

Repetición, estereotipo y dibujo infantil

Inés ORTEGA CUBERO¹
Universidad de Valladolid
inesor@mpc.uva.es

Recibido: 30/03/14
Aceptado: 03/11/14

RESUMEN

En este artículo abordaremos el examen de diferentes conceptos en torno a los estereotipos gráficos, tan frecuentes en el arte *outsider*. Para ello se examinarán una serie de estudios clásicos en torno al dibujo infantil, ya que el asunto de la repetición y el dibujo estereotipado ha constituido, históricamente, un tópico de la investigación en este ámbito. Trataremos de cotejar las orientaciones teóricas que arroje este análisis crítico documental con las principales ideas que sobre el particular circulan en el ámbito del arte marginal adulto, contemplando, asimismo, algunos ejemplos significativos, con el fin de detectar posibles correlaciones, coincidencias, divergencias y contradicciones conceptuales.

Palabras clave: estereotipo, repetición, dibujo infantil, arte marginal

Referencia normalizada

ORTEGA I. (2014). "El Repetición, estereotipo y dibujo infantil". En *Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social Vol.: 9*. Páginas 125-144. Madrid.

SUMARIO

Introducción. Conceptos sobre el estereotipo en el dibujo infantil. Estereotipos gráficos en el arte marginal adulto: algunos ejemplos. Consideraciones finales. Referencias bibliográficas.

Repetition, stereotype and children's art

ABSTRACT

In this article we examine the concepts underlying graphic stereotypes, which are a characteristic of outsider art. To this end, we will review a series of classic studies dealing with children's art, as repetition and stereotype have traditionally been studied in this field. We will then try to correlate the theoretical framework derived from our critical analysis with the main ideas espoused in adult outsider art. Several significant examples have been analyzed with a view to discovering possible correlations, coincidences, divergences and contradictions in the concepts.

¹ Profesora del Dpto. de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Valladolid e imparte clases en la E. U. de Educación de Soria y en el máster interuniversitario de Arteterapia y Educación Artística para la inclusión social.

Key words: stereotype, repetition, children's art, outsider art

CONTENTS

Introduction. Concepts underlying stereotypes in children's art. Graphic stereotypes in adult outsider art: examples. Final discussion. References.

Introducción

Cuando pensamos en el arte *outsider*, tal vez una de las primeras ideas que se nos viene a la mente es la importancia que la práctica artística reviste para quien la realiza. Los artistas que trabajan al margen de la esfera profesional, o de la gran corriente del mercado mayoritario, realizan su tarea por sus propias razones, por motivos íntimos y personales que sobrepasan la mera obtención de beneficios económicos. Por ello, a pesar de la diversidad de las situaciones que comprende el arte marginal y de las limitaciones de esta categoría teórica, donde se incluye el arte autodidacta, el arte de las personas que, por diversos motivos, carecen de una integración social plena, e incluso, según algunos autores, los dibujos creados por los niños, lo que emerge automáticamente como gran concepto aglutinador es la sinceridad de las obras. Su aspecto, en ocasiones rudo, tosco, carente de los subterfugios formales propios de la práctica profesional, apela de manera directa a la sensibilidad del espectador. Se trata de obras que exigen y con frecuencia obtienen una intensa respuesta emocional por parte de quien las contempla; obras que, por lo general, han sido creadas con la misma vehemencia con las que nos interpelan, o como mínimo, con una actitud de inexorable finalidad. A este respecto, se ha señalado el carácter inevitable de la creación marginal, su condición catártica y liberadora, su capacidad para permitir la organización de las propias emociones y su potencial evocador y comunicativo, como diálogo que surge en primera instancia con un mismo, para rebasar luego esa esfera y llegar a un público más amplio.

Pero las manifestaciones del arte marginal también pueden resultarnos crípticas, como resultado de la profundidad psíquica desde la que emergen. Las dificultades de muchos de los artistas *outsider* para comunicarse de la manera habitual les hacen concentrarse en su labor creadora, hasta el punto que ésta puede adquirir una dimensión enorme, llegando a configurar universo propio. Por otra parte, el espectador cuenta con escaso auxilio teórico a la hora de interpretar las manifestaciones marginales, puesto que sus autores, no se dedican a producir reflexiones o a generar material literario que pueda servir de apoyo explicativo.

Por ello nos resulta especialmente llamativo el fenómeno de la repetición gráfica y plástica en el arte *outsider*. Si partimos de la base de que el arte marginal contiene un componente comunicativo, aunque sea una mínima intencionalidad de querer decir algo, o más bien, de querer expresar algo al propio yo, entonces la insistencia en motivos o gestos concretos resulta todavía más intrigante.

En este artículo entendemos el estereotipo como una fórmula repetitiva que el artista repite con profusión en el conjunto de su obra. Esta fórmula puede reducirse a la repetición de un simple rasgo o ser una figura con un sentido más o

menos completo y definido. La presencia del estereotipo siempre es masiva, acumulativa, hasta cierto punto apabullante. Cuando pensamos en las multitudinarias composiciones de Donald Mitchell, en las ordenadas filas de objetos de Oswald Tschirtner, o en la profusión de relojes de James Montgomery, esta palabra acude inmediatamente a nuestra mente. También resulta pertinente en las estructuras gráficas que contienen otras, o de las que surgen otras de la misma naturaleza. Como ejemplos, podríamos citar la obra de los conocidos Edmund Monsiel, o Attilio Crescenti, la del artista chino Guo Fengyi, o la del africano Twins Seven Seven. La repetición de grafismos sencillos se advierte sobre todo en artistas orientales, como Hiroyuki Doi. Podríamos incluso hablar de caligrafistas obsesivos, como Dan Miller, que escribe una y otra vez las mismas palabras.

