org/rock_art_01.php

modernidad, especialmente los expresionistas alemanes, muy atentos a la herencia de Gauguin y a los descubrimientos y viajes de los etnólogos de la época⁷²”.

Los artistas creadores se inspiraron en el arte primitivo que “funcionó como fermento y transformó lo personal, lo europeo, no solo por la búsqueda de lo extranjero, sino por la radicalidad formal, libre de prejuicios y cánones de lo establecido. El término no pretende ser descalificativo. Pretende resaltar la característica de intuitivo o primario, resultado de una relación directa con la naturaleza y los sentimientos primarios de la especie humana⁷³”.

El fruto de esta transformación fueron obras que parecen carecer de la *destreza* occidental para la representación y asoman en cambio una memoria *involuntaria* hacia trazos pretendidamente ingenuos, con diferencias de texturas, color y expresión. Inspiradas en ambos: *arte primitivo* y *arte infantil*.

El Primitivismo fue asociado a la psicología de los niños y por lo tanto al arte que puedan instintivamente elaborar.

En este momento, Picasso recibe la influencia del Primitivismo: el arte románico, ibérico y africano, a través de objetos, pinturas o esculturas; y junto con Apollinaire, se ve envuelto en una desafortunada situación en la que son culpados por el robo de dos cabezas ibéricas. Los rasgos del arte primitivo se encuentran recurrentemente en la obra del pintor.

⁷² DE BARAÑANO, Kosme. *El fuego bajo las Cenizas*. IVAM Institut Valencià d'Art Modern: Valencia, 2005. Pág. 37.

⁷³ DE BARAÑANO, Kosme. *Ibíd.* Pág. 37.

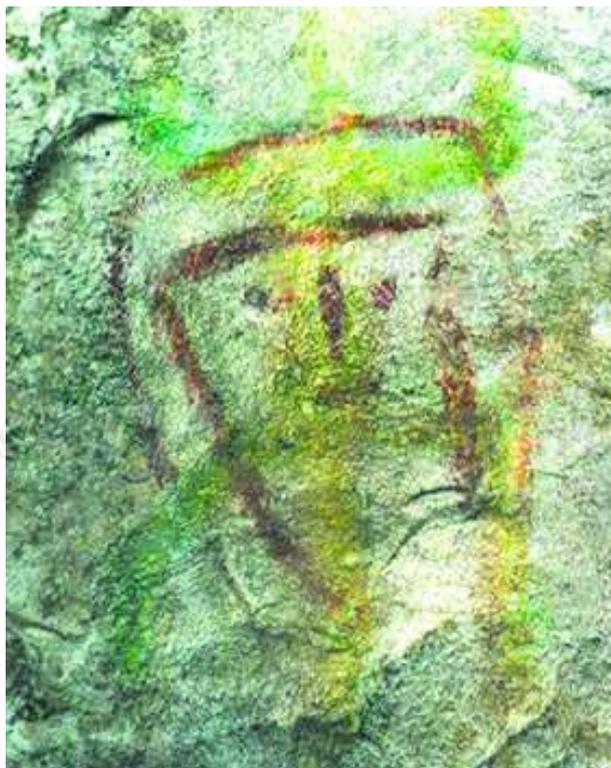


Fig. 15.- Pictografía de Tenjo, Cundinamarca, Colombia⁷⁴



Fig. 16.- Pablo Picasso, cabeza 1907, óleo y arena sobre panel
17.5 x 14 cm. Colección Claude Picasso, París⁷⁵.

⁷⁴ Pictografía publicada en: *Adaptación del texto y gráficas originales del Manual de arte rupestre Cundinamarca*. Gobernación de Cundinamarca-ICANH: Bogotá, 2004. Consultado el 18 de agosto de 2014. www.rupestreweb.info/introduccion.html

⁷⁵ Fotografía consultada en el sitio oficial del Museu Picasso de Barcelona. Septiembre de 2014. <http://www.bcn.cat/museupicasso/ca/exposicions/2014.html>

Mencionamos anteriormente una crisis de civilización y de cultura en que se encontraba inmerso el mundo moderno, los siglos anteriores fueron deteriorando el sentido de percepción y de identidad de la sociedad europea. Matisse fue uno de los primeros en sentir que el llamado arte africano podía devolverlos, y detrás de él, un sinnúmero de escritores, pintores, poetas, filósofos, etc.

“El primitivismo de la plástica es una reacción, pues, contra un ideal de vida y de cultura que se empieza a sentir como periclitado y asfixiante, y cuyo significado queda patente, más que en la aplicación o utilidad de su sentido, en las continuas manifestaciones de su contradicción...primitivismo plástico que viene no tanto ni tan directamente del arte de África como de la interpretación e imitación que algunos pintores europeos harán luego de él. Cuando en los primeros años del siglo XX, concretamente en 1906, Matisse le hace ver a Picasso las posibilidades de investigación formal que el arte africano ofrece, está indicando y abriendo un camino que la modernidad, de muy distintos modos, recorrerá después⁷⁶”.

Matisse no se refiere al descubrimiento del arte de África, sino a las posibilidades estéticas de los cuerpos esculpidos y los espíritus en ellos encarnados que caracterizan las ideas y creencias de un África lejano.

“Es muy posible que lo que Matisse intuitivamente captara fuera la importancia que para los dogón, pueblo de agricultores, tenían las articulaciones y, de modo especial, las clavículas. Las primeras son indispensables para que el cuerpo tenga la ligereza y agilidad necesarias para trabajar la tierra; las segundas – como indica Jean-Pierre Vernant – son consideradas el sistema de suspensión del esqueleto y, por ello, como explica Anne-Marie Bouttiaux, «el receptáculo de los ocho granos cultivables ofrecidos a la humanidad por Amma, el dios supremo, y que insufla la energía vital a cada ser» Lo que Matisse intuyó en el arte africano era una nueva visión e interpretación del cuerpo, y eso –y no otra cosa- es lo

⁷⁶ DE BARAÑANO, Kosme. *El fuego bajo las Cenizas*. IVAM Institut Valencià d'Art Modern: Valencia, 2005. Pág. 89.

que puso en circulación dentro de la pintura y la escultura occidental, en las que no ha dejado de tener influencia desde entonces⁷⁷”.

Podemos inferir que Picasso absorbió las dos líneas interpretativas para el *Primitivismo*, el de la búsqueda de las primeras expresiones, ingenuas y libres de convencionalismos, que transporta la mirada a un momento particular del pasado; y una clase de primitivismo conceptual que, desde diferente punto de vista, lo acerca también a encontrar nuevos modelos narrativos.

“Los rasgos estilísticos del arte practicado por pueblos de África, Oceanía o Australia en la historia del arte nos indican los orígenes más ancestrales de la realidad social que se recupera con la mirada limpia, sin prejuicios e ingenua de estos artistas contemporáneos que descubren el mundo y lo pintan viéndolo por primera vez”⁷⁸.



Fig. 17.- Pablo Picasso, busto de hombre barbudo, 1933⁷⁹.

⁷⁷ DE BARAÑANO, Kosme. *Ibid.* Pág. 93.

⁷⁸ CÍSCAR Casabán, Consuelo. *Primeras miradas, primeras lecturas* dentro de *El fuego bajo las Cenizas*. IVAM Institut Valencià d'Art Modern: Valencia, 2005. Pág. 11.

⁷⁹ SPIES, Werner. *Picasso Sculpteur* ISBN:9782844260451. Ed. Centre Georges Pompidou: París, 2000. Pag. 152.

2.3.2.-IMPRESIONISMO

El movimiento originario de Francia entre 1860 y 1900, consistió en un rechazo a la forma académica de representar el mundo. A estos pintores no les interesaba contar una historia o ilustrar un ejemplo moral, preferían explorar cómo con la pintura se podían capturar las impresiones sensoriales. Sobre todo buscaban evocar las sensaciones de luz, color y movimiento⁸⁰.

El impresionismo tiene mucho que ver con la gestación del arte moderno, tanto por el lado de sus derivaciones inmediatas como por el de las consecuencias de su radical negación. Eugenio Diez Estrada, doctor por la Universidad Complutense de Madrid y especialista en expresión plástica infantil, considera al estilo impresionista como la última manifestación de un arte absolutamente fiel todavía a la representación de la naturaleza como objeto primordial de visión, es decir, el puro registro de las impresiones visuales, y reconoce una gran influencia posterior por la riqueza de su paleta y por su extrema sensibilidad a la luz y a las matizaciones vibrantes del color. Sin embargo, lo reconoce como un quehacer artístico muy ajeno al trabajo infantil: “Quedaría situado en el polo opuesto de los planteamientos de la expresión plástica de los niños⁸¹”.



Fig. 18.- Pintura impresionista. Claude Monet. *El paseo, mujer con sombrilla*. 1875, National Gallery of Art, Washington, D.C.⁸²

⁸⁰ LITTLE, Stephen. *...Ismos para entender el arte*. Turner: Barcelona, 2010. Pag. 84.

⁸¹ ESTRADA Diez, Eugenio. *La expresión plástica infantil y el arte contemporáneo*. Universidad Complutense de Madrid: Madrid, 1988. Pag. 530.

⁸² NUMEN, Arte a través del tiempo. *Claude Monet*. NUMEN: China, 2006. Traducción de Joan-Antoni Espasa Rodríguez. Pág. 31.

Por otro lado, el joven Picasso de principios del siglo XX, estudió las expresiones artísticas que se gestaban en su época, así como las diferentes ideologías que circulaban en los medios intelectuales, y conoció bien los postulados impresionistas y las obras de sus exponentes; Cezanne fue sin duda una influencia decisiva en su obra, lo que se consolidó como base indispensable para entender su revolución de la perspectiva cubista; solo una de sus experimentaciones con las que participaría en la vorágine de movimientos y planteamientos filosófico-plásticos que pronto convulsionarían la práctica artística durante la primera mitad de siglo.

Una de estas expresiones nació como un gran movimiento reaccionario en el campo del arte, rechazando al impresionismo. “Este cambio en algunos aspectos constituye una censura en el arte más profunda que todos los cambios de estilo desde el renacimiento, que dejaron fundamentalmente sin tocar la tradición naturalista⁸³”.

Siempre ha habido un movimiento oscilatorio entre formalismo y antiformalismo, pero la premisa de la sinceridad del arte y la fidelidad a la naturaleza no fue puesta en duda desde la Edad Media. Para Hauser, en este aspecto, el impresionismo fue la cumbre y el fin de un desarrollo que ha durado ya más de cuatrocientos años.

“El arte postimpresionista es el primero en renunciar por principio a toda ilusión de realidad y en expresar su visión de la vida mediante la deliberada deformación de los objetos naturales...El arte postimpresionista no puede ya ser llamado, en modo alguno, reproducción de la naturaleza; su relación con la naturaleza es la de violarla. Podemos hablar, a lo sumo, de una especie de naturalismo mágico, de producción de objetos que existen junto a la realidad, pero que no desean ocupar el lugar de ésta. Cuando nos enfrentamos con las obras de Braque, Chagall, Rouault, Picasso, Henri Rousseau, Paul Klee, percibimos siempre que, en medio de todas sus diferencias, nos hallamos frente a un segundo mundo, un supermundo que, por muchos rasgos de la realidad común que pueda exhibir, representa una forma de existencia que sobrepasa y no es compatible con esta realidad⁸⁴”.

⁸³ HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Ed. Guadarrama: Madrid, 1978. Pag. 398.

⁸⁴ HAUSER, Arnold. *Ibid.* Pág. 398.

Es así que podemos asegurar que ni los niños, ni Picasso, se identifican con un movimiento todavía tan naturalista, pero poco realista. La diferencia entre ambos términos dará origen al siguiente estilo dentro de nuestro estudio.

2.3.3.- EXPRESIONISMO

“Cada vez que he tenido algo que decir, lo he dicho de la manera que me parecía adecuada. Temas distintos exigen métodos diferentes. Esto no implica ni evolución ni progreso, sino concordancia entre la idea que se desea expresar y los medios de expresarla”.

Pablo Picasso⁸⁵.

El *expresionismo* pretende ser un *antiimpresionismo*, es decir, si para el artista naturalista o impresionista había que buscar la realidad mirando desde el *exterior*, para el expresionista, en cambio, había que buscarla viviendo desde el *interior*.

A pesar de una diferencia tan radical, para el historiador y crítico de arte Giulio Carlo Argan, impresionismo y expresionismo coinciden en un punto: “tanto el uno como el otro son movimientos *realistas*, que exigen el compromiso total del artista en el problema de la realidad, aunque el primero lo resuelve en el plano del conocimiento y el segundo en el plano de la acción⁸⁶”.

Entre 1885 a 1900, los expresionistas utilizaron el arte para transmitir experiencias personales; por esta razón, es precisa la explotación de la personalidad, y ello exige un criterio consciente o inconsciente, algunos artistas tenían una personalidad bien definida, otros no. “Esto nos ayuda a ver por qué no puede existir un estilo, grupo o movimiento que encarne en propiedad al expresionismo⁸⁷”. Sin embargo, sí podemos identificarlo.

No hubo una autodenominación de *expresionistas*, ningún grupo o movimiento se proclamó con ese nombre ni fijaron acuerdos u objetivos expresionistas. El nombre

⁸⁵ INSTITUT DE CULTURA. *Picasso, la pasión del dibujo*. ISBN: 2-7118-5028-5. Museu Picasso; Barcelona, 2006. Pág. 220.

⁸⁶ ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Akal: Madrid, 1992. Pág. 277.

⁸⁷ STANGOS, Nikos. *Conceptos de arte moderno*. Alianza Forma: Madrid, 1980. Pág. 36.

les fue impuesto, tardíamente, de una manera similar a la de los impresionistas, tras una exposición. “Fue en 1911 que se realizó la exposición de la Secesión berlinesa y se incluyó una galería con obras realizadas por los llamados *Expressionisten*, todas ellas procedentes de París: Matisse y los fauves, más Picasso en su estilo precubista. Hacia 1914 les fue colgada la etiqueta a los artistas de *Die Brücke* y a otros más. Se dio una propensión a aplicarla a toda una gama de tendencias internacionales de después del impresionismo, de las que se suponía que eran anti-impresionistas⁸⁸”.

Kokoschka, uno de los mayores representantes, describió posteriormente al *Expresionismo* como “un dar forma a la experiencia, es decir, como mediador y mensaje entre el yo y el otro ser humano. Al igual que en el amor, hacen falta dos personas. El *expresionismo* no vive en una torre de marfil, inspira a la persona y la despierta⁸⁹”.

Ante todo, la base del *Expresionismo* era su creencia en la expresión como un fundamento del ser humano; sus seguidores vieron ese principio humano en manifestaciones tales como los dibujos de los niños y reconocieron que la inevitable necesidad de expresión iguala a creadores adultos e infantiles, los aproxima al impulso expresivo creador de la naturaleza humana⁹⁰.

No estamos hablando solamente de una tendencia artística, sino de toda una *actitud*⁹¹. El factor expresionista está presente siempre que las emociones predominan sobre la voluntad de alcanzar normas formales; y los niños son el mejor ejemplo de la expresión emocional por encima de la forma, misma que se no se logra por la falta de dominio o de técnica, más que por la de voluntad.

Lograr una verdadera autoexpresión no tiene mayor relación con la perfección técnica, por el contrario, una obra de impecable calidad y despliegue de técnica, puede ser completamente distante a la necesidad expresiva del creador.

⁸⁸ STANGOS, Nikos. *Conceptos de arte moderno*. Alianza Forma: Madrid, 1980. Pág. 33.

⁸⁹ SELZ, Peter. *La pintura expresionista alemana*. Alianza Forma: Madrid, 1989.

⁹⁰ VOLPE, Giovanna. *Arte Outsider: Aproximación a la construcción artística de las manifestaciones creativas al margen del sistema del Arte*. Facultad de Humanidades, Universidad Pompeu Fabra: Barcelona, 2013. Pág. 52.

⁹¹ AGUILERA Cerni, Vicente. *Diccionario del Arte Moderno. Conceptos. Ideas. Tendencias*. Fernando Torres, editor. Valencia, 1979. Pág. 209.

La autoexpresión no puede ser enseñada⁹². Cualquier método que exija una normatividad puede llegar a impedir la verdadera expresión del *yo* y puede causar un bloqueo o inhibición en la persona. Para que la expresión plena se logre, se debe asegurar que la vida “sea vivida en toda su natural espontaneidad creadora, en toda su plenitud sensorial, emocional e intelectual⁹³”.

Los niños, al igual que el grupo expresionista *Die Brücke*, no tienen pretensiones estilísticas, carecen de teorías y si lo único que el grupo podía ofrecer era juventud e impaciencia, como lo afirma Norbert Lynton⁹⁴, los creadores infantiles cuentan con inmadurez e inexperiencia para enfrentar el reto de la expresión.

Kirchner, el principal inspirador teórico del movimiento perteneciente al grupo *Die Brücke*, escribió que la obra es “la sublimación instintiva de la forma en el acontecimiento sensible convertido en impulso⁹⁵”.