Graciela García Muñoz ha señalado que el proceso creativo de muchos artistas *outsider* se produce de manera que éstos inciden en la repetición de un símbolo o de un gesto. Incluso en aquellas obras en las que la repetición puede resultar menos homogénea, resulta claro que no existe una idea preconcebida sobre el aspecto que el trabajo debe tener una vez acabado, lo que implica que está sujeto a una especie de patrón de repetición que se despliega sobre la marcha (García, 2010). Pone como ejemplos de estas tres tendencias compositivas a Judith Scott (1943-2005), pues es una artista que incide en la repetición de un gesto, Donald Mitchell (1951-), quien recurre a la repetición de un símbolo, y Madge Gill (1884-1961), que basa su obra en la utilización reiterada de un patrón. No obstante, advierte que la distinción entre los repetidores de símbolos y de patrones no resulta nítida. Sobre los motivos que inducen a la repetición propia del arte *outsider*, alega una serie de razones de distinto tipo. En algunos casos la repetición parece generar estados alterados de conciencia que, por alguna razón, satisfacen al artista, bien porque le permiten acceder a una dimensión espiritual que ansía, bien porque pueden facilitar a su mente el vagar libremente, en un discurrir natural exento de objetivos inmediatos. Como referentes, menciona, entre otros, a Csikszentmihalyi y su experiencia placentera de fluir, a Barthes y sus estereotipos lingüísticos, a Kierkegaard, quien entiende la repetición como voluntad, o a Jung, que se plantea este acto como un mecanismo primitivo del ser humano para acceder al inconsciente colectivo (Íbidem, 2010).

Resulta claro que, al tratar de abordar este tema, nos adentramos en el terreno de la especulación, pues no hay una única razón que explique la repetición de actos, de palabras, de imágenes o de símbolos. No obstante, existen un par de puntos que sí podrían considerarse referentes para un estudio en perspectiva de los estereotipos gráficos: en primer lugar, el acto de repetición parece producirse porque proporciona una especie de satisfacción, o de alivio, al sujeto que lo realiza, en segundo lugar, mediante la insistencia en un determinado tipo de imágenes, se produce una afirmación del sujeto. Dicha afirmación seguramente tenga una dimensión personal, pero lo que es indudable es que contribuye a fijar

el estilo artístico propio, de la misma forma en que sucede con los artistas profesionales². En relación con este punto, coincidimos con la consideración del coleccionista James Brett, admitiendo que uno de los rasgos característicos de la mayor parte de los artistas *outsider* es la fuerte conciencia que poseen de su estilo personal, lo que traspasa la búsqueda de la belleza o la armonía compositiva (The Museum of Everything, 2010).

El especialista en arte *outsider* Colin Rhodes, entiende el estereotipo como una especie de versión manejable de la complejidad. Citando a Gilman, advierte que nuestra tendencia a crear estereotipos surge de una necesidad básica derivada de enfrentarnos a las “ansiedades generadas por nuestra incapacidad de controlar el mundo” (Rhodes, 2002, 198). Ahonda en la idea de que los estereotipos se construyen como mecanismo de afirmación de la propia identidad frente a lo otro, a lo diferente. Para él, serían constructos mentales cuya naturaleza es dinámica, ya que van cambiando de acuerdo con nuestra percepción de las cosas, también cambiante. Esta concepción del estereotipo, que además tiene una importante vertiente social, choca con el uso del término en un sentido estrictamente formalista. Como tantos estudiosos del arte marginal, no deja de advertir que “La tendencia a elaborar obsesivamente formas simples o repetir acciones mecánicas de modo cada vez más elaborado y, a menudo, caótico es un rasgo característico compartido por buena parte de la producción *outsider*” (Rhodes, 2002, 153).

La interpretación del estereotipo en un sentido formalista viene dada por influencia del campo de la didáctica artística. Dentro de este contexto, la palabra estereotipo tiene unas connotaciones negativas inmediatas, lo que contrasta con el carácter ambivalente del término en el arte *outsider*, donde el estereotipo puede entenderse en un sentido positivo o negativo. El propio Rhodes advierte, siguiendo nuevamente a Gilman, que a cada estereotipo negativo se opone un estereotipo positivo (2002). Otro punto de conflicto es, precisamente, el que versa sobre el carácter dinámico o inmutable de los estereotipos en su condición de constructos intelectuales. Por otra parte, existe una cierta dicotomía, al menos inicial, sobre el origen individual, intrínseco, o social de los estereotipos. Esto es particularmente destacado en alusión a los estereotipos gráficos que aparecen en las representaciones artísticas generadas en estudios colectivos o en la escuela. Tampoco resulta claro el grado de simplificación o complejidad que poseen. Otros términos relacionados, como automatismo, se convierten en recurrentes para ahondar en el fenómeno de la repetición. Por otro lado, las reflexiones sobre los estereotipos gráficos de carácter próximo al análisis estético, suelen incidir en

² También pueden señalarse artistas pertenecientes a la corriente principal que recurren a la repetición como principal estrategia compositiva. Entre ellos podríamos citar a los artistas gestuales Mark Tobey (1890-1976) y Jackson Pollock (1912-1956), al propio Jean Dubuffet (1901-1985), con sus composiciones de motivos vagamente figurativos, encajados unos en otros, o a los pintores del grupo de los setenta Support-Surface, quienes consideraban la pintura como disciplina autoreferencial y la superficie pictórica como un plano ilimitado (Ferrier, 1993).

el concepto de ritmo, rehuendo los matices negativos en los que se profundizará en el epígrafe siguiente.

Conceptos sobre el estereotipo en el dibujo infantil

Si hay un campo que se ha interesado profundamente por el problema del estereotipo en la representación gráfica, éste es el dedicado al estudio del dibujo infantil. Por ello, a la hora de abordar algunos de los conceptos en torno a dicho tópico vamos a recurrir a la consideración de estudios clásicos centrados en la expresión gráfica de los niños. Al contrario de lo que sucede en arte *outsider*, que, como hemos mencionado desde un principio, abarca manifestaciones variadas y, además, es consciente de dicha heterogeneidad, el dibujo de los niños se ha entendido históricamente como una manifestación universal, caracterizada por una serie de parámetros fijos, que parecen actuar como ejes transversales en la génesis y configuración de las obras, dotándolas de lo que se considera un aire común, independiente del contexto en el que fueron creadas. Por esta razón, desde el primero de los estudios dedicados a las manifestaciones artísticas de los niños, el de Corrado Ricci, de 1887, uno de los objetivos fundamentales ha sido el de llegar a una sistematización del fenómeno. De ahí la usual organización de estas investigaciones en etapas evolutivas. Asuntos sobre los que existe un acuerdo común desde fechas bien tempranas son la manera en la que surge el dibujo para el niño, siempre como fruto de la casualidad, el paso obligado por una serie de estadios evolutivos en los que, no obstante, pueden darse periodos de regresión, la tendencia generalizada hacia el logro del realismo y, por último, la representación los objetos y situaciones en base a la experiencia, de modo que el niño fusiona lo observado con lo que sabe de las cosas, obteniendo una representación de carácter sintético.

Sin embargo, el estudio de los dibujos de los niños no está exento de contradicciones, cuando no de posicionamientos teóricos tendenciosos, habiendo servido de material de análisis a una u otra ciencia, con el fin corroborar afirmaciones con frecuencia apriorísticas y poco fundadas. Su consideración indiferenciada, sin atender a la personalidad de los niños que fueron autores de los dibujos, ni a su situación emocional, sumada a la escisión entre la interpretación que se hace de estos materiales y los referentes históricos y culturales que tuvieron que ver en su creación, llevan a Rhodes a considerar el dibujo de los niños como una manifestación más del arte *outsider*. Cuando se refiere a este asunto, destaca que pocas veces se conoce la autoría de las obras que se han recopilado con fines de estudio (Íbidem, 2002). Podríamos añadir, para completar este punto, que en la confección de ciertas colecciones sí trataron de recopilarse algunos datos biográficos, pero que éstos resultan escasos y que, generalmente, se orientan a la búsqueda de correlaciones con otros aspectos del sujeto que poco tienen que ver con el arte, como el nivel de inteligencia, considerada como aptitud para el rendimiento escolar. Hay pocas investigaciones basadas en la observación directa prolongada, tan solo algunos estudios de casos de niños que resultaban próximos a los investigadores, con frecuencia sus propios hijos. Pero más escasos aún son

los estudios que valoran la creación de niños individuales cuyas obras se caracterizan por su excepcional calidad estética. Esto supone una diferencia con respecto a la manera en la que se trata el arte *outsider* adulto, pero tiene su fundamento en el hecho de que el niño, por el propio carácter dinámico de su expresión, difícilmente poseerá un estilo consolidado o un corpus de obra abundante.

Sin embargo, precisamente por esta descartada y declarada orientación hacia la estandarización, los estudios relativos al dibujo de los niños se preocupan enormemente del asunto de la repetición. Uno de los primeros autores que tratan este tema en profundidad es el belga Georges Rouma (1881-1976), quien realiza sus primeros estudios en 1906. Un referente para su obra *El dibujo de los niños* fue el gran estudio de Kerchensteiner desarrollado en la ciudad de Munich³. Como muchos de estos primitivos análisis, las ideas de Rouma deben mucho a lo que entonces se conocía sobre la adquisición y desarrollo del lenguaje verbal y escrito. Tengamos en cuenta que estamos en la época en la que los países centroeuropeos acometen la alfabetización generalizada de la población, por lo que abundan métodos y técnicas encaminadas a producir una implementación de las destrezas del lenguaje oral y la escritura. Por ello no resulta del todo sorprendente que este autor achaque la estereotipia y el automatismo a la falta de atención del niño. Esta falta de atención es tanto más acusada, en su opinión, cuando el niño presenta algún tipo de problema o deficiencia. El estudio presenta varios ejemplos en los que trata de establecer un paralelismo, a veces forzado, entre las dificultades del habla y la expresión gráfica.



Fig. 1. Extraída del libro de Rouma

Al observar distintos casos de menores con un discurso inconexo, repetitivo, plagado de expresiones recurrentes y muletillas, detecta que su interés se centra en unos pocos temas, a los que vuelven una y otra vez tanto en sus representaciones gráficas como en su discurso verbal. En el caso de las representaciones artísticas, aprecia la misma falta de cohesión y una acusada tendencia hacia la repetición.

¿Pero cuál sería el origen de la incidencia en ciertos motivos gráficos que se manifiestan con profusión y que permanecen más o menos invariantes? El autor lo explica por la incidencia del automatismo de ciertos movimientos corporales, que puede desembocar en estereotipia. Observa, además, que representaciones incipientes de algunos objetos resultan más claras y

³ El estudio de Kerchensteiner, a su vez tuvo un fuerte impacto en Kandinsky, que entonces residía en Munich. Al parecer también fue conocido por Klee (Rhodes, 2002).

exactas que otras posteriores, pues las formas que se trazan con menos atención pueden tender a degenerar. Su concepción del automatismo se orienta en un sentido meramente motriz, como repetición de un gesto sencillo un gran número de veces, lo cual desencadena una rutina mecanicista similar a la que interviene en la adquisición de las grafías de la escritura. Esta es la forma que considera más habitual para que se dé la estereotipia. Sorprendentemente, no concede mucho peso a razones de índole psicológica o emocional, pese a observar la llamativa presencia de temas recurrentes. Otro factor incidente en la aparición del estereotipo sería la enseñanza, antes de tiempo, de determinados esquemas que el niño es incapaz de interiorizar.

De alguna forma, ya en este estudio inicial, trata de distinguirse el fenómeno de la repetición de aquel otro que conduce al empobrecimiento de los dibujos personales por la injerencia de modelos externos que se consideran inadecuados. Es por ello que el autor recurre a la expresión de *clisé visual* para aludir a las representaciones propias de los adultos que producen un gran impacto sobre el niño y que éste, rápidamente, tiende a copiar (Rouma, 1947, 341). La transmisión de estos esquemas se produce por la rapidez, facilidad de trazado y resolución efectista de los mismos. En esta misma línea podrían observarse las representaciones atípicas producidas por determinados métodos didácticos, como el de las escuelas Fröbel.

Como vemos, el tema está tratado con amplitud e interés, y su análisis se basa fundamentalmente en la consideración de ejemplos concretos, sin embargo las reflexiones de Rouma sobre el estereotipo están imbuidas de una gran ambigüedad. Significativamente, no queda totalmente clara la distinción entre estereotipo y trazado automático, mientras que el clisé visual se distingue frente a los otros dos únicamente por su origen claramente extrínseco y su capacidad de contagio en contextos sociales. No obstante, el autor también admite que puede existir un clisé visual propio, que el niño tiende a repetir en diferentes situaciones añadiendo algunos pormenores mínimos. Esto sucede, por ejemplo, cuando se le pide que copie una figura humana caracterizada por su indumentaria. En ese caso es posible que reproduzca su representación habitual con algún añadido extraído de lo que observa, a modo de detalle distintivo. También se refiere al *tipo* como canon artístico propio de cada niño y que es producto de lo que denomina “formas estereotipadas complejas” (Rouma, 1947, 343). En definitiva, el autor utiliza un vocabulario confuso, no establece con claridad el papel que juega la repetición desde un punto de vista psicológico y tampoco separa este fenómeno del uso de esquemas gráficos sencillos, pero funcionales a nivel expresivo, y cuyo trazado puede ser satisfactorio para el niño.