Los niños siguen sus intuiciones, mismas que van guiando los propios estímulos creativos y transforman sus reacciones en cada gesto. La observación de estos fenómenos convierten a las actividades plásticas en una gran oportunidad de alto valor para estudios pedagógicos y psicológicos, conformando la base del arteterapia que surge como disciplina entre 1930 y 1940 en Estados Unidos e Inglaterra⁹⁶.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

⁹² LÓPEZ Martínez, Ma. Dolores. *La Metodología Expresionista en la educación artística y su contribución al arteterapia*. Dentro de *Arte, Individuo y Sociedad*. ISSN: 1131-5598. Universidad Complutense de Madrid: Madrid, 2011. Pág. 92.

⁹³ READ, Herbert. *Educación por el Arte*. Paidós Educador: Barcelona, 1982. Pág. 207.

⁹⁴ LYNTON, Norbert. *Expresionismo* dentro de: Stangos, Nikos. *Conceptos de arte moderno*. Alianza Forma: Madrid, 1980. Pág. 33.

⁹⁵ AGUILERA Cerni, Vicente. *Diccionario del Arte Moderno. Conceptos. Ideas. Tendencias*. Fernando Torres, editor. Valencia, 1979. Pág. 211.

⁹⁶ LÓPEZ Martínez, Ma. Dolores. *Ibíd.* Pág. 95.



Fig. 19.- Dibujo infantil, niña de 5 años. “Maltratada físicamente por su padre y testigo de las palizas que éste propinaba con regularidad a su madre. La pequeña retrata una figura con enormes orejas y boca, que escuchan y gritan pidiendo que finalice de una vez por todas tanta violencia. Hay rabia y agresividad reflejadas con trazos enfáticos y claros⁹⁷”.

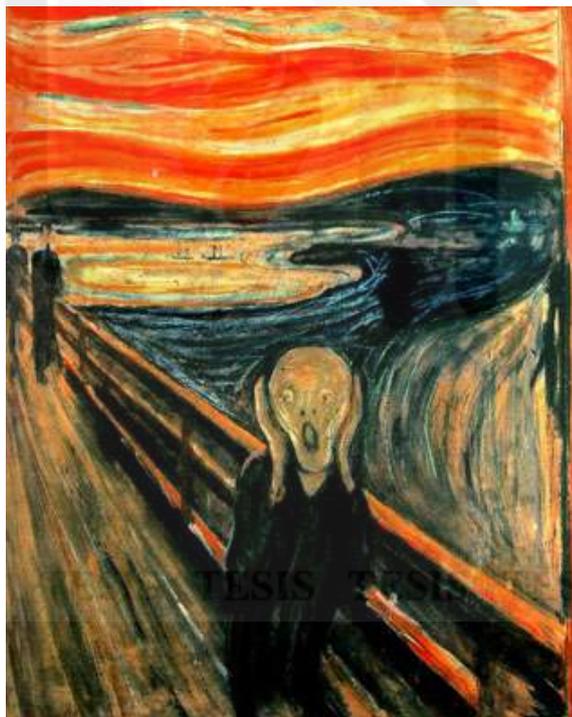


Fig. 20.- Pintura expresionista. Edvard Munch. *El grito*. 1893, Témpera y pastel sobre madera, 91 x 73.5 cm. Museo de Munch, Oslo, Noruega⁹⁸.

⁹⁷AVAIM (Asociación Vasca para la Ayuda a la Infancia Maltratada). Exposición de dibujos “La huella del maltrato”. Publicado en *El País, el periódico global* el 18 de mayo del 2008. Consultado el 11 de mayo de 2014. http://sociedad.elpais.com/sociedad/2008/05/18/album/1211061601_910215.html#1211061601_910215_0000000008

⁹⁸ NUMEN, Arte a través del tiempo. *Edvard Munch*. NUMEN: China, 2006. Pág. 20.

Son muchas las características en común entre el arte infantil y el expresionista, entre otras, la acción improvisadora e imaginativa; el arte de acción o *action painting* que desestima el objeto durante el acto de pintar se enlaza con el acto creador de un niño, de sentido simbólico y basado en experiencias vitales en las que el objeto no importa, únicamente la acción, su inicio y final que, en ambos: adultos y niños, comienza con un gesto y se observa su desarrollo, al mismo tiempo en que se vive una motricidad lúdica.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS



TESIS TESIS TESIS TESIS

Fig. 21.- Dibujo infantil. María, niña de 4 años⁹⁹.

⁹⁹ Arte Infantil. Museo virtual. <http://arteinfantil.tripod.com/4anos.html> Consultado el 9 de septiembre de 2014.



Fig. 22.- Dibujo infantil. Pablo, niño de 4 años¹⁰⁰.



Fig. 23.- Dibujo infantil. Paula, niña de 5 años¹⁰¹.

¹⁰⁰ Arte Infantil. Museo virtual. <http://arteinfantil.tripod.com/4anos.html> Consultado el 9 de septiembre de 2014.

¹⁰¹ Arte Infantil. Museo virtual. <http://arteinfantil.tripod.com/5anos.html> Consultado el 9 de septiembre de 2014.



Fig. 24.- Dibujo infantil. Carmen, niña de 6 años¹⁰².



Fig. 25.- Dibujo infantil, niño de 9 años. “Un sol dominante y agresivo, que todo lo envuelve, en medio de una furia de colores. Una bestia engulle un cerebro, ante la mirada suplicante de un niño. El autor de este dibujo vive en una familia desestructurada, con episodios de maltrato físico y emocional entre los padres y hacia los hijos. Se sospecha que el crío pueda ser víctima de abusos sexuales por parte de su padre¹⁰³”.

¹⁰² Arte Infantil. Museo virtual. <http://arteinfantil.tripod.com/6anos.html> Consultado el 9 de septiembre de 2014.

¹⁰³ AVAIM (Asociación Vasca para la Ayuda a la Infancia Maltratada). Exposición de dibujos “La huella del maltrato”. Publicado en *El País, el periódico global* el 18 de mayo del 2008. Consultado el 11 de mayo de 2014. http://sociedad.elpais.com/sociedad/2008/05/18/album/1211061601_910215.html#1211061601_910215_0000000008



Fig. 26.- Dibujo infantil, niño de 12 años: “el menor de tres hermanos víctimas de abandono emocional por parte de los padres. El crío sufre marcadas carencias afectivas desde los primeros meses de vida, a las que se suma un fuerte rechazo en su entorno escolar. «Hacen lo que quieren conmigo», explica. En dibujo libre, se autorretrata enfadado. La pintura representa una gran distorsión de la figura, infrecuente en un niño de su edad¹⁰⁴”.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

¹⁰⁴ AVAIM (Asociación Vasca para la Ayuda a la Infancia Maltratada). Exposición de dibujos “La huella del maltrato”. Publicado en *El País, el periódico global* el 18 de mayo del 2008. Consultado el 11 de mayo de 2014.
http://sociedad.elpais.com/sociedad/2008/05/18/album/1211061601_910215.html#1211061601_910215_0000000008

Picasso también se adscribe, entre otros movimientos o vanguardias del siglo XX, al expresionismo, así lo refiere el Dr. En filosofía y letras: Juan J. Luna¹⁰⁵ y lo reitera posteriormente en su descripción de la pintura “Las señoritas de Avignon: El cuadro...un triunfo del expresionismo al modo negroide o una especial incursión en el futurismo¹⁰⁶”.



Fig. 27.- Pablo Picasso. *Les demoiselles d'Avignon*, 1907. Óleo sobre tela, 243.9 x 233.7 cm. MOMA, Museum of Modern Art, New York¹⁰⁷. El cuadro ha sido asociado principalmente al cubismo, pero se circunscribe al primitivismo y expresionismo también.

¹⁰⁵ LUNA, Juan J. *El museo ideal de Picasso*. Lunweg Editores: Barcelona, 2006. Pág.11.

¹⁰⁶ LUNA, Juan J. *Ibid.* Pág.21.

¹⁰⁷ Visual Encyclopedia or Art. *Arte del siglo XX* ISBN:978-88-8117-882-7. SCALA Group: Florencia, 2009. Pág. 70.

Otros autores nos ayudan a confirmarlo, entre ellos, María Teresa Ocaña, quien fue directora del Museo Picasso de Barcelona durante 23 años, expone su percepción al describir un conjunto de obras en particular:

“El exhaustivo ejercicio retratista, que gira en torno a Marie Thérèse y a Dora Maar, en el periodo de la Segunda Guerra Mundial acentúa la carga expresiva a base de la distorsión de líneas y la confrontación de los que se ha venido en llamar la doble faz... Esta aparente arbitrariedad de la línea y la aplicación de una rica gama de intensos colores refuerzan la intensidad emocional del rostro, a la vez que marcan una inflexión en la figuración de la obra de Picasso¹⁰⁸”.

El conjunto pictórico al que se refiere la maestra Ocaña, coincide además con la etapa pictórica de la evolución picassiana que hemos seleccionado para el desarrollo del presente trabajo.



Fig. 28.- Pablo Picasso. *Cabeza de mujer llorando con pañuelo (III)*, 1937. Óleo sobre tabla, 92 x 73 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía¹⁰⁹.

¹⁰⁸ OCAÑA, María Teresa. *Los Picasso de Jean Planque* dentro de: Rodari, Florian. *Colección Jean Planque, La novela de un coleccionista*. Hazan: Barcelona, 2002. Pág. 56.

¹⁰⁹ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, sitio web oficial. <http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/cabeza-mujer-llorando-panuelo-iii-postscripto-guernica-weeping-womans-head> Consultado el 30 de septiembre de 2014.



Fig. 29.- Pablo Picasso. *Masacre en Corea*, 1951. Óleo sobre contrachapado, 110 x 210 cm. *Musée National Picasso, París*¹¹⁰.

Por su parte, Dominique Dupuis-Labbé, conservadora de patrimonio cultural y especialista en Picasso, alude de manera más sutil a las emociones que el pintor español experimenta y lo que nos expresa en su obra:

“Picasso no pierde el tiempo. El dibujo no lo abandona, late al ritmo de su propio corazón. Capta, explora, medita sobre sus amantes o sobre desconocidas, sus amigos o parientes, ancianos que pasan por la calle; revela sus deseos y fantasmas, sus miedos y alegrías”¹¹¹.

Es prudente mencionar en este punto, que los expertos en interpretación del dibujo infantil afirman que, de la misma manera que Picasso, los niños perciben, exploran y revelan en sus dibujos sus alegrías, miedos, dolores y develan sus más íntimos secretos.

La teoría de Alschuler y Hattwick sobre la relación entre el arte infantil y la personalidad, nos expone la afirmación de que los niños “maduran, evolucionan desde

¹¹⁰ LUNA, Juan J. *El museo ideal de Picasso*. Lunwerg Editores: Barcelona, 2006. Pág. 193.

¹¹¹ INSTITUT DE CULTURA. *Picasso, la pasión del dibujo*. ISBN: 2-7118-5028-5. Museu Picasso; Barcelona, 2006. Pág. 17.

un interés por la autoexpresión y por reflejar emociones en sus dibujos hasta un interés por la representación literal¹¹²». A su vez, esta teoría se relaciona con otras, de tradición psicoanalítica, que manejan a los dibujos de los niños como indicadores de procesos inconscientes.

Otra vertiente expresionista, concretamente referida al expresionismo alemán, “pretende ser una investigación sobre la génesis del acto artístico, en el artista que lo realiza y en la sociedad a la que él se dirige¹¹³”. Pero donde ya no solo hay intención o deseo, sino auténtica realidad de pasar por el trance de iniciar de nuevo el arte a partir del punto cero, y, en concreto, de la experiencia plástica inicial de los niños, es en el comportamiento demostrado por algunos componentes del Blaue-Reiter.

“Los psicólogos llaman «estética» a esta primera experiencia de la realidad, una experiencia a la que corresponde un tipo de comportamiento. Kandinsky...se propone analizar, en el comportamiento del niño, el origen y la estructura primaria de la operación estética. De hecho el comportamiento estético cesa cuando el niño, al crecer, aprende a «razonar»; la primera experiencia del mundo, es decir, la experiencia estética, se olvida y pasa al inconsciente. Sólo unos pocos individuos, los artistas, la desarrollan, la relacionan con ciertas técnicas organizadas y sacan de ella unos objetos a los que la sociedad les da un determinado valor¹¹⁴».

Kandinsky resume todas las ideas anteriores y concluye:

“Lo artísticamente verdadero sólo se alcanza por la intuición, especialmente al iniciarse un camino¹¹⁵».

¹¹² HERNÁNDEZ Belver, Manuel. *Qué pintan los niños*. Editorial Eneida: Madrid, 2008. Pág. 70.

¹¹³ ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Akal: Madrid, 1992. Pág. 287.

¹¹⁴ ARGAN, Giulio Carlo. *Ibid.* Pág. 535.

¹¹⁵ KANDINSKY, Wassily. *Lo espiritual en el arte*. Paidós: Barcelona, 2011. Pág. 21.

CAPÍTULO 3

LA OBRA DE PICASSO Y EL DIBUJO INFANTIL FRENTE AL CARÁCTER LÚDICO DEL ARTE

“Pues el niño, por sus juegos analógicos, crea esbozos de sus obras:

Sus cabañas ya son arquitectura, sus garabatos, pinturas,

Sus canciones para jugar, el preludio a la poesía”.

Emmanuel Guigon¹¹⁶.

El concepto contemporáneo del carácter lúdico del arte es afín a la actividad artística de los niños y a la documentada actividad pictórica de Pablo Picasso.

El Diccionario de Arte Moderno dirigido por Vicente Aguilera Cerni, habla de la noción de *Homo Ludens* en relación con las producciones artísticas. La idea del *hombre que juega*, con dos vertientes: la posibilidad de ver en el juego el origen de toda actividad artística y la de utilizar el elemento lúdico, más que en el proceso creativo, en la relación del espectador con la obra¹¹⁷.

Simon Marchan lo hablaría en términos de distinguir entre una estética lúdica, “entendida como una teoría encaminada a explicar todas las manifestaciones artísticas desde la perspectiva del juego, y aquellas tendencias del arte que toman lo lúdico como objeto preferido de sus experiencias¹¹⁸”.

Para Giulio Carlo Argan, “el arte, al ser libertad de toda obligación, es juego; el juego contradice la seriedad de cualquier acción utilitaria, pero puesto que la libertad es el valor supremo, sólo al jugar se actúa con auténtica seriedad”. Esta frase explica el fundamento de nuestro subcapítulo.

A partir de la experiencia lúdica podemos comprender mejor toda una serie de manifestaciones humanas, como el arte infantil, entre otras. “La concepción lúdica es la premisa de numerosos movimientos de nuestro siglo, en los que no solo aparece de forma explícita, sino que también se manifiesta por la utilización de medios expresivos heterogéneos por parte del artista, sobre todo desde el arte abstracto o el dadaísmo, y

¹¹⁶ GUIGON, Emmanuel. *La Infancia del Arte*. Perruca Artes Gráficas: Teruel, 1996. Pág. 10.

¹¹⁷ AGUILERA Cerni, Vicente. *Diccionario del Arte Moderno. Conceptos. Ideas. Tendencias*. Fernando Torres, editor. Valencia, 1979. Pág. 306.

¹¹⁸ MARCHAN, Simon. *El Universo del Arte*; Salvat, 1981.

desde Klee a Miró y otros cuyas obras recuerdan el arte infantil y el de las culturas primitivas y extraeuropeas¹¹⁹”.

Para los integrantes del movimiento dadaísta, la obra de arte debía ser sustituida por el puro acto estético¹²⁰, lo que representa considerar la acción plástica como una actividad básicamente lúdica. También postulaban que la actividad estética tiende a proporcionar el modelo de un comportamiento libre de todo tipo de condicionamiento. Si una persona lograba romper los convencionalismos sociales, no requería del dominio de una técnica para ser artista, sino de ser o llegar a ser libre.

Existen artistas que se expresan por el único placer de la expresión, que crean por el placer de crear, como nos dicen Robert Gloton y Claude Clero en su libro *La Creatividad en el niño*:

“Su obra (del niño) toma cuerpo y significado a medida que el trabajo avanza...el tanteo experimental es un caminar, empírico, al principio, sostenido por la experiencia...Lo experimental tiene la ventaja de hacer que el sujeto descubra en lo vivido un método general de búsqueda que le es indispensable en conducta de una verdadera actividad creadora...el tanteo experimental es por lo que el niño puede elevarse hacia el saber estar, integrando su propia realización, en su desarrollo personal, los elementos adquiridos del saber y del saber hacer...¹²¹”.

Reforzando la misma idea, la pedagoga Pilar Sanz Iranzo escribe que “la curiosidad del niño, su receptividad y en definitiva su afán de conocer el por qué, es el elemento clave para propiciar experiencias y actividades”, los niños pueden disfrutar estas experiencias, nos habla en el mismo contexto del “goce visual del color, como elemento generador de estímulos y sensaciones¹²²” que podemos entender como el provocador del gran interés que tienen los niños en el dibujo, la pintura, la escultura, etc.

Hemos hablado de la satisfacción del quehacer artístico, de la realización y desarrollo personal, al respecto el Dr. Estrada Diez postula el *Principio de la activación*

¹¹⁹ MARCHAN, Simon. *El Universo del Arte*; Salvat, 1981.

¹²⁰ ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Akal: Madrid, 1992. Pág. 436.

¹²¹ GLOTON R. y Clero C. *La Creatividad en el niño*. Ed. Narcea; Madrid, 1972.

¹²² SANZ Iranzo, Pilar. *La educación infantil 0-6 años: expresión y comunicación*. Paidotribo. España, 1992. Págs. 172 a 195.

*autoremuneradora*¹²³, que consiste en el impulso a realizar actividades por sí mismas, por la satisfacción que produce su propia ejecución. Dichas actividades son ejercicios lúdicos o semilúdicos en los que se consumen los excedentes de energía vital o se libera la acumulación de tensiones y no se tienen otras intenciones.

Su realización es de apariencia relajada o muy apasionada. Interviene la manipulación o la exploración curiosa y juguetona con los materiales y objetos del entorno.

Para el autor de dicho principio, al realizar una actividad plástica sin al menos un poco de esta activación autorremuneradora, el valor estético se verá afectado, aunque explica que puede haber otras motivaciones simultáneas.

Los niños trabajan completamente bajo este Principio, como lo hemos demostrado en este mismo subcapítulo, y lo confirma Rhoda Kellogg: “La actividad del arte infantil que he observado es autosatisfactoria y no es competitiva¹²⁴”.

La Galería Amadís, del Ministerio de Cultura de Madrid, fue pionera en realizar sus Jornadas sobre Arte Infantil y los textos derivados de estos encuentros son muy enriquecedores al respecto, en ellos confirmamos la gran libertad de los pequeños creadores y su interés en la utilización de diversos materiales:

“Los niños no necesitan copiar para crear su propio lenguaje. Desde los primeros gestos gráficos hasta sus obras, marcadas por realismo conceptual, se advierte en ellos un afán por inventar formas y manejar todo tipo de materiales y texturas. Esta capacidad y libertad de creación, la ausencia de prejuicios estéticos –en el niño por falta de conocimiento y en los adultos buscada intencionadamente- hacen que podamos apreciar obras similares, con la misma imaginación, con la misma capacidad de percepción y con un gran sentido humorístico, tanto en los niños como en algunos artistas contemporáneos¹²⁵”.

Una vez más, trasciende la afinidad entre el arte infantil y el arte *adulto*.

El texto anterior también exalta la cualidad infantil que es la falta de convencionalismos espaciales y la utilización del color de forma sincera y simbólica.

¹²³ ESTRADA Diez, Eugenio. *La expresión plástica infantil y el arte contemporáneo*. Universidad Complutense de Madrid: Madrid, 1988. Pág. 75.

¹²⁴ Kellogg, Rhoda. *Análisis de la expresión plástica del preescolar*. Cincel-Kapelusz: Madrid, 1979. Pág. 244.

¹²⁵ GALERÍA AMADÍS. *Jornadas sobre arte infantil relacionado con el contemporáneo*. Galería Amadís. Madrid, 1981. Pag. 6.

Según el autor, los niños comprenden el arte, en la práctica, mucho mejor que los adultos¹²⁶.

El creador infantil se siente mucho más libre de prejuicios asociados al prestigio del arte homologado, ellos crean lo que quieren y lo que les divierte sin ninguna intención de trascendencia o de causar algún efecto en otros. No tienen que hacer lo que es bello o correcto, están por encima de lo social, de la ley "...Son asociales...justo lo que debe ser el artista¹²⁷".

Según Karl Groos, el juego es una adaptación y transformación de la realidad. El *juego de ejercicio* está caracterizado por una repetición, básicamente placentera, de esquemas de acción heredados o adquiridos, con un fin de adaptación que hunde sus raíces en la vida instintiva y supone...una preparación para las actividades de la fase adulta¹²⁸.

Reitera que se trata de la acción por la acción, instigada por la necesidad de descargar energía sobrante y añade que se suscita por el atractivo rítmico y placentero de determinados movimientos, propiciadores de armónicas coordinaciones sensomotoras; surge, en algunos casos, por afán explorador de descubrir, y hasta de medir con riesgo, las propias fuerzas, la capacidad física corporal, ensayando nuevos y atrevidos esquemas dinámicos.

Las características anteriores describen con precisión la labor de los niños y de los artistas también.

El *juego simbólico* es, por su parte, el que cumple con una función transformadora de la realidad, por asimilación, a las necesidades especialmente afectivas del yo, aunque también está en ocasiones al servicio de intereses cognoscitivos.

Es a través de la ficción que el niño sortea en ocasiones su mundo y se adentra en otro, que estructura a su propia medida y nivel comprensivo. En este aspecto existen diferencias con el quehacer del adulto, que puede revivir acontecimientos de interés por los que ha pasado mediante la simple evocación mental. "El niño tiene necesidad de simbolismo más directo, más de acción y de desarrollo de hechos precisos, que le

¹²⁶ GALERÍA AMADÍS. *Jornadas sobre arte infantil relacionado con el contemporáneo*. Galería Amadís. Madrid, 1981. Pag. 7.

¹²⁷ GUIGON, Emmanuel. *La Infancia del Arte*. Perruca Artes Gráficas: Teruel, 1996. Pág. 12.

¹²⁸ Citado por Piaget en: PIAGET, J. e Inhelder, B.: *Psicología del niño*. Ediciones Morata: Madrid, 1984. Pág. 67 y 68.

permitan recrear materialmente cuanto haya podido afectarle, tanto placeres como conflictos¹²⁹».

Estrada Diez señala que el simbolismo del juego puede tener mucha relación con el de los sueños, así que el niño puede llegar a identificar todo lo que está a su alcance con los personajes y cosas más sorprendentes que las circunstancias le exijan¹³⁰.

“Esta modalidad del juego tiene también su peculiar proyección en la plástica. No sólo porque el niño emplea los productos de la manipulación de los propios materiales –los rollos de arcilla o plastilina, por ejemplo- para hacer de ellos trenes o culebras que cruzan, impulsados por él, la superficie de la mesa de trabajo en todas las direcciones, sino porque actúa de verdad, en muchos casos, como si de un juego se tratase, prestando su voz a los personajes que salen de sus manos para que dialoguen entre sí o imitando con ella las evoluciones de los aviones y coches que él mismo hace surgir de la lámina¹³¹”.

El niño aborda las construcciones formales ensayando símbolos, generalmente de esquematización geométrica, que representen las partes significativas diferentes, con una capacidad innovadora, fluidez y flexibilidad al crear y modificar imágenes que reflejan sus posibilidades no sólo lúdicas, sino expresivas a través del lenguaje plástico.

Klee se interesó mucho por el estudio de los símbolos y signos del dibujo infantil y fue exponente de una actitud abiertamente en conexión con la de los niños en el desarrollo de su plástica: el entendimiento de ésta como juego. Argan asegura que toda su obra fue inspirada, hasta en sus evidentes aspectos lúdicos o de juego, por la idea de la educación estética como educación en la libertad (previamente propuesta por Schiller). Klee fundamenta en el quehacer pictórico de los niños las primeras evidencias de una *autoeducación estética*¹³².

El arte moderno de principios de siglo pasado y el contemporáneo de la segunda mitad del mismo, parecen involucrar cada vez más las referencias visuales y no visuales de la actividad plástica infantil: la postura lúdica, la creación de nuevas realidades

¹²⁹ ESTRADA Diez, Eugenio. *La expresión plástica infantil y el arte contemporáneo*. Universidad Complutense de Madrid: Madrid, 1988. Pag. 86.

¹³⁰ ESTRADA Diez, Eugenio. *Ibid.* Pag. 86.

¹³¹ ESTRADA Diez, Eugenio. *Ibid.* Pag. 87.

¹³² ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Akal: Madrid, 1992. Pág. 392.

mediante la materialización en la obra de los gestos con que se actúa, el comportamiento dinámico de las formas, el uso de los materiales y el proceso creativo en general.

El concepto de libertad está siempre presente en los textos que abordan el tema del juego y la creatividad; la libertad creadora que permite llevar a cabo el juego.

Actualmente, algunos autores como la maestra Elise Freinet, recomiendan el acercamiento a la libre expresión del arte contemporáneo como medio de comprensión del intrínsecamente libre, espontáneo y personal dibujo de los niños¹³³.

La autora aclara que los artistas ahora trabajan en la expresión personal, en la sinceridad espontánea de las emociones y condena a los que someten al niño a la copia de modelos carentes de sentido para él.

Para Freinet, el cuadro de *Les Femmes d'Alger (O. J.)* (pág. 74) de Picasso es un manifiesto de la libertad total del artista en el que lo real y lo irreal se enfrentan, el color monótono suplanta al modelado y cuya composición abandona resueltamente la idea de planos y profundidad del cuadro.

De los pasos promovidos por Picasso y algunos artistas más, como Braque y Juan Gris, surgen creaciones indiferentes a la forma y al color del objeto y nace con ellos un nuevo *realismo*. Un realismo al que no le importa la observación objetiva, experimental, impersonal, en la que el artista no cuenta y en la que se reivindica la expresión de emociones personales. “Nuestros niños viven este realismo de la efectividad con naturalidad; lo que cuenta es su modo de decir las cosas con sus propios medios¹³⁴”.

“El arte Moderno es el Arte de la libertad, de la innovación continua que ha dado a la personalidad su más grande coeficiente. El Arte Moderno está hecho totalmente de audacia y parece romper, al menos en apariencia, con la tradición”¹³⁵.

Pablo Picasso disfrutaba mucho su trabajo. Su inabarcable producción pictórica no hubiera sido posible si no hubiera dedicado el pintor tantas horas diarias a su trabajo, y estas jornadas hubieran resultado exhaustivas si no fueran la principal recreación del

¹³³ FREINET, Elise. *Dibujos y pinturas de niños*. Editorial Laia: Barcelona, 1972. Págs. 5 y 6.

¹³⁴ ESTRADA Diez, Eugenio. *La expresión plástica infantil y el arte contemporáneo*. Universidad Complutense de Madrid: Madrid, 1988. Pag. 66.

¹³⁵ FREINET, Elise. *Ibíd.* Pág. 59.

autor, su mayor diversión e interés, que convertía a su actividad artística en su gran pasión.

En el capítulo dedicado a su infancia, referimos como desde muy pequeño, el dibujo era su mayor diversión y como a partir de esa temprana edad, se convirtió también en la gran pasión de su vida.

Picasso no escribió algún texto o autobiografía, pero dejaba ver su lado lúdico e infantil en entrevistas y diálogos como el siguiente:

“Claro, uno nunca sabe lo que va a dibujar...pero cuando empieza a hacerlo, nace una historia, una idea...y ya está. Luego la historia crece, como en el teatro, como en la vida...y el dibujo se convierte en otros dibujos, en una verdadera novela. Es muy entretenido, créeme. Al menos yo me entretengo muchísimo inventando cosas y paso horas enteras, mientras dibujo, viendo y pensando en las locuras que hacen mis personajes. En el fondo, es mi manera de escribir historias”¹³⁶.

Esa pasión se manifiesta también en algunos textos que definen su manera de trabajar. Juan J. Luna escribió respecto a su manera de iniciar un proyecto: “se empleó a fondo con una poderosa imaginación y una inagotable energía”¹³⁷.

Otra evidencia importante de la personalidad lúdica de Picasso, la tenemos en textos que nos narran su goce al hacer bromas a sus amigos, de manera oral y principalmente en su muy personal lenguaje a través de sus obras: “Al gran poeta lírico Guillaume Apollinaire, su buen amigo y compañero de andanzas durante la juventud, le hizo muchas caricaturas graciosas”¹³⁸. “A Picasso le encantaba pintar a sus amigos y les inventaba las identidades más sorprendentes. Podemos ver cómo, a través de los años, Sabartés fue representado como poeta decadente, monje, fauno con cuernos e hidalgo español miope”¹³⁹. El Museu Picasso de Barcelona cuenta con algunas de las graciosas representaciones que el pintor hizo al escritor Sabartés:

¹³⁶ OTERO, Roberto. *Lejos de España. Encuentros y conversaciones con Picasso*. Dopesa: Barcelona, 1975. Pág. 172.

¹³⁷ LUNA, Juan J. *El museo ideal de Picasso*. Lunwerg Editores: Barcelona, 2006. Pág. 26.

¹³⁸ BERNIE, Rosamond. *SABER VER lo contemporáneo del arte*, edición noviembre-diciembre 1995. ISSN:0188-6819. Reproducciones Fotomecánicas, S.A. de C.V.: México, 1995. Pág. 14.

¹³⁹ BERNIE, Rosamond. *Ibíd.* Pág. 24.

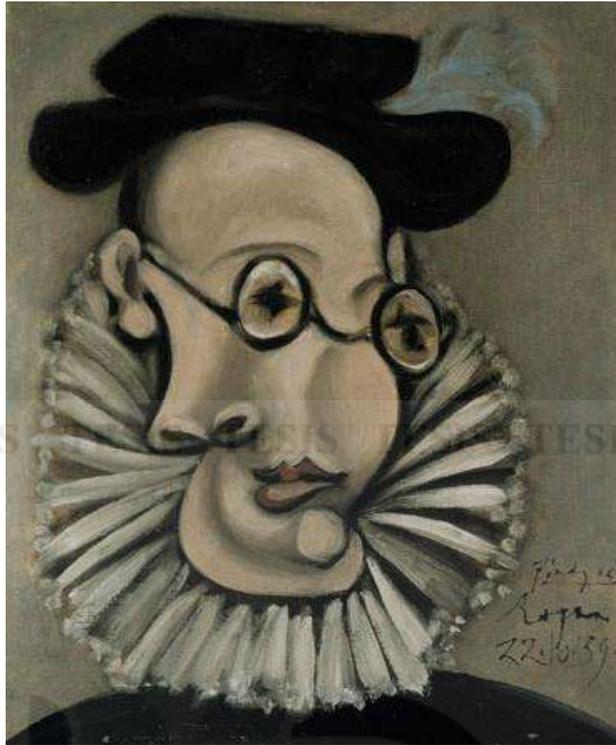


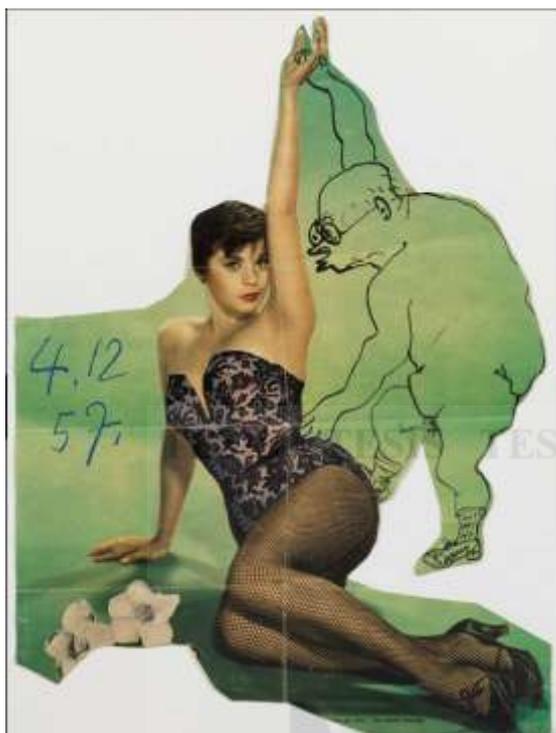
Fig. 30.- Pablo Picasso. *Retrato de Jaime Sabartés con gorguera y sombrero*. Óleo sobre lienzo. 46 x 38 cm. 1939. MPB 70.241¹⁴⁰



Fig. 31.- Pablo Picasso. *Jaime Sabartés como un fauno tocando el aulós*. Óleo y carboncillo sobre papel. 65 x 50 cm. MPB 113.143¹⁴¹

¹⁴⁰ Sitio oficial del Museu Picasso Barcelona, consultado el 12 de octubre de 2014. <http://www.blogmuseupicassobcn.org/2014/03/querido-sabartes-jaime-sabartes-visto-por-pablo-picasso/?lang=es>

¹⁴¹ Sitio oficial del Museu Picasso Barcelona. *Ibíd.* Consultado el 12 de octubre de 2014.