Posteriormente, Georges-Henri Luquet (1876-1965) retoma el gran asunto del tipo gráfico, definiéndolo y realizando interesantes contribuciones en torno al papel de la repetición en la evolución gráfica infantil, asunto que alcanza en su investigación de 1913 un grado mucho mayor de definición y profundidad teórica. Precisamente, una de las virtudes de este trabajo es el haberse centrado en el estudio de un caso concreto, el de su propia hija, contrastando sus observaciones

directas con el estudio de una amplia colección de dibujos. Sin duda, su gran avance fue el de introducir el concepto de *modelo interno*, o representación mental de las cosas que opera a nivel intelectual contribuyendo a definir el *tipo*, o representación constante de una misma cosa por un mismo niño (Luquet, 1978). Esta categoría eliminaba la problemática indefinición producida por el uso sostenido en el tiempo de determinados esquemas de dibujo que resultaban bastante pobres para la mentalidad o el gusto adulto, evitando así los juicios de valor que llevaban a clasificar un determinado motivo como estereotipo, o como clisé. De alguna manera, fijaba sin reservas la repetición como punto de partida para el desarrollo de todo un lenguaje. Dicho lenguaje se iba desplegando gracias al mecanismo que denomina *automatismo gráfico*, o tendencia a la conservación del tipo motivada por la mayor facilidad de trazado de los esquemas conocidos (Íbidem, 1978). Las variaciones en el tipo se producirían, en este modelo teórico, bien por una variación del modelo interno, bien por un trazado que accidentalmente se desvía del esquema conocido, pero que es evocador de un nuevo e interesante esquema. Refiriéndose a la rutina que impone el automatismo gráfico, afirma:

...se puede concluir que, en conjunto, cuando él [el niño] conserva intactos sus tipos o sus procedimientos es porque éstos satisfacen a su mentalidad del momento y que su conservación es una prueba, no de pereza sino de constancia. No hay que olvidar que incluso la rutina del niño no es absolutamente pasiva, puesto que debe luchar para conservar sus tipos o sus convenciones gráficas, contra los modelos y las sugerencias de los adultos y que seguramente le costaría menos esfuerzo ceder que mantenerse fiel a sus hábitos. Es más, el hecho que hemos señalado con el nombre de duplicidad de tipos para un mismo motivo, según que el dibujo esté destinado a satisfacer a otros o a él mismo, parece testimoniar una reflexión despierta constantemente y una tendencia a mantener su originalidad (Luquet, 1978, 170).

Llama la atención en este párrafo la romántica visión de la autenticidad de los dibujos infantiles, incluso en la espinosa cuestión referida a la persistencia y reiteración de esquemas aparentemente pobres o extraños a ojos adultos. Luquet observa que el mantenimiento de los tipos se debe a una exigencia psicológica y advierte que estos dibujos tienen un carácter irrenunciable para sus autores. Rehuye, pensamos que conscientemente, el término estereotipo, que en aquel momento ya estaba cargado de negatividad. Lo cierto es que, en base a su esquema teórico, no tiene sentido hablar de estereotipos en el sentido de fórmula repetitiva que aparece con profusión en la obra de un individuo, tampoco resaltar este fenómeno como un dato sorprendente o anómalo, puesto que lo realmente anormal, dentro de su pensamiento, sería la falta de fidelidad al modelo interno. Sin embargo, las consideraciones negativas en torno a los estereotipos estaban a la orden del día.

Por su parte, Celestin Freinet (1896-1966), expresa sin reservas la necesidad de respetar la expresión gráfica espontánea. En este sentido, su obra tiene una orientación didáctica muy clara. El mecanismo que conduce a la producción de

imágenes es lo que el autor llama *experiencia ensayada*, una tentativa de representación que tiene un impacto en el entorno del niño, por lo que éste se anima a repetirla sucesivamente, hasta alcanzar cierto automatismo en el trazado (Freinet, 1970). En las observaciones de este autor es, pues, muy importante el papel que se otorga a la aceptación positiva de lo que produce el niño, una actitud vital que padres y maestros deben exhibir para alentar el dibujo. Pese a que

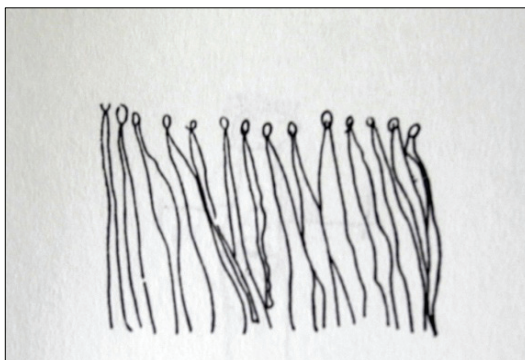


Fig. 2. La repetición del *hombre cohete* produce “este bonito conjunto, espectacular como un fuego de artificio” (Freinet, 1970,133)

al estudio de Freinet se le pueda achacar cierto encorsetamiento, derivado del continuo afán de establecer un paralelismo con el desarrollo del lenguaje, lo cierto es que también muestra una enorme admiración por la estética de los dibujos que analiza, expresándose con un lenguaje poético, cargado de sensibilidad hacia el tema. Es una de las pocas obras que no pretende una sistematización por etapas, sino que aborda de manera individual distintos motivos típicos del dibujo infantil, como la figura humana, las casas, los caballos, los pájaros, etc.⁴, en cuya evolución, no obstante, la orientación siempre es hacia el realismo.

Es interesante su posición sobre la necesidad de mantener las exageraciones y particularidades del dibujo infantil, para conservar su esencia, pero también la consideración del papel socializador y regulador de la escuela, que al final tiende a minimizar o a buscar una contención de los elementos gráficos más primitivos, produciendo una cierta estandarización de resultados. Así se lograría, según Freinet, una generalización de lo aceptable y, en consecuencia, una lamentable pérdida de originalidad. Sin embargo, detecta que los individuos socialmente inadaptados, rebeldes, malos estudiantes y, en especial, los discapacitados psíquicos, se muestran tremendamente resistentes a las influencias, reacios a aceptar la tradición en perjuicio de su expresión genuinamente personal. Dirá, en referencia al niño con discapacidad, y por tanto con dificultades para comunicarse oralmente y por escrito, que “encuentra en el dibujo y en la pintura un éxito a su medida, una brecha por la que se introduce totalmente” (Freinet, 1970, 110). Esta encendida defensa de la expresión personal conecta con la postura de Luquet y con la necesidad de preservar la autenticidad artística de las representaciones.