Figs. 32, 33, 34 y 35.- Pablo Picasso. Composiciones humorísticas. Retratos de Jaume Sabartés. Tinta china y lápiz grueso de color sobre papel impreso de revista recortado. 35,6 x 26 cm. MPB 70.674 y otras¹⁴²

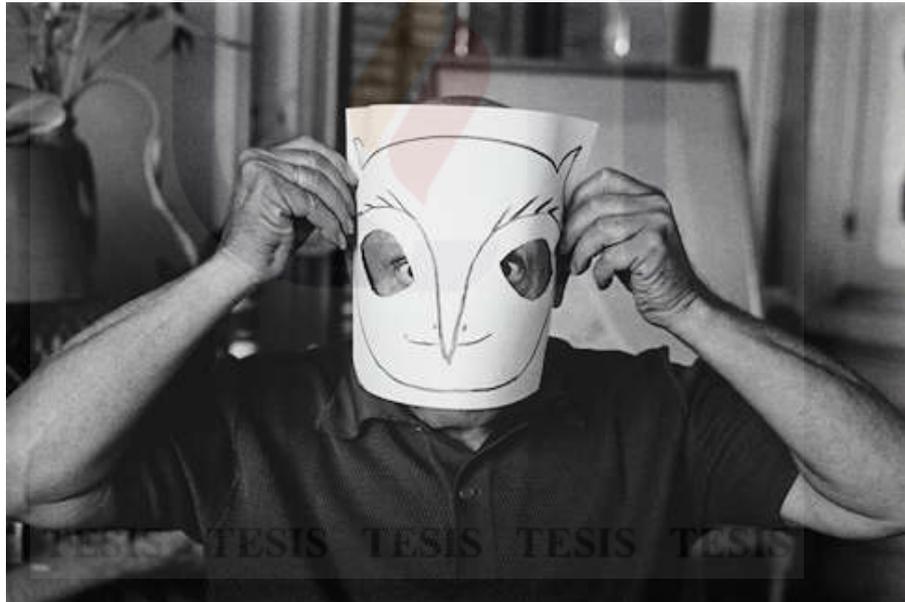
¹⁴² Sitio oficial del Museu Picasso Barcelona, consultado el 12 de octubre de 2014. <http://www.blogmuseupicassobcn.org/2014/03/querido-sabartes-jaume-sabartes-visto-por-pablo-picasso/?lang=es>

Contamos también con testimonio fotográfico de la actitud lúdica que solía tener el pintor español, a través de las imágenes que su amigo y fotógrafo David Douglas Duncan nos legó:



Figs. 36, 37, 38 y 39.- David Douglas Duncan. Fotografías de Pablo Picasso, tomadas de 1956 a 1973. Colección donada al *Museu Picasso de Barcelona*¹⁴³.

¹⁴³ Sitio oficial del *Museu Picasso de Barcelona*, consultado el 18 de octubre de 2014. <http://www.museupicasso.bcn.cat/es/>



Figs. 40, 41 y 42.- David Douglas Duncan. Fotografías de Pablo Picasso, tomadas de 1956 a 1973. Colección donada al *Museu Picasso de Barcelona*¹⁴⁴.

¹⁴⁴ Sitio oficial del *Museu Picasso de Barcelona*, consultado el 18 de octubre de 2014. <http://www.museupicasso.bcn.cat/es/>



Fig. 43, 44 y 45.- David Douglas Duncan. Fotografías de Pablo Picasso, tomadas de 1956 a 1973. Colección donada al *Museu Picasso de Barcelona*¹⁴⁵.

¹⁴⁵ Sitio oficial del *Museu Picasso de Barcelona*, consultado el 18 de octubre de 2014. <http://www.museupicasso.bcn.cat/es/>



Fig. 46, 47 y 48.- David Douglas Duncan. Fotografías de Pablo Picasso, tomadas de 1956 a 1973.
Colección donada al *Museu Picasso de Barcelona*¹⁴⁶.

¹⁴⁶ Sitio oficial del *Museu Picasso de Barcelona*, consultado el 18 de octubre de 2014.
<http://www.museupicasso.bcn.cat/es/>



Fig. 49 y 50.- David Douglas Duncan. Fotografías de Pablo Picasso, tomadas de 1956 a 1973. Colección donada al *Museu Picasso de Barcelona*¹⁴⁷.

¹⁴⁷ Sitio oficial del *Museu Picasso de Barcelona*, consultado el 18 de octubre de 2014. <http://www.museupicasso.bcn.cat/es/>

Kandinsky elogió el intenso poder de los niños de transformar los más humildes materiales y habló de ellos: “son los mayores imaginativos de todos los tiempos. Cuando juegan, un palo es un caballo, las pajaritas de papel, un regimiento de caballería, y les basta con hacer un pliegue para hacer un jinete¹⁴⁸”. Este sería, para Emmanuel Guigon, el proceder del artista también, “de una nadería, crear un mundo...¹⁴⁹”

Una reportera que tuvo la oportunidad de visitar a Picasso en su casa parisina de la rive gauche, cerca del río Sena, da testimonio de cómo el museo personal de Picasso estaba lleno de todo tipo de objetos: “cosas tales como cajetillas de cigarros transfiguradas en teatros miniatura, con actores del tamaño de un alfiler y limpiapipas convertidos en garbosas figuras. Las torres de cajetillas de cigarros vacías, unidas con pegamento, esperaban su turno para reencarnar en otra cosa...¹⁵⁰”. Escribió sobre lo que hacía en Le Catalán, un bistro ubicado en su misma cuadra: “tomaba un lápiz y transformaba el mantel de papel que cubría la mesa en un campo lleno de aves y bestias fantásticas. Hacía figurillas con la miga del pan y, en una ocasión, con el espinazo de un pescado creó un montaje improvisado¹⁵¹”.

Esta capacidad de utilización de diversos materiales se ve también reflejado en la gran diversidad de propuestas para su obra, como su contribución al llamado *collage* o los diferentes materiales de los que se valía para trabajar en esculturas o sobre el lienzo.

En capítulos previos, hemos definido durante el desarrollo de esta investigación una selección de obra perteneciente a la etapa madura del pintor como la más representativa de su afinidad con el arte infantil. Al trabajar este subcapítulo sobre el concepto lúdico en la obra de niños y artistas, encontramos un texto de Juan J. Luna en el que escribió sobre el quehacer artístico del malagueño y su actitud lúdica; cuya reflexión apoya, además, nuestra selección de la etapa artística del pintor:

“Desde luego, en toda la obra de esta última fase, aquello que más llama la atención es su marcada efusión de libertad, de la que, por otra parte, jamás careció; lo que ocurre es que ahora produce la impresión de que la disfruta más, como en una desmedida fiebre elucubrador que afecta a temas y

¹⁴⁸ KANDINSKY, Wassily. Citado en: GUIGON, Emmanuel. *La Infancia del Arte*. Perruca Artes Gráficas: Teruel, 1996. Pág. 10.

¹⁴⁹ GUIGON, Emmanuel. *La Infancia del Arte*. Perruca Artes Gráficas: Teruel, 1996. Pág. 10.

¹⁵⁰ BERNIE, Rosamond. *SABER VER lo contemporáneo del arte*, edición noviembre-diciembre 1995. ISSN:0188-6819. Reproducciones Fotomecánicas, S.A. de C.V.: México, 1995. Pág. 24.

¹⁵¹ BERNIE, Rosamond. *Ibid.* Pág. 26.

técnicas, con distintos procedimientos y formas, en lo que se asemeja a una vorágine que todo lo mezcla y combina...junto a escenas fantásticas y motivos dotados de un verismo *sui generis*. Los lápices de colores se entrecruzan con los toques de acuarela...Afloran sentimientos escondidos, en una erupción de inquietudes latentes...como si ya no le importase mantenerlas sometidas (a las obras) en la cárcel del pensamiento controlado¹⁵²”.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

¹⁵² LUNA, Juan J. *El museo ideal de Picasso*. Lunwerg Editores: Barcelona, 2006. Pág. 31.

CAPÍTULO 4

MODELO DE ANÁLISIS SEMIÓTICO, DESCRIPTIVO-COMPARATIVO, DE RASGOS DE DESARROLLO EVOLUTIVO DEL DIBUJO DE LOS NIÑOS EN UNA OBRA DE PABLO PICASSO

Con nuestra investigación pretendemos mostrar que las coincidencias no son casuales ni en un único aspecto, pero no pretendemos exponer un catálogo de similitudes y diferencias entre el arte de los niños y el de Picasso o *el arte adulto*, porque como dice Fernando Fullea, profesor de arte de la Galería Amadís, no se trata de encontrar interferencias en estos campos de creación, lo suficientemente diferenciados, pero sí de comprender y tratar de explicar las analogías, bastante claras, entre la producción visual infantil con la obra de artistas privilegiados¹⁵³.

Hemos demostrado que sí existe una relación entre el arte moderno y las expresiones artísticas infantiles; entre otros muchos artistas el pintor Pablo Picasso es uno de los mejores ejemplos de ello. Las correspondencias se encuentran además, en varios niveles que oscilan desde la formalidad al concepto en sus múltiples interpretaciones.

Kandinsky celebra “la inmensa fuerza inconsciente” que se manifiesta en los dibujos infantiles y que hace que sus obras se igualen a las de los adultos o, en algunos casos las superen, “a condición de que el observador sepa demostrar un espíritu «imparcial» y «no sometido a las tradiciones» y que haya conservado la facultad de mirar con una *mirada ingenua*¹⁵⁴”.

El reconocimiento de la expresión infantil como arte, no devalúa en medida alguna a las diferentes tendencias artísticas, por el contrario. Se debe aceptar el conocimiento y permitir a los niños una mayor y más libre producción para que su arte, como asegura Emmanuel Guigon, sea “más rico en enseñanzas¹⁵⁵”.

Para Fernando Fullea, “el parecido formal entre las obras infantiles y el arte de determinadas tendencias artísticas...No ha de tomarse nunca como una dependencia y

¹⁵³ GALERÍA AMADÍS. *Jornadas sobre arte infantil relacionado con el contemporáneo*. Galería Amadís. Madrid, 1981. Pág. 9.

¹⁵⁴ GUIGON, Emmanuel. *La Infancia del Arte*. Perruca Artes Gráficas: Teruel, 1996. Pág. 10.

¹⁵⁵ GUIGON, Emmanuel. *Ibíd.* Pág. 11.

un pretexto para supervalorar o despreciar las otras”. El tema no debe ser causa de discusión y de enfrentamiento, sino motivo de potenciar las posibilidades de una pedagogía del arte¹⁵⁶.

“El hecho de que (las obras) sean pintadas por artistas no mayores de catorce años es algo completamente casual”, nos señala el Maestro Antonio Mura, “en esencia no existe distancia entre el cuadro de cualquier pintor moderno y los trabajos de los niños. Puestos en una muestra anónima, sería difícil poder distinguirlos de los cuadros de cualquier pintor adulto. Estos dibujos contienen, en general, las características fundamentales de la pintura moderna¹⁵⁷”.

Mura defiende que las expresiones artísticas de adultos y niños pueden ser iguales, sin embargo, existen grandes diferencias.

Los adultos creadores buscan nuevos caminos liberándose de convencionalismos y posiciones impuestas, pretenden la originalidad permaneciendo en la infancia, pero siempre estarán cultural y plásticamente sobrados, especialmente en el caso de Picasso, Torres, Dubuffet, Richier, Chassac, entre otros¹⁵⁸.

No son iguales los mecanismos del *ojo inocente* infantil a los de los artistas que pretenden conseguir una ingenuidad poco espontánea, completamente intencional.

Es indispensable la comprensión de las diferencias entre la espontaneidad natural (con su respectiva despreocupación técnica) y la búsqueda de la misma desde los parámetros del adulto.

“Se evitan así muchos equívocos al valorar y distinguir la diferencia entre la espontaneidad del dibujo infantil y su capacidad de improvisación y la búsqueda de imágenes «sin complejos» de los pintores que improvisan ya sobre una experiencia laboral e investigadora que no tiene nada de *naiif*”¹⁵⁹.

Antonio Machón, considera que un estudio sobre el arte de los adultos en relación al arte infantil no llevaría a ninguna parte, ya que las motivaciones de niños y adultos son muy diferentes:

¹⁵⁶ GALERÍA AMADÍS. *Jornadas sobre arte infantil relacionado con el contemporáneo*. Galería Amadís. Madrid, 1981. Pag. 9.

¹⁵⁷ MURA, Antonio. *El dibujo de los niños*. Ed. Eudeba; Madrid, 1963. Pag. 117.

¹⁵⁸ DE BARAÑANO, Kosme. *El fuego bajo las Cenizas*. IVAM Institut Valenciá d'Art Modern: Valencia, 2005. Pág. 41.

¹⁵⁹ DE BARAÑANO, Kosme. *Ibid.* Pág. 33.

“El niño no es, en absoluto, un artista, lo que no quiere decir que sus creaciones estén desprovistas de expresividad y belleza, El niño es, ante todo, un niño; un ser que busca su identidad psico-física y que atraviesa unas etapas de crecimiento semejantes a las de una planta que germina y crece¹⁶⁰”.

Machón, especialista en educación artística y dibujo infantil de la Universidad Complutense de Madrid, lleva gran parte de su vida recopilando y analizando dibujos infantiles, comparte la visión que predominó durante tantos siglos de que la expresión infantil no es más que el fruto de su inmadurez; sin embargo, la definición de arte no lo califica como tal en la medida de su madurez.

Y es que la diferencia se trata esencialmente de ello, de madurez; el adulto es capaz de aplicar en su pintura mayor conocimiento y experiencia, pero no existe en realidad una diferencia estética¹⁶¹. Para Herbert Read, “lo que existe es una diferencia de energía muscular y de coordinación, que se compendia en la frase: *habilidad técnica*. En la medida que la habilidad técnica es la capacidad de expresar adecuadamente una percepción mental o un sentimiento, contribuirá al valor estético del acto de expresión. Por tal motivo debe ser fomentada la adquisición de habilidad. Al mismo tiempo, debe admitirse que el proceso mismo de maduración parece ajustar la habilidad a los requerimientos del niño en cualquier etapa de desarrollo¹⁶²”.

Jacques Depouilly nos habla de otra diferencia, él considera que un niño experimenta satisfacción ante su obra en la medida en la que ésta se parezca al objeto modelo y sus hallazgos personales le parecerán errores que le provocarán descontento. Depouilly llamó a esta condición *ingenuidad*, misma que obra en contra del desarrollo de las facultades innatas del niño y, en este contexto, “el adulto tiene armas que el niño no posee¹⁶³”.

Sin embargo, Rhoda Kellogg reconoce una posible facultad del arte infantil como guía para el conocimiento que tiene el hombre de sí mismo¹⁶⁴. Como dice Ortega y Gasset: “de cuando en cuando llega a la superficie de la conciencia la voz recóndita de nuestro fondo insobornable”.

¹⁶⁰ MACHÓN, Antonio. *Los dibujos de los niños*. Cátedra: Madrid, 2009.

¹⁶¹ READ, Herbert. *Educación por el arte*. Ed. Paidós; ISBN 84-7509-180-6. Barcelona, 1991. Pag. 212.

¹⁶² READ, Herbert. *Ibid.* Pag. 212.

¹⁶³ DEPOUILLY, Jacques. *Niños y Primitivos*. Ed. Kapelusz; Buenos Aires, 1965. Pags. 18 a 23.

¹⁶⁴ KELLOGG, Rhoda. *Análisis de la expresión plástica del preescolar*. Cíncel-Kapelusz: Madrid, 1979. Pág. 232.

Pero que el artista escuche la voz de su infante interior no lo es todo, así como hemos expuesto el argumento de Antonio Machón según el cual *el niño no es un artista* (teoría a la que los autores mencionados en la presente investigación se oponen), debemos asimilar también que *el artista no es un niño*. Georges Raillard entrevistó a Joan Miro y publicó sus conversaciones con el pintor, el entrevistador le dijo: "...tengo la sensación de que la infancia no está detrás de usted pero que no cesáis de ir hacia ella", a lo que el artista respondió: "Sí, hay que rascar la tierra para encontrar la fuente¹⁶⁵"; lo que implica voluntad, esfuerzo y plena conciencia del acto.

Se llevará a cabo el análisis de dos obras elegidas, una obra de Pablo Picasso y una obra de arte infantil, desde el punto de vista de la semiótica, con el objetivo de identificar los signos que serán interpretados bajo el marco de una búsqueda de relaciones de las obras con las diferentes teorías analizadas de estudio de las características del Arte Infantil.

Con este propósito se han identificado elementos de verificación, de forma y contenido, condensados de los principios y escalones enunciados en el capítulo primero de este trabajo relativos a las aportaciones de Vigotzky y Marín que son constitutivos del arte infantil.

Tal como se enunció al inicio del presente trabajo partimos del enunciado que el trabajo de Picasso sea Arte Infantil pero al aplicar la comparación de la obra objeto de estudio podemos inferir que el artista tenía la capacidad técnica y madurez intelectual para experimentar con la utilización de ideas y formas propias del dibujo de los niños.

Para demostrar lo anterior se aplicará un método basado en la aplicación de un modelo descriptivo-analítico y de comparación que considera los elementos descritos por Vigotzky-Marín consistentes en:

¹⁶⁵ RAILLARD, Georges. Citado en: GUIGON, Emmanuel. *La Infancia del Arte*. Perruca Artes Gráficas: Teruel, 1996. Pag. 12.

Temática
Principio de la línea de base
Principio de Perpendicularidad
Principio de la Importancia del Tamaño
Principio de Aislamiento
Principio de la Forma Ejemplar
Principio del Imperativo Territorial
Principio de Simultaneidad de puntos de vista
Primer escalón: perfil con dos ojos
Primer escalón: transparencias
Segundo escalón

Para efectos de comparación se realizará el análisis cruzado con una obra publicada de los estudios de arte infantil y que fue anteriormente analizada.

4.1.- ANÁLISIS DE UNA OBRA SELECCIONADA DE PABLO PICASSO

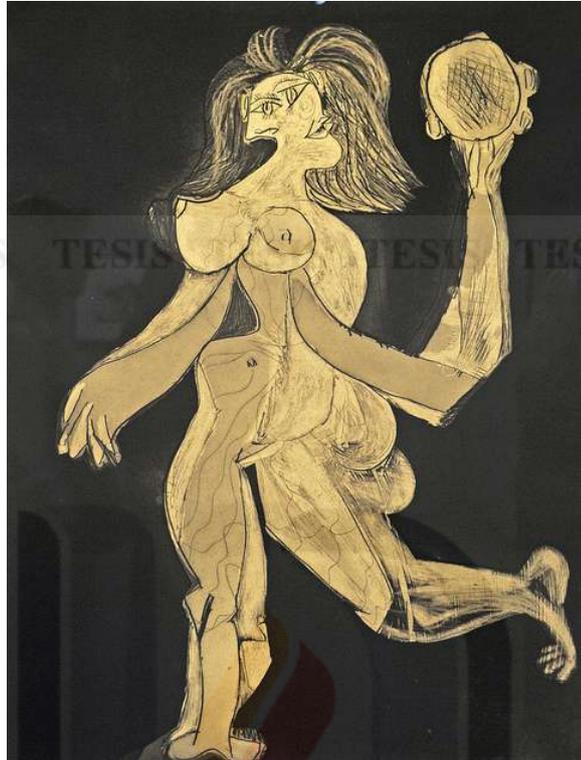


Fig. 51.- PABLO RUÍZ PICASSO

Mujer con tamboril

París, 1938

Aguafuerte y aguainta, 66.5 x 51.4 cm.

MOMA, The Museum Of Modern Art, Nueva York¹⁶⁶

“En la acuatinta *Mujer con Tamboril* Dora baila, toca un pequeño pandero y sonríe, Dora emerge desnuda de un fondo de tinta negra con líneas que definen el movimiento de los planos cubistas y las sombras. El grabado en punta seca del rostro de Olga, la bailarina que sin Picasso fue desecho penoso de un gran melodrama, es melancólica, disgustada, a punto de reprochar algo; el tratamiento del retrato es conservador y distante¹⁶⁷”.

Avelina Lésper

¹⁶⁶ WARNCKE, Carsten-Peter, F.Walther, Ingo. *Picasso II*. (Trad. Pedro Guillermet). Taschen: Colonia, 2007. Pág. 705.

¹⁶⁷ LÉSPER, Avelina. *Picasso, minotauro insaciable*. Impreso Artes Plásticas: México, 2010.

Para iniciar el análisis semiótico de la obra, es preciso describir la misma de forma general para poder acercarnos a una perspectiva particular.

Se trata de una obra realizada en un momento en que Picasso, ya separado de su esposa Olga, vive una relación estable con Marie-Thérèse Walter y su hija Maya. Sin embargo, una guapa y enigmática fotógrafa aparece en escena, Dora Maar, elegante, inteligente, audaz; la mujer que le servirá de musa y compañera durante diez años, (mismos que también comparte con Marie-Thérèse y Maya) y a quien después abandonará, ocasionando en ella una serie de patologías mentales y un cambio de vida permanente¹⁶⁸.

La obra tiene un fondo completamente negro, que hace resaltar más la figura de color claro que se relaciona al fondo mediante un contraste bien marcado de colores. Sobresale una figura humana femenina, desnuda, libre, juguetona y en movimiento, que sujeta en su mano izquierda un objeto.

Procederemos a la fragmentación de la obra para facilitar el análisis semiótico de cada una de sus partes.

¹⁶⁸ Basado en el año de su realización y los datos biográficos de: WARNCKE, Carsten-Peter, F.Walther, Ingo: *Picasso II*. (Trad. Pedro Guillermet). Taschen: Colonia, 2007.

BRAZO Y MANO CON OBJETO



Fig. 52.- Fragmento de *Mujer con Tamboril*, brazo y mano con objeto

ANÁLISIS DE LA FORMA

Se aprecia la forma de un brazo indefinido, el contorno no está bien delimitado sino que parece que la forma fuera resultado de un trazo repetitivo o que las líneas del estudio o bosquejo previo permanecieran aparentes.

La mano no se ve, queda insinuada detrás de un objeto redondo que se entiende como el *Tamboril*. Llama la atención el manejo de líneas tan libres y fluidas en el dibujo.

ANÁLISIS DEL CONTENIDO

El nombre de la obra es *Mujer con Tamboril*; efectivamente la figura es de una mujer y al estar desnuda, sobresale el hecho de portar algo en su mano.

Este objeto es lo único en la obra, además del cuerpo de la mujer, por lo tanto, debe ser el *tamboril*, que además identificamos con un instrumento de nombre similar: *tambor*; y que es congruente con la forma que vemos en la pintura.

Un paréntesis cultural: Tamboril es, según la RAE: “Tambor pequeño que, colgado del brazo, se toca con un solo palillo o baqueta y, acompañando generalmente al pito, se usa en algunas danzas populares¹⁶⁹”.

Es un instrumento de percusión membranófono cilíndrico, percutido con baqueta, típico de la península ibérica. Similar al tambor, pero con una caja más estrecha y alargada:



Fig. 53.- Ilustración de los Manuscritos de Cantigas de Santa María, escritos en gálico-portugués, con Notaciones musicales durante el reinado de Alfonso X, El Sabio. De 1221 a 1284¹⁷⁰.



Fig. 54.- Imagen fotográfica de un tamboril

En cambio, “pandereta es un pandero con sonajas y cascabeles¹⁷¹”. Es un instrumento de percusión membranófono también; perteneciente al grupo de los tambores de marco.

La *pandereta* se originó en Mesopotamia, Medio Oriente, India, Grecia y Roma, y fue usada especialmente en contextos religiosos. Se toca haciendo resbalar uno o más dedos por ella, o bien golpeándola con ellos o con toda la mano. En ocasiones se golpea con otras partes del cuerpo. El tamaño del diámetro define el tono, si es mayor el sonido es más grave.

¹⁶⁹ Real Academia Española. (2001). Disquisición. En *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.). Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=tamboril>

¹⁷⁰ RIBERA Tarragó, Julián. *La música de las «Cantigas»: estudio sobre su origen y naturaleza, con reproducciones fotográficas del texto y transcripción moderna*. Madrid, 1922.

¹⁷¹ Del diminutivo de *pandera*. Real Academia Española. (2001). Disquisición. En *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.). Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=tamboril>

Es común confundir pandereta con pandero, pero son diferentes: el pandero no tiene sonajas y es más grande. Algunos países los nombran a la inversa.



Fig. 55.- William-Adolphe Bouguereau¹⁷²
Muchacha gitana con tambor vasco (pandereta)
Oleo sobre tabla, 63.5 x 100 cm.
Colección privada



Fig. 56.- Imagen fotográfica de una pandereta

Consideramos ahora que el título de la obra, *Mujer con Tamboril*, es incorrecto. Probablemente el error ocurrió al traducir el título de la obra en inglés: *Woman with tambourine*, sin embargo se trata de una imprecisión en la traducción, ya que aunque fonéticamente tengan más relación *tambourine* y *tamboríl*; la traducción real de la semántica de la palabra inglesa *tambourine* es *pandereta*¹⁷³.

Continuamos con el análisis.

¹⁷² William-Adolphe Bouguereau, *The complete Works*. [http://www.bouguereau.org/Bohemienne-au-Tambour-de-Basque-\(Gypsy-Girl-with-a-Basque-Drum\).html](http://www.bouguereau.org/Bohemienne-au-Tambour-de-Basque-(Gypsy-Girl-with-a-Basque-Drum).html) Consultado el 21 de marzo de 2013.

¹⁷³ Espasa Calpe: *Diccionario de español/inglés*. Espasa Calpe, S.A.: Madrid, 2001.

PIERNAS



Fig. 57.- Figura apoyada en una *línea base* dentro del campo visual

ANÁLISIS DE LA FORMA

Se aprecian dos piernas abiertas, en una posición antinatural y la situación del contorno indefinido prevalece. El pie en el que se apoya la figura se aprecia de forma completamente invertida.

Es notorio que la figura llega al límite del campo visual, en el que se apoya.

ANÁLISIS DEL CONTENIDO

Marín Viadel, en su Principio de la línea de base, habla del manejo de una línea horizontal que cruza el dibujo y sirve como apoyo o base a los personajes, dicha línea puede estar dibujada o se le hace coincidir con el límite inferior del papel. Este principio aplica en la obra, ya que la figura, a pesar de no tener un fondo determinado y encontrarse suelta y sin mayores referencias, está bien apoyada en la línea inferior del límite del campo visual.

Por supuesto, la obra cumple también con el Principio de Perpendicularidad, ya que la figura se encuentra en relación perpendicular respecto del plano base en el que se apoya.

Probablemente podemos encontrar el Principio del Imperativo Territorial, en la disposición de las piernas de la *Mujer con Tamboril*, que se encuentran francamente separadas y podría ser una solución del artista para poder pintarlas en su totalidad. Este principio se explica mejor en el análisis de nariz, senos y gluteos que se encuentra más adelante. TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

La falta de congruencia en la posición de los pies, no podemos situarla dentro del Principio de la Forma Ejemplar, porque no es la intención del autor ni el resultado, el que el pie (o los pies) se vean en su mejor ángulo, por el contrario, quedan desfavorecidos, lo que nos podría remitir al primer escalón de Vigotsky en el que las imprecisiones son causadas por la inmadurez de la técnica y el dibujo infantil, sin embargo no es aplicable en el caso de un pintor cuyo dominio de la técnica data desde su infancia.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

BRAZOS



Fig. 58.- Un brazo es mayor que el otro, por el *Principio de la Importancia del Tamaño*.

ANÁLISIS DE LA FORMA

Se aprecian los dos brazos de la figura, separados del cuerpo. Uno de ellos hacia arriba y el otro hacia abajo. El brazo que está hacia arriba es el que sostiene el objeto.

El brazo izquierdo de la figura es notoriamente más largo que el otro, su proporción es casi del doble que el brazo derecho.

ANÁLISIS DEL CONTENIDO

La relación de proporción que guarda un brazo de la mujer con respecto del otro, es una característica interesante en cuanto a su interpretación.

Marín Viadel nos explica la forma en que los niños representan una parte del cuerpo de un tamaño considerablemente mayor al resto, dependiendo de la importancia que éstos le dan, emocional, funcional o semánticamente. Ejemplifica en su libro, *Didáctica de la Educación Artística*, precisamente con el caso de un brazo que realiza una actividad y, por consiguiente, tiene mayor importancia que el otro que no hace nada. Es el caso de la obra de Picasso, que corresponde al Principio de la importancia del tamaño.

CABELLO



Fig. 59.- Cabeza con cabellos individualmente trazados

ANÁLISIS DE LA FORMA

La cabeza de la *Mujer con Tamboril* es otro elemento llamativo dentro del conjunto, ya que es una de las características físicas femeninas evidentes en el dibujo. El cabello largo, en esa particular disposición o peinado (aunque más que peinado se presenta un poco revuelto), nos dan la certeza de que el personaje es una mujer. Es notable el trazo en el que cada cabello es trazado de forma individual.

ANÁLISIS DEL CONTENIDO

La representación de cada uno de los cabellos de manera individual, en lugar de hacerlo en conjunto, nos remite al quinto principio para la descripción de un dibujo infantil, el Principio de Aislamiento, que consiste en representar cada parte de un conjunto de elementos similares de manera individual, es decir, como en este caso, cada uno de los cabellos del personaje.

NARIZ, SENOS Y GLUTEOS¹⁷⁴

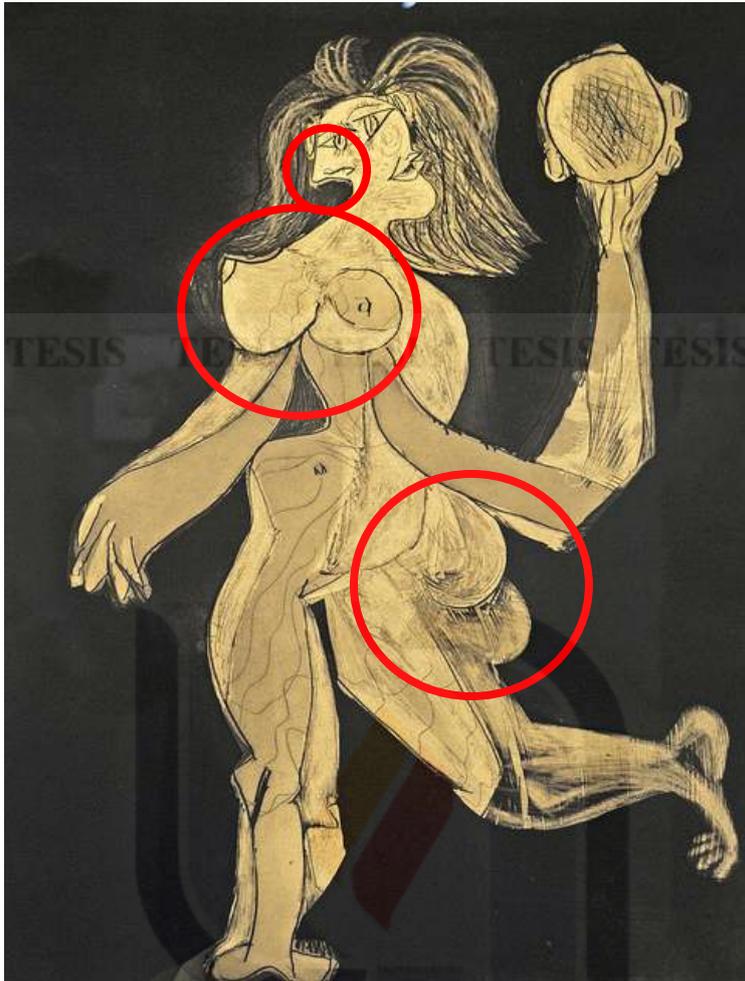


Fig. 60.- *Mujer con Tamboril*, en la imagen se señalan la nariz, senos y glúteos.

ANÁLISIS DE LA FORMA

En el dibujo se representan tres partes anatómicas de la mujer en una posición muy peculiar, discordante con el resto del cuerpo, en el sentido de que no están representados en el mismo ángulo que el conjunto que los alberga.

¹⁷⁴ Nalga es el término anatómico hispano utilizado para denominar dicha sección del cuerpo que incluye un par de formaciones carnosas de tejido que se sitúan en una posición caudal a la región sacra. (Gerard J. Tortora, Bryan Derrickson (2006) (en español). *Principios de anatomía y fisiología*. Médica Panamericana. ISBN 9687988770). El término nalga proviene del latín *natis*, término utilizado para referirse a éstas partes del cuerpo; con el tiempo y la intervención del latín vulgar, al término se le agregó el sufijo *-ica*, resultando en *natica*.

El término glúteo es ampliamente utilizado dentro del lenguaje popular hispano como un eufemismo que sustituye la palabra nalga.

Eufemismo entendido como una palabra o expresión políticamente aceptable o menos ofensiva que sustituye a otra palabra de mal gusto o tabú.

La nariz está representada de forma lateral o de perfil, aunque el resto del conjunto nos impide establecer fielmente qué posición o ángulo le corresponde porque sigue un orden caprichoso.

Los senos se ven, uno de frente y uno de perfil. Y los glúteos o nalgas se ven de manera completa cuando no deberían aparecer en el dibujo por estar situados en la parte posterior de la figura.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

ANÁLISIS DEL CONTENIDO

El séptimo principio o Principio de la Forma Ejemplar, se presenta de manera magistral en esta y otras obras Picassianas, los objetos son representados en la forma en que mejor se muestren visualmente hablando, aunque el ángulo de las partes no corresponda con el del conjunto.

Picasso utiliza este recurso en las partes sexuales femeninas y en la nariz, que es un elemento que llama mucho la atención a Picasso de las mujeres¹⁷⁵. Tal vez podamos incluir aquí cierto esbozo del Principio del Imperativo Territorial también, ya que hay partes del cuerpo que se *adosan* artificialmente con tal de ser presentados en su totalidad, completos. Este recurso es de uso recurrente por Picasso, en obras como *Mujer desnuda en un Sillón Rojo*, *El Salvamento*, *Mujer Desnuda Acostada*, las tres realizadas en 1932 y *Confidencias*, de 1934¹⁷⁶. En ocasiones llegando hasta la exageración de colocar partes del cuerpo (principalmente partes sexuales femeninas) de una forma casi externa al cuerpo, en aras de lograr su total visibilidad.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

¹⁷⁵ Warncke, Carsten-Peter, F.Walther, Ingo: *Picasso II*. (Trad. Pedro Guillermet). Taschen: Colonia, 2007.

¹⁷⁶ Warncke, Carsten-Peter, F.Walther, Ingo: *Picasso I*. (Trad. Pedro Guillermet). Taschen: Colonia, 2007. Pag. 347 a 367.

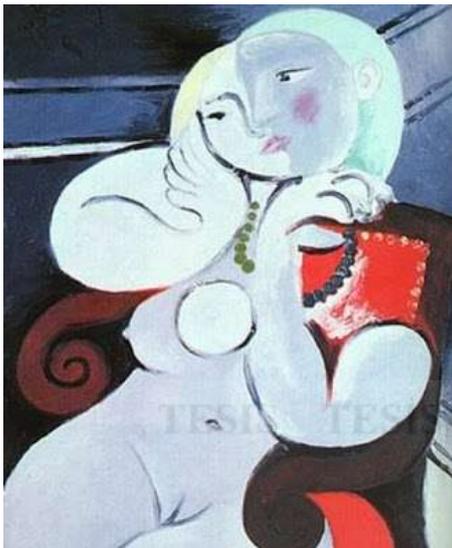


Fig. 61.- Mujer desnuda en un sillón rojo.
Picasso. Oleo sobre tabla. 130 x 97 cm.
1932. Tate Modern, Londres, Inglaterra.