En la misma línea se sitúa Viktor Lowenfeld (1903-1960), cuya trayectoria es interesante por las conexiones que mantiene con la arteterapia. Formado en la

⁴ Ello se debe a que se trató de un estudio incipiente que el autor pensaba completar.

ciudad de Viena, donde es influido por la figura del pionero en didáctica artística Franz Cizek, está inmerso en el ambiente del expresionismo de Kokoscha y es también allí donde comienza a interesarse por las habilidades perceptivas y artísticas de las personas ciegas (Michael, 1981). La materialización de estas inquietudes e influencias tiene lugar tras su emigración a los Estados Unidos y se condensa en su obra más difundida, *El desarrollo de la capacidad creadora*, publicada en el año 1947. En la línea de la mayor parte de los estudios mencionados, Lowenfeld realiza una sistematización del desarrollo del dibujo infantil en etapas evolutivas, definiendo claramente la postura de respeto y sostén anímico y material que debía adoptar el profesor de arte para favorecer la auténtica expresión del niño. Sobre la repetición de esquemas gráficos, apunta que la excesiva rigidez de ciertas representaciones puede denotar carencias afectivas, incluso una encubierta incapacidad para asumir sentimientos y emociones. Cuando esta situación de bloqueo o conflicto emocional se enquistaba, es cuando aparece el estereotipo (Lowenfeld y Brittain, 1980).

La característica fundamental que define el estereotipo, tal cual lo entienden Lowenfeld y Brittain, es su poder enmascarador de la verdadera situación emocional del niño. El estereotipo es una forma tras la cual el autor se oculta y que, en consecuencia, presenta un poder expresivo mínimo o nulo. Algunas consideraciones relevantes en torno a la presencia de los estereotipos, se producen al reflexionar sobre el ambiente en que se generan. Para Lowenfeld, el arte tiene la capacidad de fomentar un correcto manejo de las emociones, supone una vía que permite la sana canalización de las mismas y contribuye a crear espacios de relajación necesarios en el entorno escolar. Sin embargo, la escuela intenta crear un entorno aséptico, en el que no tienen cabida las emociones intensas, como los celos, el enfado o la frustración, emociones que no dejan de estar presentes aunque se ignoren, más o menos conscientemente (Íbidem, 1980).

Los niños con dificultades en la construcción de su personalidad, serían, precisamente, los que más podrían beneficiarse de las clases de arte en su condición de espacio en el que fomentar la reflexión, la introspección y la identificación con la obra. Como vemos, este autor detecta una necesidad latente de expresión en los adolescentes de carácter tímido y pasota, también en aquellos con problemas de adaptación social, de los que afirma que poseen una baja capacidad creadora, en contraposición a la opinión expresada por Freinet, que los sitúa en una especie de categoría a parte, por la variedad que introducen con sus composiciones no convencionales.

Desde un punto de vista personal, nos preguntamos por el rigor de estas afirmaciones de Lowenfeld. Precisamente ese perfil de alumnado, tal vez más tímido, introvertido, o con dificultades para relacionarse socialmente, sea especialmente sensible a las tensiones que se producen en aula. En una clase numerosa y de carácter obligatorio puede ser más complicado establecer el necesario clima de confianza y tranquilidad que los estudiantes más sensibles al medio pueden precisar para desplegar su expresión auténtica. El propio Lowenfeld afirma que pueden darse mecanismos de evitación en el aula que son compensados con el

dibujo de asuntos mucho más libres y personales en la esfera privada del sujeto, en sintonía con la duplicidad de tipos que observaba Luquet. A veces, no obstante, se trata de simples diseños decorativos que sirven de entretenimiento y, en nuestra opinión, tal vez como mecanismo de evasión, actividad semiautomática que permite la libre divagación.

Un punto importante que aporta el concepto de Lowenfeld sobre los estereotipos, o imágenes enmascaradoras de la personalidad y emociones, es la reflexión sobre su función inexpresiva. A esta característica se une la repetición de este tipo de imágenes por parte del sujeto que se halla en situación de bloqueo. Ello no deja de revestir cierta lógica, puesto que quien no quiere decir nada de sí, pero por las exigencias del entorno se ve obligado a ello, puede encontrar una especie de refugio en lo conocido, más aún si ha alcanzado una especie de solución no comprometedora. Sin embargo, esta concepción del estereotipo no puede chocar más con las cualidades formales que pueden observarse en los estereotipos usados por los artistas *outsider* adultos, donde si algo destaca es, precisamente, la expresividad.

Dentro de la orientación autoexpresiva, podemos destacar las observaciones de Arno Stern, quien también incide en el carácter frío de los estereotipos, si bien evita pronunciar el término. Según el autor, “Algunas imágenes parecen haberse cristalizado, y el niño las repite mecánicamente como sacadas el mismo molde” (Íbidem, 1962, 47). Entiende estas imágenes como elementos procedentes de estadios gráficos evolutivamente anteriores, pero también como copias de dibujos adultos, a veces introducidas erróneamente por éstos y repetidas por los niños por el prestigio que les otorgan. Precisamente, resultarían difíciles de eliminar del dibujo infantil por la consideración que tienen para el propio niño y su extirpación por parte del maestro de arte sería ardua, pues “son como parásitos de la creación infantil” (Stern, 1962, 67). En un sentido similar se expresan otros especialistas, como Machón, quien también considera que los estereotipos suelen proceder de los modelos adultos y se instalan en el dibujo infantil fomentando en los escolares la “pereza mental”, y siendo muy difíciles de combatir por la aceptación generalizada del entorno del niño (Machón, 2009, 428). Matthews, por su parte, alude a la presión de modelos “kisch” y “cursis” que a veces se imponen en el medio escolar, lo que unido al aprendizaje prematuro de fórmulas para interpretar convincentemente el espacio sobre el plano, conduce a una estéril tentativa de estandarización (Matthews, 2002, 283). Aunque no habla propiamente de estereotipos, sí lo hace de modelos empobrecidos, debidos a la mala instrucción (Íbidem, 2002).