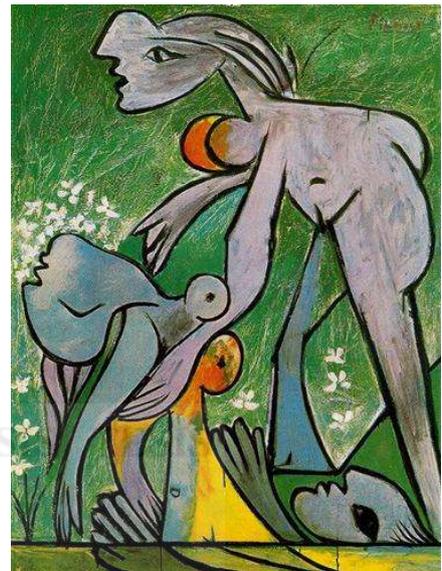


Fig. 62.- El Salvamento.
Picasso. Oleo sobre tabla. 130 x 97 cm.
1932. Galería Beyeler, Basel, Suiza.



Fig. 63.- Mujer desnuda acostada
Picasso. Oleo sobre tabla.
1932.

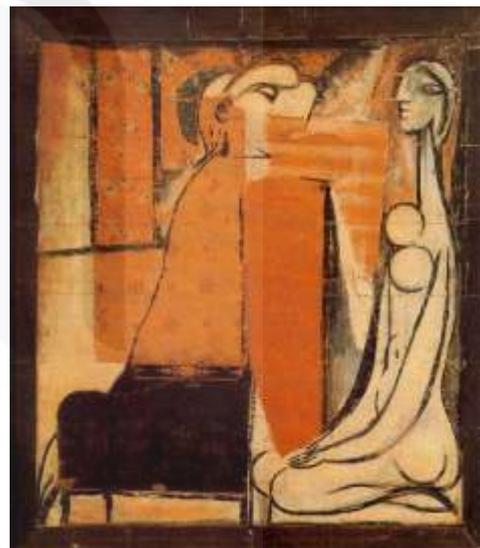


Fig. 64.- Confidencias.
Picasso. Oleo, collage y aguada sobre lienzo.
1934.

Y relacionado también a los anteriores, el *Principio de Simultaneidad de distintos puntos de vista* se hace partícipe también. Este consiste en tratar cada parte de manera independiente para que su forma ejemplar quede expuesta.

ROSTRO Y OJOS



Fig. 65.- Rostro de la Mujer del Tamboril, de perfil, pero con sus dos ojos en distintos ángulos.

ANÁLISIS DE LA FORMA

La mujer del tamboril tiene su rostro de manera lateral o de perfil, sin embargo, somos capaces de ver sus dos ojos, desiguales, como si cada uno tuviera una actividad diferente del otro y a su vez, de toda la cara, la cabeza y el cuerpo.

ANÁLISIS DEL CONTENIDO

El primer escalón de Vigotsky consiste en hacer esquemas, lo cual no encontramos aquí, pero también nos indica el autor que, dentro de esta etapa, los niños suelen representar personas o animales que, aunque se encuentren de perfil, podemos ver en ellos sus dos piernas, o sus dos ojos.

CUERPO EN TRANSPARENCIA



Fig. 66.- *Mujer con Tamboril*. Se indican puntos de transparencia.

ANÁLISIS DE LA FORMA

Podemos reconocer en el análisis de la forma de diferentes fragmentos, una constante en el dibujo de la obra, lo que llamamos en el análisis del BRAZO CON OBJETO como líneas de *estudio* o *bosquejo*, que hacen que la figura parezca indefinida o mal delineada porque su contorno no está bien delimitado por el uso de líneas muy libres y fluidas en el dibujo.

ANÁLISIS DEL CONTENIDO

El primer escalón de Vigotsky es también momento de los dibujos *radiografiados*, en los que la persona se ve vestida, pero el cuerpo se transparenta; lo mismo ocurre con la pintura del malagueño, la mujer está desnuda, porque vemos su

cuerpo y algunas partes específicas, sin embargo, viendo a detalle, podemos ver que su cuerpo está cubierto de una ropa muy ligera, que se confunde con su piel en un conjunto armónico casi imperceptible.

Vemos aquí la característica de los dibujos *radiografiados*, en estilo Picasso, mas no deja de serlo.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

CONCLUSIONES DE MUJER CON TAMBORIL

Como resultado del análisis, encontramos situaciones que si bien no corresponden al tema propio de nuestro proyecto, son datos interesantes referentes a la obra de Picasso y que mencionaremos como parte de un estudio integral de *Mujer con Tamboril*, cuyo título, por cierto, aprendimos que es incorrecto; probablemente el error ocurrió al traducir el título de la obra en inglés: *Woman with tambourine*, sin embargo se trata de una imprecisión en la traducción, ya que aunque fonéticamente tengan más relación *tambourine* y *tamboríl*; la traducción real de la semántica de la palabra inglesa *tambourine* es *pandereta*¹⁷⁷.

Otra revelación es la derivada de nuestro análisis del *Principio de Transparencia*, que nos lleva a descubrir que la mujer representada no está desnuda como la describen los libros y expertos, hemos demostrado que, aunque ligera, lleva puesta una indumentaria.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

¹⁷⁷ Espasa Calpe: *Diccionario de español/inglés*. Espasa Calpe, S.A.: Madrid, 2001.

4.2.- COMPARATIVA, INTERPRETACIÓN Y SIGNIFICACIÓN

TABLA 1.- RELACIÓN DE LAS DOS OBRAS ENTRE SÍ
En base a las características del dibujo infantil que presentan



	Mujer con Tamboril Picasso	Niño con Paraguas Niño de 4 o 5 años
Temática	Persona con objeto	Persona con objeto
Principio de la línea de base	Si	Si
Principio de Perpendicularidad	Si	Si
Principio de la Importancia del Tamaño	Si (brazo)	Si (brazo)
Principio de Aislamiento	Si	No
Principio de la Forma Ejemplar	Si	Si
Principio del Imperativo Territorial	Si	No
Principio de Simultaneidad de puntos de vista	Si	Si
Primer escalón: perfil con dos ojos	Si	No
Primer escalón: transparencias	Si	No
Segundo escalón	No	Si

Se ha destacado con color las características del Arte Infantil que comparten las dos obras en común.

TABLA 2.- RELACIÓN DE CADA OBRA CON LAS CARACTERÍSTICAS DEL DIBUJO INFANTIL



	Mujer con Tamboril Picasso	Niño con Paraguas Niño de 4 o 5 años
Temática	Persona con objeto	Persona con objeto
Principio de la línea de base	Si	Si
Principio de Perpendicularidad	Si	Si
Principio de la Importancia del Tamaño	Si (brazo)	Si (brazo)
Principio de Aislamiento	Si	No
Principio de la Forma Ejemplar	Si	Si
Principio del Imperativo Territorial	Si	No
Principio de Simultaneidad de puntos de vista	Si	Si
Primer escalón: perfil con dos ojos	Si	No
Primer escalón: transparencias	Si	No
Segundo escalón	No	Si

Se ha destacado con color las características del Arte Infantil que se encontró en cada obra.

4.3.- CONCLUSIONES DE LA COMPARATIVA FORMAL

Después del estudio semiótico del corpus propuesto se obtuvieron resultados de interés respecto a cada obra analizada y a la interpretación final del análisis de las dos.

El presente trabajo lleva a cabo un análisis claro que demuestra la existencia de una relación entre la obra del pintor malagueño y la obra de los creadores infantiles, avalada por dos de los teóricos más importantes en el ramo del dibujo infantil.

Más allá de una simple relación, es notable que, en nuestro corpus consistente en dos obras, la obra de Picasso haya obtenido una vinculación importante con el dibujo de los niños.

No podemos conocer, después de la interpretación de resultados del análisis aquí presentado, si Picasso realizó un análisis del dibujo de los niños y sus características, porque no lo expresó como tal ni dejó manifestación alguna de dichos estudios.

Sin embargo, las pruebas son contundentes en la manifestación de una apropiación importante con el lenguaje signico del Arte Infantil por parte del artista. Existe una clara correlación general entre algunos rasgos del cubismo (ejemplificado en la obra seleccionada) y las características del arte infantil.

El estudio se llevó a cabo con un solo caso representativo de cada parte y con fines de realizar un primer acercamiento formal y conceptual de cada una de ellas; la importancia de estos resultados radica en que nos permiten una primera confirmación de la hipótesis planteada como tema de investigación.

CAPITULO 5

MODELO DE APLICACIÓN: IDENTIFICACIÓN DE OBRAS DE PABLO PICASSO QUE EVIDENCIAN RELACIÓN CON EL DISCURSO DEL ARTE INFANTIL

“Tenemos de genios lo que conservamos de niños”.

Charles Baudelaire¹⁷⁸

Después del trabajo de investigación anteriormente presentado, se realizará la selección de algunas obras de Pablo Picasso que correspondan al discurso del Arte Infantil.

Se ha elegido el acervo artístico de varios museos como origen para la selección, sin embargo, el catálogo se extiende a los catálogos de galerías y colecciones privadas.

Para la selección de cada obra se consideró la aplicación por parte del autor de uno o más de los postulados que definen al arte infantil y durante su realización pudimos observar que una gran diferencia entre el arte de un adulto y el de un niño, es la temática.

Ambas expresiones artísticas coinciden en temas como el retrato, paisajes y animales, entre otros. Sin embargo, otros temas no son iguales, algunos son propios de la experiencia de la edad adulta, como el erotismo.

Niños y adultos son más expresivos al representar los temas que los emocionan. Hemos ya estudiado anteriormente la personalidad de Pablo Picasso: lleno de energía, sexualmente muy activo y admirador del sexo femenino; es fácil deducir que estos temas sean de gran recurrencia durante su obra y podemos vislumbrar su particular entusiasmo al representarlos.

Durante nuestro estudio de las obras de Picasso, algunas obras destacaron en la fuerza de representación de algún o algunos conceptos del discurso del arte infantil, sin embargo, es el propio tema el que no tiene relación alguna con el dibujo de los niños y se ha decidido descartar las obras que tengan un contenido sexual muy explícito. No

¹⁷⁸HERNÁNDEZ Belver, Manuel. *Qué pintan los niños*. Editorial Eneida: Madrid, 2008. Pág. 21.

obstante, algunas obras permanecen por presentar solo alguna implicación o relación con los temas *de adultos* antes mencionados, por lo que es importante considerar que la generalidad de las obras fueron asociadas al arte infantil en su manera de representación y no en su temática.

De cualquier manera, la incidencia de temática recurrente en obras infantiles es también señalada dentro de cada análisis en el rubro de: *temática*.

SELECCIÓN DE OBRAS

La carrera artística de Pablo Picasso es tan extensa, que no se puede pensar en ubicarse dentro de ella sin la ayuda de una subdivisión o etapas. Ya hemos mencionado la cantidad de obra certificada del artista (más de 25,000 trabajos¹⁷⁹), para facilitar el presente estudio, se ha realizado un recorrido a través de varios catálogos de sus obras y, como resultado, se identificó un periodo artístico de quince años, comprendido entre 1932 y 1947, como el periodo de interés para fines de nuestro estudio.

Dentro del periodo ya identificado, se seleccionaron las obras que puedan ser más representativas del mismo. Picasso pintaba frecuentemente trabajos similares, con algunas variantes, como parte de un mismo estudio o en el momento de experimentar con nuevas formas o lenguajes.

En la siguiente selección, se han elegido obras diferentes entre sí, para que puedan aportar cualidades de valor desde situaciones distintas, beneficiando la investigación.

A continuación, las obras seleccionadas y una tabla de análisis *Marín-Vigotsky* para cada una de ellas:

¹⁷⁹ MALLEEN, Enrique. *Ed. Online Picasso Project*. Sam Houston State University. Accessed 2013.



Fig. 67

El cinturón amarillo (Marie-Thérèse)

Boisgeloup, Enero de 1932

Oleo sobre tabla, 130 x 97 cm.

Helly Nahmad Gallery, Londres

TABLA 3.- ANÁLISIS DE *EL CINTURÓN AMARILLO* (Marie-Thérèse)

	<i>El cinturón amarillo</i> Picasso
Temática propia del dibujo infantil	Si
Principio de la línea de base	No (aunque existe un plano base)
Principio de Perpendicularidad	No
Principio de la Importancia del Tamaño	Si (cara)
Principio de Aislamiento	Si
Principio del Imperativo Territorial	No
Principio de la Forma Ejemplar	Si
Principio de Simultaneidad de puntos de vista	Si
Primer escalón: perfil con dos ojos	Si
Primer escalón: transparencias	No
Segundo escalón	Si



Fig. 68
Mujeres leyendo (dos personajes)
Boisseloup, marzo de 1934
Oleo sobre tabla, 92 x 73 cm.
Sotheby's

TABLA 4.- ANÁLISIS DE MUJERES LEYENDO (DOS PERSONAJES)

	<i>Mujeres leyendo</i> Picasso
Temática propia del dibujo infantil	Si
Principio de la línea de base	No (aunque existe un plano base)
Principio de Perpendicularidad	No
Principio de la Importancia del Tamaño	Si (brazos)
Principio de Aislamiento	No
Principio del Imperativo Territorial	No
Principio de la Forma Ejemplar	Si
Principio de Simultaneidad de puntos de vista	Si (oreja)
Primer escalón: perfil con dos ojos	Si
Primer escalón: transparencias	No
Segundo escalón	No

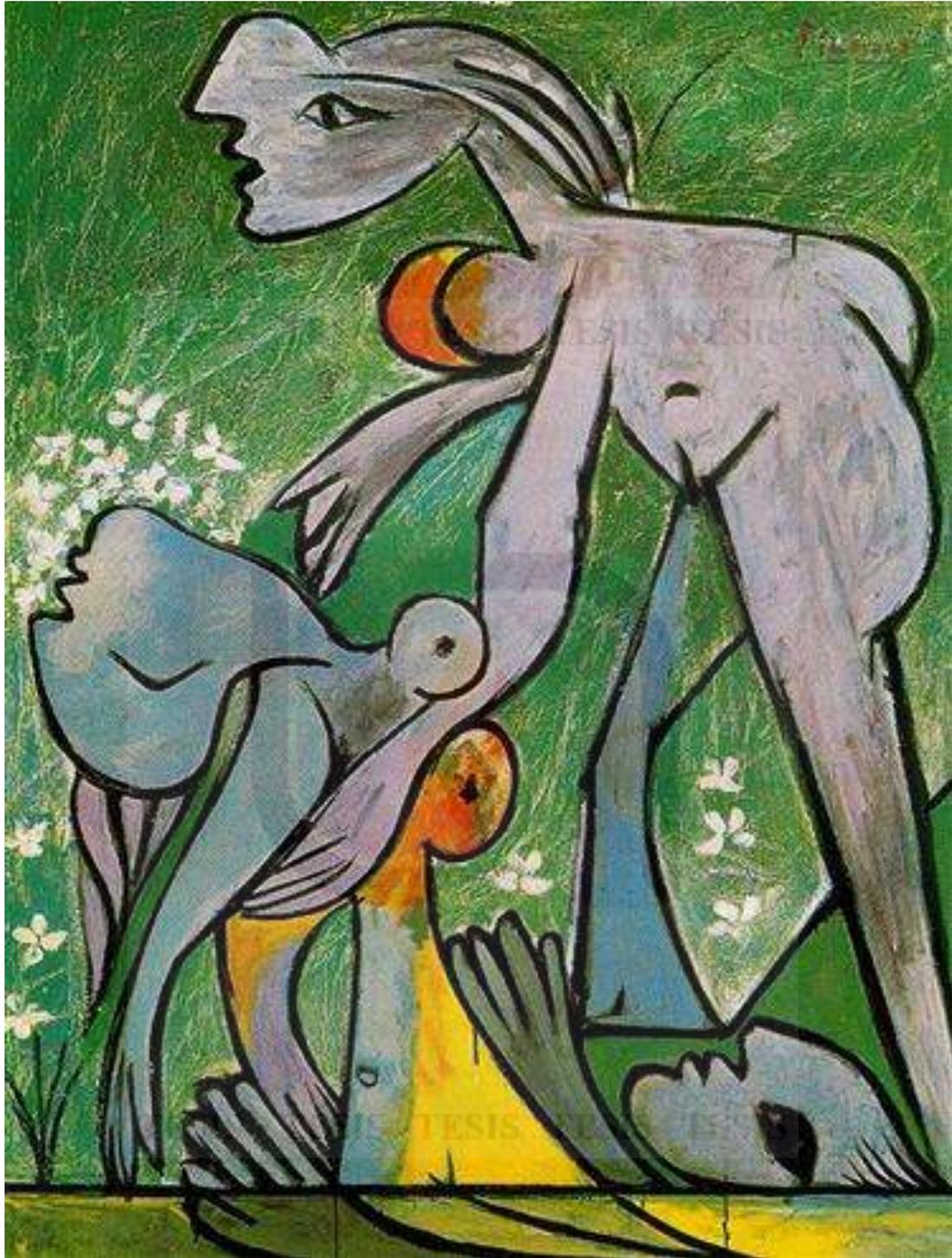


Fig. 69
El Salvamento
París, 1932
Oleo sobre tabla, 130 x 97 cm.
Galerie Beyeler, Basel, Switzerland

TABLA 5.- ANÁLISIS DE *EL SALVAMENTO*

	<i>El Salvamento</i> Picasso
Temática propia del dibujo infantil	Si
Principio de la línea de base	Si
Principio de Perpendicularidad	Si
Principio de la Importancia del Tamaño	Si (brazo)
Principio de Aislamiento	Si
Principio del Imperativo Territorial	No
Principio de la Forma Ejemplar	Si
Principio de Simultaneidad de puntos de vista	Si
Primer escalón: perfil con dos ojos	Si
Primer escalón: transparencias	No
Segundo escalón	Si

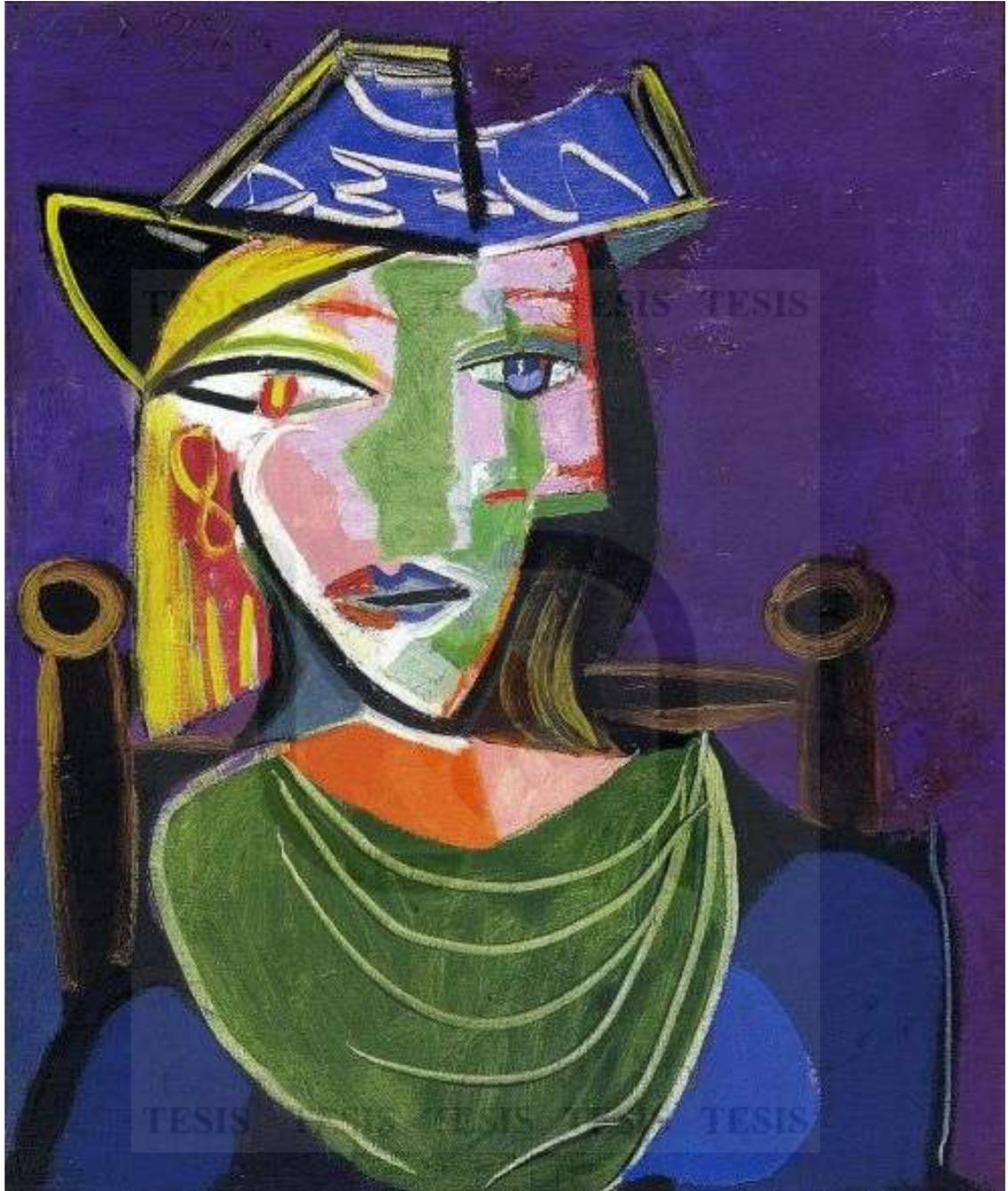


Fig. 70
Retrato de mujer con collar verde (Marie-Thérèse Walter)
París, 1938
Oleo sobre tabla, 55 x 46 cm.
The Picasso Estate

TABLA 6.- ANÁLISIS DE *RETRATO DE MUJER CON COLLAR VERDE* (Marie-Thérèse Walter)

	<i>Retrato de Mujer</i> Picasso
Temática propia del dibujo infantil	Si
Principio de la línea de base	No
Principio de Perpendicularidad	Si
Principio de la Importancia del Tamaño	No
Principio de Aislamiento	No
Principio del Imperativo Territorial	No
Principio de la Forma Ejemplar	Si
Principio de Simultaneidad de puntos de vista	Si
Primer escalón: perfil con dos ojos	Si
Primer escalón: transparencias	No
Segundo escalón	Si



Fig. 71
Retrato de Maya (Maya y la muñeca)
París, 1938
Oleo sobre tabla, 73.5 x 60 cm.
Musée Picasso, París

TABLA 7.- ANÁLISIS DE *RETRATO DE MAYA (MAYA Y LA MUÑECA)*

	<i>Retrato de Maya Picasso</i>
Temática propia del dibujo infantil	Si
Principio de la línea de base	No
Principio de Perpendicularidad	Si
Principio de la Importancia del Tamaño	No
Principio de Aislamiento	No
Principio del Imperativo Territorial	No
Principio de la Forma Ejemplar	Si
Principio de Simultaneidad de puntos de vista	Si
Primer escalón: perfil con dos ojos	Si
Primer escalón: transparencias	No
Segundo escalón	No



Fig. 72

Mujer frente a espejo

Boisgeloup, 1932

Oleo sobre tabla, 162.3 x 130.2 cm.

MOMA, The Museum of Modern Art, Nueva York

TABLA 8.- ANÁLISIS DE MUJER FRENTE A ESPEJO

	<i>Mujer frente a espejo</i> Picasso
Temática propia del dibujo infantil	Si, la mujer. No, el espejo
Principio de la línea de base	No
Principio de Perpendicularidad	Si
Principio de la Importancia del Tamaño	Si (brazo)
Principio de Aislamiento	No
Principio del Imperativo Territorial	No
Principio de la Forma Ejemplar	Si
Principio de Simultaneidad de puntos de vista	Si
Primer escalón: perfil con dos ojos	Si
Primer escalón: transparencias	Si
Segundo escalón	Si



Fig. 73

La Alegría de Vivir

Antibes, 1946

Oleo sobre lámina de fibra prensada, 120 x 250 cm.

Musée Picasso, Antibes

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TABLA 9.- ANÁLISIS DE LA ALEGRÍA DE VIVIR

	<i>La Alegría de Vivir</i> Picasso
Temática propia del dibujo infantil	Si
Principio de la línea de base	No
Principio de Perpendicularidad	Si
Principio de la Importancia del Tamaño	Si
Principio de Aislamiento	No
Principio del Imperativo Territorial	Si
Principio de la Forma Ejemplar	Si
Principio de Simultaneidad de puntos de vista	Si
Primer escalón: perfil con dos ojos	Si
Primer escalón: transparencias	No
Segundo escalón	No

CAPITULO 6

INTENCIONES Y DESCUBRIMIENTOS

6.1.- INTERPRETACIÓN DE LA POSIBLE INTENCIÓN REFLEXIVA DEL AUTOR

“El saber mata el instinto. Uno no hace pintura, hace su pintura. Me esfuerzo por volver a los instintos que dormitan en lo profundo del subconsciente, de los que fuimos despojados por la vida superficial, por las convenciones. Sigo considerando las cosas con ojos de niño¹⁸⁰”.

Maurice Vlaminck

Al respecto de una obra de arte moderno, el Dr. Kosme de Barañano escribe: “Es una autorreflexión sobre el signo visual y los sistemas de signos de la historia, es una teoría del conocimiento visual de la memoria de uno mismo, de cómo hacer que los signos de uno se conviertan en carne de la memoria y la memoria regrese a sus fuentes, a los orígenes de nuestros antepasados que garabatearon los primeros signos y los primeros sistemas gráficos, como un río que vuelve a sus fuentes, cuando el artista del siglo XX, como un niño que no tiene conciencia de la memoria y del paso del tiempo, construye su mecano libre de retóricas¹⁸¹”. Con la poética anterior, el autor describe la obra de un artista moderno¹⁸², uno de tantos hombres inquietos que absorbieron la vorágine de ideas y movimientos que bullían desde la segunda mitad del siglo XIX y que, entre otras incursiones experimentales, retomaban a la infancia como destino de su propio quehacer artístico.

Las características propias de los niños, esas cualidades que todos identificamos, son también su particularidad dentro del tema, Read define con la expresión *ojo inocente* a la peculiaridad de los niños, “al ojo no influido por el pensamiento; racional

¹⁸⁰ VLAMINCK, Maurice. *Curva Peligrosa, recuerdos de mi vida*. Citado por Walter Hess en *Documentos para la comprensión del arte moderno*. Ed. Nueva visión; Buenos Aires, 1967. Pág. 64.

¹⁸¹ DE BARAÑANO, Kosme. *El fuego bajo las Cenizas*. IVAM Institut Valenciá d'Art Modern: Valencia, 2005. Pág. 45.

¹⁸² Específicamente se refiere a la obra de Joaquín Torres García, pintor, escultor, escritor y teórico de arte uruguayo.

o deductivo, un ojo que acepta la correlación de incompatibilidades, la autosuficiencia de las imágenes de la observación” y cree en la posibilidad de una cualidad estética específica infantil¹⁸³.

Cansados de la falsedad de la vida mecanizada moderna, muchos artistas encontraron en la vívida fantasía de los niños la posibilidad de recapturar la esencia de la vida, desde la visión y percepción del mundo del *ojo inocente*; “se propusieron en forma deliberada olvidar lo que acumularon desde la infancia y desprenderse de las excrecencias de una civilización que oscurece la realidad fundamental¹⁸⁴”.

Los artistas trascendían todavía más la búsqueda de un arte libre de contaminación y lo asociaban como símbolo para promover soluciones a los diferentes conflictos sociales que enfrentaban. El descubrimiento del dibujo infantil dio al trabajo artístico la capacidad de preservar la armonía y autenticidad innatas del ser humano. “El niño artista recibió así el papel de salvador de la sociedad¹⁸⁵”.

“Se está descubriendo al artista que hay en el niño que todos llevamos dentro y que está quitando la mordaza de la represión al niño que hay dentro del hombre común para que éste pueda realizarse de forma completa...los artistas vanguardistas estaban profundamente comprometidos con la idea sobre la existencia de una afinidad entre la actividad del artista y la expresión gráfica del niño”¹⁸⁶.

El que un artista pintara como un niño, no significaba que fuera infantil o que existiera un retraso en sus facultades mentales; por el contrario, fueron estos artistas los que se adelantaron a su tiempo y fueron capaces de valorar la espontaneidad imparcial y la despreocupación técnica del niño que crea para sí mismo, que no tiene presión ni responsabilidad alguna y pudieron ver en él, las cualidades necesarias para lograr lo que tanto buscaban. Fueron capaces de encontrar la libertad de imaginación en un niño que no intenta demostrar que sabe dibujar, solo desea mostrar.

Pero, ¿es posible eliminar aprendizaje, capacitación y experiencia en aras de un retroceso artístico? La respuesta es no. No se puede olvidar ni borrar de las capas más

¹⁸³ READ, Herbert. *Ibid.* Pag. 212.

¹⁸⁴ DI LEO, Joseph H. *El dibujo y el diagnóstico psicológico del niño normal y anormal de 1 a 6 años*. Ed. Paidós: Barcelona, 1985. Pág. 172.

¹⁸⁵ LÓPEZ Martínez, Ma. Dolores. *La Metodología Expresionista en la educación artística y su contribución al arteterapia*. Dentro de *Arte, Individuo y Sociedad*. ISSN: 1131-5598. Universidad Complutense de Madrid: Madrid, 2011. Pág. 93.

¹⁸⁶ RUGG, H. y Shumaker, A. *The child-centered school*. World book: Nueva York, 1928. Págs. 62 y 63.

profundas de la mente toda una vida de constantes estímulos y acontecimientos; el mismo Picasso intentó encontrar un adulto con las virtudes de un niño¹⁸⁷, sin embargo, como Di Leo dice: “La visión del hombre adulto no puede ser inocente; está modificada por fuerzas inconscientes¹⁸⁸”.

Estrada Diez nos explica, al respecto del texto de Di Leo:

“Las relaciones entre la pintura de Chagall y la de los niños las cifra básicamente en: no hacer la obra para los demás, desechar los escorzos en perspectiva a favor de una expresión vital, utilizar proporciones subjetivas en las formas, emplear el color por sus efectos emocionales y no para reproducir la realidad óptica, despreciar las leyes de la perspectivas y de la gravedad, contener sus obras un efecto liberador de la tiranía del tiempo y el espacio”¹⁸⁹.

Habría que someter a un estudio cuidadoso a cada uno de los artistas para identificar los atributos que identificó y eligió del dibujo infantil para adoptarlos como propios, sin embargo, las afinidades más notorias son las relacionadas con cualidades como la ingenuidad, la visión con el *ojo inocente*, y la práctica del dibujo cinestético, que en el caso de los niños se representa por los garabatos y en del adulto como *action painting* o pintura de acción¹⁹⁰.

Para Rhoda Kellogg, un artista es capaz de llegar a inspirarse para utilizar las formas estéticas espontáneas de la niñez y liberar una energía artística similar a la que libera un niño. Lo hace por voluntad y mediante mucha disciplina, adquirida con la edad y la práctica. A su vez, la maestra Kellogg afirma que los garabatos y dibujos prefigurativos del arte infantil son la *materia prima* de todo arte, pero que su utilización depende de la madurez emocional y artística de quien la utiliza¹⁹¹.

¹⁸⁷ DEPOUILLY, Jacques. *Niños y primitivos: arte primitivo, arte ingenuo, arte infantil*. Kapelusz: Buenos Aires, 1965.

¹⁸⁸ DI LEO, Joseph H. *El dibujo y el diagnóstico psicológico del niño normal y anormal de 1 a 6 años*. Ed. Paidós: Barcelona, 1985. Pág. 173.

¹⁸⁹ ESTRADA Diez, Eugenio. *La expresión plástica infantil y el arte contemporáneo*. Universidad Complutense de Madrid: Madrid, 1988. Pág. 63.

¹⁹⁰ ESTRADA Diez, Eugenio. *Ibíd.* Pág. 63.

¹⁹¹ KELLOGG, Rhoda. *Análisis de la expresión plástica del preescolar*. Cincel-Kapelusz: Madrid, 1979. Pág. 244.

En algunos casos, la influencia no es sutil. Investigaciones como la tesis doctoral de Jonathan Fineberg¹⁹², de la Universidad de Princeton, han demostrado que obras maestras de arte moderno han sido inspiradas o prácticamente copiadas de dibujos infantiles que los artistas tenían a su alcance.

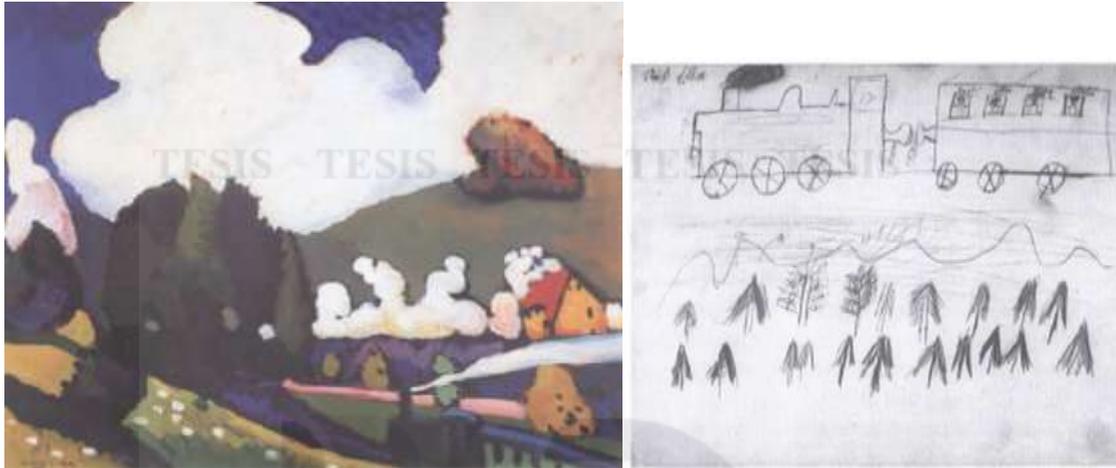


Fig. 74 y 75.- Pintura de Kandinsky de 1909 y uno de los dibujos infantiles que formaban parte de su colección personal¹⁹³.