Por otra parte, destaca el profundo tratamiento que de este asunto que realiza el profesor Pino Parini, quien proporciona una clave importante sobre el tema al exponer que no tiene sentido combatir los estereotipos y que el propósito de encauzar la creación de los escolares para superar las supuestas limitaciones de estas fórmulas, podría resultar confuso. Ello es así, según su razonamiento, porque “la presunta pobreza de las formas estereotipadas sólo existe si se la considera desde el punto de vista de la educación artística” (Parini, 2002, 47). El

auténtico problema sobrevendría por su repetición insistente, que puede conducir a una especie de callejón sin salida, restando expresividad al artista. Sin embargo, admite que los estereotipos pueden resultar fórmulas válidas desde el punto de vista comunicativo. Esta situación de encierro creativo es tanto más preocupante cuanto más edad tiene el niño (Íbidem, 2002).

Como causas de los estereotipos aduce una serie de razones entre las que destacan las que expondremos a continuación. En primer lugar, los estereotipos pueden ser fruto de una trasposición de la imagen esencial que evocamos mentalmente al nombrar una cosa. De esta forma, Parini entiende el estereotipo como un esquema reduccionista conectado con el pensamiento verbal. En segundo lugar, afirma que el uso de los estereotipos se debe a principios de economía mental, derivándose de la necesidad básica de organizar el mundo en esquemas por las necesidades de conservación y estabilidad. Otra explicación posible de su génesis es la que apunta al automatismo motriz inherente a ciertos gestos. Por supuesto, no deja de mencionar la incidencia de los modelos tomados del entorno escolar, que condicionan al niño desde temprana edad, así como las carencias educativas que presentan algunos pequeños. Estos dos últimos factores pueden acarrear una mayor receptividad a la hora de adoptar ciertos esquemas de representación convencionales. Por otra parte, una deficiente orientación inicial de la apreciación estética también podría contribuir a modelar una mentalidad cómoda, de aceptación de las convenciones. Por último, y como idea tomada de la teoría de Jung, acepta la persistencia de arquetipos que actuarían de manera inconsciente sobre el desenvolvimiento gráfico del niño, ofreciendo soluciones de corte geométrico o antropomorfo, insustituibles para el sujeto (Parini, 2002).

En cualquier caso, los estereotipos gráficos, para este autor, se caracterizan por la tendencia a repetir las cosas sin cambios, a representar la figura humana de frente o de perfil, a definir los objetos por una simple línea de contorno y a producir una especie de composición disgregada, en que cada cosa encaja en su propio espacio y difícilmente interfiere con los demás elementos. En cuanto al uso del color, Parini es uno de los pocos autores que realiza un análisis del particular en relación con los estereotipos. Observa la predominancia de un colorido plano, uniforme, y un uso de los tonos puramente denotativo (Íbidem, 2002).

A pesar de la precisión de sus observaciones, la sistematización conceptual y la claridad expositiva en torno a tan espinoso tema, afirma lo siguiente: “Hay un cierto rechazo a formular conclusiones sobre los problemas del estereotipo, puesto que su propia complejidad impide estar seguro de las cosas” (Parini, 2002, 176). Indudablemente, el análisis en profundidad que realiza sobre el estereotipo gráfico en la infancia y la adolescencia no ignora las contradicciones que apuntan los estudios previos, contradicciones que hemos tratado de poner de relieve en este artículo. Como hemos visto a través del sucinto recorrido realizado, el concepto de estereotipo no puede resultar más esquivo y su propia definición, en términos unívocos, es problemática.

Tal vez uno de escollos principales para un análisis ajustado de esta cuestión sea la dificultad de reunir un conjunto suficiente de obras, pertenecientes a dife-

rentes autores, donde exista un uso incontestable de los estereotipos. Si algo puede sacarse en conclusión del análisis sobre este tópico en el arte infantil, es que el estereotipo tiene una incidencia muy baja, especialmente cuando no deriva de la copia de modelos. Sin embargo, cuando aparece como un producto genuino, el resultado puede ser tan llamativo que acapara el interés del investigador de manera inmediata. Quizá por este motivo el análisis de este punto, a veces basado en la exploración de un número escasísimo de dibujos, se instala con increíble arraigo desde los primeros análisis hasta nuestros días. Precisamente también por su carácter especial, singular, no puede considerarse, al menos de entrada, la manifestación gráfica empobrecida y carente de expresión que se perfila en el ámbito de la educación artística, pues posee la virtud de atrapar nuestra imaginación, de que nos preguntemos qué nos quiere decir o qué nos quiere ocultar.

Estereotipos gráficos en el arte marginal adulto: algunos ejemplos.

Como aproximación complementaria vamos a adentrarnos ahora en las obras de algunos artistas marginales cuyo trabajo se caracteriza por el empleo de fórmulas repetitivas. Estas fórmulas, tal y como vimos, pueden reducirse a la repetición de un simple rasgo o constituir figuras con un sentido más o menos completo y definido. Un aspecto discriminatorio para incluir autores en este apartado será, como ya hemos advertido, que presencia del estereotipo sea masiva. Cotejaremos las cualidades formales de las obras con las presuntas limitaciones de los estereotipos gráficos infantiles. Nuestra intención es poner de relieve puntos críticos de análisis, más que realizar un examen pormenorizado de las características formales. Para organizar con mayor claridad el texto, nos referiremos, siguiendo la clasificación de García, a artistas repetidores de símbolos, en primer lugar, y a artistas repetidores de gestos, a continuación. No se abordará la cuestión de aquéllos que optan por diseños con estructuras gráficas que contienen a otras semejantes o de las que surgen otras de la misma naturaleza, pues esta mecánica compositiva resulta tan excéntrica, tan distante de los procedimientos propios del dibujo infantil, que escaparía de los límites de este artículo. No obstante, algunos de los ejemplos recopilados en los estudios clásicos sobre dibujo de los niños, aportan ciertos indicios sobre el uso marginal de estas estructuras, pero con un sentido decorativo y estructural.

Entre los artistas cuya obra se configura a partir de un motivo con un significado completo que se va repitiendo, destaca la figura de Donald Mitchell (1951-). El estereotipo recurrente de este artista radicado en el centro progresivo Creative Growth es una figura que se ha relacionado con la característica configuración del renacuajo o figura humana incipiente. Dicha figura tardó diez años en emerger del intrincado amasijo de

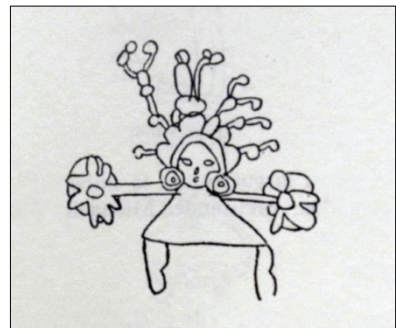


Fig. 3. Mujer con permanente, del libro de Freinet

líneas suele constituir el fondo de las obras y que, en principio, era el único motivo de sus representaciones, la sustancia primigenia de la que emergieron las figuras. La profusión de este motivo produce abigarradas multitudes, en las cuales la disposición de los individuos puede ser más o menos ordenada, abarcando desde composiciones intuitivas hasta cuidadosas alineaciones. Independientemente de su distribución, las figuras suelen superponerse parcialmente unas con otras, lo que cómo hemos visto raramente sucede en el dibujo infantil⁵.

Por lo general, son obras monocromáticas, trazadas con tinta negra, que poseen una irregularidad vibrante y, a veces, presentan un cierto *horror vacui*. Esto sucede cuando las figuras están muy próximas, lo que hace que el fondo se cuele por angostos intersticios afanosamente recubiertos por la característica textura de líneas entrecruzadas. A pesar de que la obra de Mitchell que se ha popularizado responde a estas características formales, también representa otros motivos, recurre a otras formas de composición y a otros materiales, incluyendo el trabajo en color. Un aspecto que sorprende al espectador es el diverso grado de profusión en la repetición, que abarca desde composiciones muy despejadas hasta otras casi completamente saturadas. Al observarlas, parecen obras en distinto estado de ejecución. Ello puede tener su explicación en la oportuna intervención de los artistas-profesores de Creative Growth, con el fin de salvaguardar la composición en su estadio óptimo de acabado (Rivers, 2004).

En la misma línea estilística podrían situarse artistas menos conocidos, como el neozelandés Reece Tong (1968-), cuyas insistentes series de árboles, animales o personajes poseen, no obstante, un tratamiento superficial mucho más plano de las texturas, aunque esto puede deberse al medio pictórico que utiliza.

Otro artista conocido es Carlo Zinelli (1816-1974), quien trabajó sobre todo a partir de siluetas de tinta negra sobre fondo blanco, siluetas que encarnan unos pocos temas que repite insistentemente. Representa figuras masculinas y femeninas, animales, medios de transporte y numerosos símbolos de interpretación más o menos clara. También abunda el texto escrito, en el que se observa una repetición de letras que hace de los mensajes un recurso expresivo poderoso, una voz que atrapa los pensamientos del espectador y que sirve, en el plano formal, de contrapunto lineal. Las siluetas de Zinelli configuran un mundo gráfico absolutamente personal, con profundas connotaciones en torno a la religión y la sexualidad. La representación de perfil de hombres y mujeres presenta como rasgo distintivo la inclusión de formas en su interior, recurso que puede considerarse muy poco habitual y que se ciñe a unos pocos temas en el desarrollo gráfico espontáneo⁶. Sus composiciones muestran una hábil compensación de masas visuales, pero no se sustraen a una cierta tendencia al abigarramiento, de forma

⁵ Una de las características de la figuración infantil es, justamente, la tendencia a evitar la superposición, lo que puede conducir a la deformación de las figuras.

⁶ El más común es el embarazo.

que algunas figuras adoptan posiciones insólitas con la clara intención de cubrir ciertos huecos. Hay una combinación de escalas, de modo que grandes figuras, casi totémicas, aparecen rodeadas de otras más pequeñas.

La figura humana, generalmente representada de perfil, absorbe el interés de Oswald Tschirtner (1920-2007), quien recurre a un modo de representación también caracterizado por su impronta personal. Se trata de alargadas figuras definidas por un contorno lineal, tan desproporcionadas que han sido tildadas de “cefalópodos” (Katschnig, 2012). Como en los casos anteriores, su factura es única, y automáticamente remite al autor. Sin embargo, también realiza otro tipo de representaciones, figuras que miran frontalmente al espectador y objetos cotidianos definidos con una línea clara y precisa. En estos casos, los motivos se representan a gran escala y el autor abandona la repetición para lograr composiciones muy contenidas, incluso clásicas.

Heinrich Reisenbauer (1938-), artista del Centro Gugging, dispone sus motivos, extraídos de la vida cotidiana, en ordenadas filas y columnas. Cada composición suele presentar un único objeto que se repite infinidad de veces, representado con una minuciosidad de coleccionista. Si en los casos anteriores observábamos una especie de irregularidad vibrante y un tanto caótica, este artista proporciona a su trabajo una cierta frialdad, por la reproducción seriada y casi exacta de las cosas (Bernardi, 2001).

Lo mismo sucede en el caso del italiano Marco Raugi (1958-), que aporta composiciones sorprendentemente parecidas a las del anterior. En ellas los objetos, trazados con seguros trazos de tinta, se superponen en columnas más o menos ordenadas (Íbidem, 2001). Los motivos se repiten obsesivamente hasta cubrir, también en este caso, toda la superficie del papel.

Por su parte, James Montgomery (1936-2008), artista radicado en Creativity Explored, muestra interés por algunos objetos que repite incesantemente hasta cubrir enteramente el soporte. Destacan sus pinturas de relojes, que tienen una enorme carga expresiva por el tratamiento texturado de las superficies, y en las que también se aprecia una carga simbólica (Rinder, 2011). La textura supone una diferencia respecto a las obras de los artistas antes mencionados, que recurren casi siempre al trabajo con tinta y tienden a la monocromía y al dibujo de contorno, combinado con la utilización de siluetas en algunos casos. Sin embargo, Montgomery realiza trabajos de un potente cromatismo, cubriendo enteramente el fondo con colores fluctuantes entre distintos tonos, a veces en acusado contraste, y sobre las que realiza sus abigarrados trazados en blanco