Fig. 76 y 77.- Pintura de Gabriele Münter de 1914 y uno de los dibujos infantiles que formaban parte de su colección personal¹⁹⁴.

¹⁹² FINEBERG, Jonathan. *The Innocent Eye*. Princeton University Press; Princeton, 1997. ISBN-10: 0691016844. Pág. 52.

¹⁹³ FINEBERG, Jonathan. *Ibid.* Pág. 52.

¹⁹⁴ FINEBERG, Jonathan. *Ibid.* Pág. 70.

El mismo Dubuffet, en su radical desafío por romper las normas establecidas, reconoce que parte de su obra se inspira en las expresiones pictóricas de los niños¹⁹⁵.

Fueron algunos artistas muy determinados los que presentan mayores correspondencias con el dibujo infantil.

Algunos autores creen que las personas tienen la posibilidad de guardar vestigios de la infancia dentro de algún lugar de su ser y que éstos aparecerán en algún momento de su vida, durante un sueño o en su soledad. Ese *núcleo de infancia cósmica*¹⁹⁶ permanece en ellas como una memoria latente.

También hay publicaciones en las que se muestra evidencia de que hay niños que consiguen mantener su infancia a salvo e incluso conservarla hasta la adultez, “en la cual muchos son llamados artistas¹⁹⁷”.

Pablo Picasso pudo ser uno de estos niños, hemos visto ya evidencia de su entusiasmo al hablar de su proceso creativo al pintar (pág. 88) mismo en el que deja ver una especie de regresión a la infancia.

Aunamos a la idea anterior que el pintor sí tuvo una intención reflexiva al momento de crear, lo que ha quedado demostrado durante el proceso de la presente investigación. Él mismo dejó testimonio, durante una visita en 1945 una exposición de dibujos de niños, al afirmar con cierta ironía que dejaba entrever algún desprecio hacia los interlocutores que le cuestionaban: “Cuando tenía la edad de estos niños podía dibujar como Rafael. He necesitado muchos años para poder dibujar como ellos¹⁹⁸”.

¹⁹⁵ PELLEGRINI, Aldo. *Nuevas tendencias de la pintura*. Ed. Muchnik; Buenos Aires, 1967. Pág. 48.

¹⁹⁶ BACHELARD, Gastón. Filósofo citado en GUIGON, Emmanuel. *La Infancia del Arte*. Perruca Artes Gráficas: Teruel, 1996. Pág. 13.

¹⁹⁷ MEDINA, Ramírez Ana Fabiola. *La semilla del Arte en el Arte Infantil; Arte, Individuo y Sociedad* 27. ISSN 1131-5598. Universidad Complutense de Madrid: Madrid, 2003. Págs. 89-97.

¹⁹⁸ DE BARAÑANO, Kosme. *El fuego bajo las Cenizas*. IVAM Institut Valenciá d'Art Modern: Valencia, 2005. Pág. 33.

CONCLUSIONES GENERALES

Con el presente trabajo de investigación hemos demostrado que, como lo afirma nuestra hipótesis inicial, sí existen vínculos entre la obra del pintor español Pablo Picasso y el dibujo de los niños. A través de diferentes recursos pudimos ratificar que las correspondencias se dan en varios niveles: formales, conceptuales y cualitativas.

La investigación nos arrojó además, otros resultados. El quehacer artístico de Picasso no es un caso único, el arte infantil tiene afinidad con la obra de diversos artistas, principalmente modernos y contemporáneos.

Los estudios decimonónicos sobre la actividad plástica infantil fueron inspiración de muchos creadores que, a finales de aquel siglo y principios del siguiente, buscaban nuevos lenguajes y formas de expresión innovadoras para resolver problemas que tenían relación con ideas filosóficas y estéticas de la realidad que se abordaban en aquel tiempo.

Los artistas utilizaron el manejo de una regresión a la infancia y aprovechamiento de cualidades propias de los niños para crear su arte.

Con lo anterior, queda claro que las correspondencias del arte moderno y contemporáneo con el arte infantil no son casuales.

Como demostramos en el capítulo 6 (pág. 116), los artistas valoraron las cualidades y características intrínsecas de la infancia hasta el grado de buscar deliberadamente un retorno a ella. Algunas de estas características fueron su espontaneidad imparcial y despreocupación técnica, su libertad de imaginación, su muy particular mirada libre de convenciones y que no tienen ninguna intención de demostrar nada.

Sin embargo, como hemos ido descubriendo a lo largo del proyecto, no es posible para el ser humano volver atrás a las primeras etapas de la vida y despojarse de experiencia y conocimiento, por lo que los artistas desarrollan deliberadamente cualidades y capacidades infantiles mediante su experiencia y disciplina.

El resultado son obras que instintivamente se equiparan a las obras de los niños, pero que, al ser realizadas por un creador adulto, tienen atributos y valores plásticos y de contenido diferentes.

Las pinturas o dibujos de los artistas modernos sí pueden parecerse a la obra de creadores niños o nos hacen pensar en ellos, como ya lo hemos puntualizado, de una manera deliberada. Pero hay que precisar que a pesar de su intencionalidad, el artista no pierde el control de su obra en ningún momento, ni renuncia al privilegio de concientizar el camino de su arte.

La obra de los niños carece de intención, no tiene la dirección de pensamiento visual que el artista agrega ni el compromiso personal. En otras palabras, el artista es más consciente del proceso creativo.

A lo anterior se agrega que el adulto tiene más recursos para desarrollar su arte, su experiencia y habilidad técnica superior son factores determinantes para la creación artística.

No tiene sentido, por lo tanto, enjuiciar los dibujos de los niños desde los cánones del arte tradicional de los adultos. Pero sí rescatar la influencia que uno ejerce en el otro:

La influencia artística entre el arte *adulto* y el infantil se da en ambos sentidos: si la producción infantil ha influido en el arte moderno y contemporáneo, también éstos últimos actúan sobre la obra de los niños, a través de los originales y de la gran cantidad de reproducciones que tienen a su alcance. El arte de los artistas adultos sirve de estímulo para la libre expresión de los niños pero es también el principal promotor de una legitimación del peculiar quehacer artístico infantil.

Para concluir, la investigación nos demostró que Picasso es uno de los artistas que más manifiestan características infantiles en su obra, y las evidencias apuntan a una clara intención reflexiva de dicha situación (subcapítulo 6.1 pág. 116). Sin embargo, algunos rasgos de su personalidad (capítulo 2 pág. 33) y su actitud (capítulo 3, pág. 61) reflejan que él puede ser uno de esos hombres en los que la infancia permanece en algún nivel y se salva a pesar de los años, como indican los especialistas (subcapítulo 6.1, pág. 116).

Esto fundamentaría la razón de tantas correspondencias entre su arte y el infantil, principalmente en la década de los 40's, en la que el pintor malagueño desarrolló un discurso creativo muy extenso y rico, en el que desafía su edad con una mente abierta, inquieta y aventurera sigue en la búsqueda de nuevos lenguajes de expresión.

La obra de su etapa de madurez es en la que evidenció una juventud renovada y una manifestación infantil, lo que representa una ironía, pero que al conocer los resultados de la presente investigación podemos comprender. Y es precisamente esta etapa de su obra la que define el *estilo Picasso* que marcó la historia del arte para siempre.



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

BIBLIOGRAFÍA

AGUILERA Cerni, Vicente. *Diccionario del Arte Moderno. Conceptos. Ideas. Tendencias*. Fernando Torres, editor. Valencia, 1979.

ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Akal: Madrid, 1992.

BAUDELAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Ed. Murcia. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Tecnic: Murcia, 1994.

BARTHES, Roland. *Elementos de Semiología*. Alberto Corazón Editor: Madrid, 1971.

BERGERON, Marcel: *Psicología de la primera infancia*. Luis Miracle: Barcelona, 1956.

BERNIE, Rosamond. *SABER VER lo contemporáneo del arte*, edición noviembre-diciembre 1995. ISSN:0188-6819. Reproducciones Fotomecánicas, S.A. de C.V.: México, 1995.

BOZAL, Valeriano: *El Gusto*. Léxico de Estética: Madrid, 2008.

CÍSCAR, Casabán, Consuelo. *Primeras miradas, primeras lecturas dentro de El fuego bajo las Cenizas*. IVAM Institut d'Art Modern: Valencia, 2005.

DE BARAÑANO, Kosme. *El fuego bajo las Cenizas*. IVAM Institut Valenciá d'Art Modern: Valencia, 2005.

DEPOUILLY, Jacques. *Niños y primitivos: arte primitivo, arte ingenuo, arte infantil*. Kapelusz: Buenos Aires, 1965.

DI LEO, Joseph H. *El dibujo y el diagnóstico psicológico del niño normal y anormal de 1 a 6 años*. Ed. Paidós: Barcelona, 1985.

DROUIN, Cécile. Dr.Dubos, Alain. *Vuestro hijo tiene dotes y vosotros lo ignoráis*. Plaza Ianes. Barcelona, 1985.

ECO, Umberto. *La Estructura Ausente, Introducción a la Semiótica*. Lumen: Barcelona, 1986.

- EDWARDS, Betty. *Drawing on the right side of the brain*. Ed. LAVEL: Madrid, 1988.
- ESTRADA Diez, Eugenio. *La expresión plástica infantil y el arte contemporáneo*. Universidad Complutense de Madrid: Madrid, 1988.
- FREINET, Elise. *Dibujos y pinturas de niños*. Editorial Laia: Barcelona, 1972.
- GADAMER, H.G. *Estética y hermenéutica*. Madrid, Tecnos, 1996.
- GADAMER, H.G. *Verdad y método I*. Salamanca, Sígueme, 5ª edición, 1992.
- GALERÍA AMADÍS. *Jornadas sobre arte infantil relacionado con el contemporáneo*. Galería Amadís. Madrid, 1981.
- GARDNER, H. *Arte, Mente y Cerebro: Una aproximación cognitiva a la creatividad*. Ed. Paidós; Argentina, 1997. Pág. 112.
- GOLEMAN, Daniel. *El espíritu creativo*. Ediciones B (Zeta Bolsillo). España, 2010.
- GUIGON, Emmanuel. *La Infancia del Arte*. Perruca Artes Gráficas: Teruel, 1996.
- GLOTON R. y Clero C. *La Creatividad en el niño*. Ed. Narcea; Madrid, 1972.
- HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Ed. Guadarrama: Madrid, 1978.
- HERNÁNDEZ Belver, Manuel. *Arte Infantil en contextos contemporáneos*. Editorial Eneida: Madrid, 2005.
- HERNÁNDEZ Belver, Manuel. *Qué pintan los niños*. Editorial Eneida: Madrid, 2008.
- HERNÁNDEZ Belver, Manuel. *La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas*. REIS Revista Española de Investigaciones Sociológicas No.84: Madrid, 1998.
- HESS, Walter. *Documentos para la comprensión del arte moderno*. Ed. Nueva visión; Buenos Aires, 1967.
- INGLADA, Rafael. *Picasso antes del azul (1881-1901), II. Infancia en Málaga (1881-1891)*. Málaga: Fundación Pablo Ruiz Picasso, 2003.

INSTITUT DE CULTURA. *Picasso, la pasión del dibujo*. ISBN: 2-7118-5028-5. Museu Picasso; Barcelona, 2006.

ISER, Wolfgang. *El Acto de leer (Teoría del efecto estético)*. Madrid, Taurus, 1987.

JAUSS, Hans Robert. *Experiencia Estética y Hermenéutica Literaria*. Madrid, Taurus, 1986.

JAUSS, Hans Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Paidós, 2002.

KANDINSKY, Wassily. *Lo espiritual en el arte*. Paidós: Barcelona, 2011.

KELLOGG, Rhoda. *Análisis de la expresión plástica del preescolar*. Cincel-Kapelusz: Madrid, 1979.

KERSENSTEINER, G. *Bases de la psicología elemental*. Traducción del francés. Sib. 1895.

LITTLE, Stephen. *...Ismos para entender el arte*. Turner: Barcelona, 2010.

LÓPEZ Martínez, Ma. Dolores. *La Metodología Expresionista en la educación artística y su contribución al arteterapia*. Dentro de *Arte, Individuo y Sociedad*. ISSN: 1131-5598. Universidad Complutense de Madrid: Madrid, 2011.

LUNA, Juan J. *El museo ideal de Picasso*. Lunwerg Editores: Barcelona, 2006.

MACHÓN, Antonio: *Los dibujos de los niños*. Cátedra: Madrid, 2009.

MAESO Rubio, Francisco. *El arte de enseñar el arte*. Diferencia (Ediciones universitarias y de ciclos superiores): Sevilla, 2008. 191 a 214.

MARCO Tello, Pilar. Ortega Cubero, Inés. *Arte, Individuo y Sociedad: Informalismo y Arte Infantil*. ISSN 1131-5598. Universidad Complutense de Madrid: Madrid, 2003.

MARÍN Viadel, Ricardo. *Didáctica de la Educación Artística*. Pearson Educación, S.A.: Madrid, 2003.

MATOS, Gilda: *Visión del Arte*. Editora Búho: Santo Domingo, 2013.

MILLAR, Susana: *Psicología del juego infantil*. Fontanella: Barcelona, 1972. 33 a 51.

MINISTERIO DE CULTURA. *Picasso, tradición y vanguardia*. Ministerio de Cultura: Madrid, 2006.

MOLINA Serrano, Yolanda. *Posibles patrones de desarrollo pictórico de los habitantes pre coloniales*. Universidad de Puerto Rico: Utuado, 2009.

NUMEN, Arte a través del tiempo. *Claude Monet*. NUMEN: China, 2006. Traducción de Joan-Antoni Espasa Rodríguez.

NUMEN, Arte a través del tiempo. *Edvard Munch*. NUMEN: China, 2006. Texto de Elisabeth Ingles.

NUMEN, Arte a través del tiempo. *Picasso*. NUMEN: China, 2005. Traducción de Maria Sol Kliczkowski.

OTERO, Roberto. *Lejos de España. Encuentros y conversaciones con Picasso*. Dopesa: Barcelona, 1975.

PALAU i Fabre. *La extraordinaria vida de Picasso*. Aymá, S.A. Editora: París, 1972.

PARMELIN, Heléne. *El Picasso desconocido*. (Trad. Juan Antonio G. Larraya). Planeta: Barcelona, 1981.

PELLEGRINI, Aldo. *Nuevas tendencias de la pintura*. Ed. Muchnik; Buenos Aires, 1967. Pág. 48.

PENROSE, Roland. *Picasso*. Phaidon: Singapore, 2002.

PÉREZ Lozano, Manuel. *Estudio iconográfico e iconológico del libro "Empresas espirituales y morales" de Juan Francisco de Villava*. Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1992.

PÉREZ-Bermúdez, Carlos. *Lo que enseña el arte – la percepción estética en Arnheim –*. Universitat de Valencia: Valencia, 2000.

PIAGET, Jean. *Psicología del niño*. Ediciones Morata: Madrid, 1984.

QUINTANA Cabanas, José María. *Pedagogía Estética*. Dykinson: Madrid, 1993.

READ, Herbert. *Educación por el Arte*. Paidós Educador: Barcelona, 1982.

- REWALD, John. *El postimpresionismo: de Van Gogh a Gauguin*. Alianza Editorial: Madrid, 1999.
- RODARI, Florian. *Colección Jean Planque, La novela de un coleccionista*. Hazan: Barcelona, 2002.
- RUGG, H. y Shumaker, A. *The child-centered school*. World book: Nueva York, 1928.
- SANZ Iranzo, Pilar. *La educación infantil 0-6 años: expresión y comunicación*. Paidotribo. España, 1992.
- SELZ, Peter. *La pintura expresionista alemana*. Alianza Forma: Madrid, 1989.
- STANGOS, Nikos. *Conceptos de arte moderno*. Alianza Forma: Madrid, 1980.
- SPIES, Werner. *Picasso Sculpteur* ISBN:9782844260451. Ed. Centre Georges Pompidou: París, 2000.
- SYLVESTER, David. *Picasso*. Elba editorial: Barcelona, 2012.
- VIGOTSKY, Lev Semenovich. *La imaginación y el arte en la infancia*. AKAL: Madrid, 2009.
- VISUAL ENCYCLOPEDIA OF ART. *Arte del siglo XX* ISBN:978-88-8117-882-7. SCALA Group: Florencia, 2009.
- VOLPE, Giovanna. *Arte Outsider: Aproximación a la construcción artística de las manifestaciones creativas al margen del sistema del Arte*. Facultad de Humanidades, Universidad Pompeu Fabra: Barcelona, 2013.
- W. EISNER, Elliot: *Educación la visión artística*. Paidós: Barcelona, 1972.
- WARNCKE, Carsten-Peter, F.Walther, Ingo. *Picasso I*. (Trad. Pedro Guillermet). Taschen: Colonia, 2007.
- WARNCKE, Carsten-Peter, F.Walther, Ingo. *Picasso II*. (Trad. Pedro Guillermet). Taschen: Colonia, 2007.