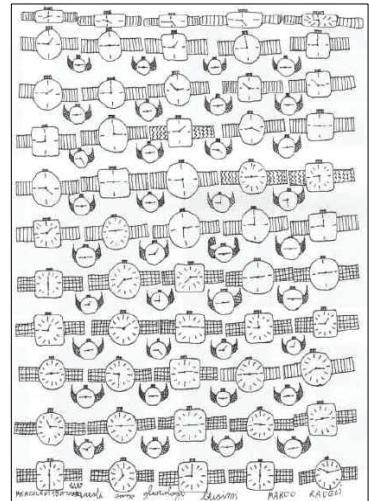


Fig. 4. Composición de Marco Raugi

o negro, definiendo una infinidad de pequeños objetos que atrapan la mirada del espectador por su rítmica irregularidad

Otros artistas, que se apoyan en sus estereotipos propios son Han Ploos Van Amstel (1926-2004), del estudio holandés De Hoeve, Katsuhiro Terao (1960-), de Atelier Incurve en Osaka, Kenya Hanley (1975-), perteneciente al neoyorkino estudio LAND (League Artists Natural Design), Thomas Beisgen (1961-), de la Galerie Der Villa en Hamburgo, o Christine Cattebeke (1959-), de estudio belga De Zandberg.

Realmente, la exposición de este apartado podría ser interminable por la cantidad de artistas marginales que recurren a fórmulas de repetición que tienen un significado gráfico completo. No obstante, no es esta nuestra intención, y aunque la tentación pudiera ser grande por la calidad de las obras de muchos de ellos, pasaremos ahora a comentar algunos casos de creadores que utilizan como recurso esencial la repetición del gesto.

Citaremos, en primer lugar, a Hiroyuki Doi (1946-), artista japonés que utiliza el punto como elemento compositivo básico. Sus obras tienen un sentido místico (The Museum of Everything, 2010). Realizadas con tinta sobre papel, poseen una energía extraordinaria. Partiendo de este elemento casi insignificante, es capaz de introducir la suficiente variedad como para realizar un trabajo hechizante. Los pequeños círculos conectan unos con otros formando una serie de ondulaciones vibrantes, una especie de nebulosas fluyentes que dan paso a otras de menor escala, surgidas por acumulación de grafismos minúsculos, los cuales generan

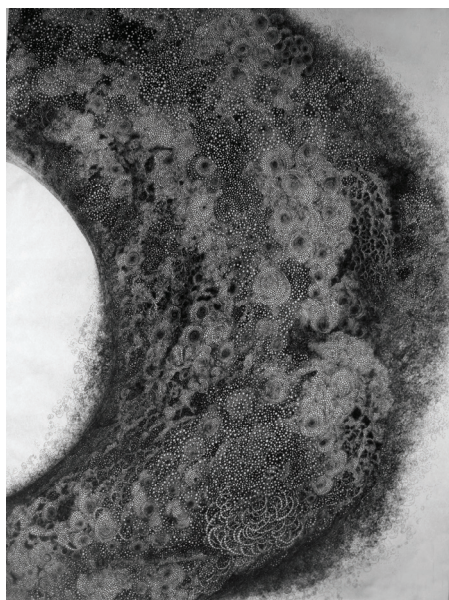


Fig. 5. *Reencarnación del alma*, Hiroyuki Doi

una atmósfera alternativamente densa o etérea. Consigue así distintas tonalidades de grises, que van desde profundos oscuros hasta sutiles velos ahumados que cubren tenuemente el soporte, para dar paso al blanco del papel. Las composiciones liberan, conscientemente, parte del espacio para que éste se muestre, en una renuncia a la mecánica expansiva que llega a cubrir por completo la superficie en el caso de otros autores. Pero incluso esa conciencia de la composición como un todo en relación con el soporte, en la que tan importante es la consideración de los vacíos, vuelve a remitir a la figura del círculo. En el ejemplo que se muestra, ¿no es lo que vemos sino la visión parcial de un anillo circular, que contiene otro círculo en su interior?

Impactante también es la obra de Yuichi Saito (1983-), quien, dentro del

estudio Kobo Syu, en Japón, realiza delicadas y a la vez enérgicas composiciones utilizando un grafismo particular. La acumulación de trazos realizados en sentido ascendente, entrecruzados con otros más horizontales, produce una serie de densas y armónicas manchas lineales que se combinan con la superficie blanca del papel, siguiendo un exquisito sentido de la composición. Su obra es especialmente interesante cuando se analiza en conjunto, pues sugiere una seriación temporal. Nos recuerda a algo vegetal que va surgiendo, creciendo, y que a la vez es impulsado por una corriente, que lo empuja o lo arrastra. Sobre el origen de estos trazos, cabe decir que tienen relación con trazados del alfabeto japonés, pero también puede apuntarse que son movimientos instintivos y que se cuentan entre las primeras grafías que realizan los niños⁷.

También interesantísima es la obra de Hiroe Kittaka (1933-), perteneciente al estudio japonés Fukuyama Roppou Bakuen. Las obras de este autor combinan símbolos, ideogramas y letras de invención propia. Como en los casos anteriores, el artista distribuye sus pequeños motivos por la superficie del papel, con un acusado sentido de la composición, aunque en este caso se observa una tendencia más acusada a cubrir enteramente el soporte.

Por citar un ejemplo de un artista no oriental que realice un trabajo afín, estilísticamente hablando, mencionaremos a Ramón Avalos (1969-), del estudio colectivo Creative Growth. En sus obras se observa un único tipo de trazo en forma de amplio arco que repite insistentemente hasta cubrir toda la superficie del papel. En este caso es interesante el cromatismo, que alcanza unas calidades casi iridiscentes por la superposición de diferentes tonos de cera, de modo que la superficie se oscurece hasta que desaparece el color blanco de fondo, y sobre ella destacan tan sólo los colores más vivos. En este caso, la demostración de la insistencia del artista no puede resultar más patente.

Si bien es cierto que podrían referirse algunos ejemplos más de artistas occidentales que recurren a un gesto repetitivo como procedimiento creativo fundamental, lo cierto es que se advierte un predominio de artistas orientales. Otros autores que podrían mencionarse como repetidores de gestos serían Erin Punzel (1985-), del estudio californiano Creative Growth, o John Colby (1955-) del centro Gateway de Massachusetts. Por otra parte, este recurso resulta mucho menos frecuente que el consistente en la repetición de un símbolo. Además, puede establecerse una diferencia fundamental entre los pintores japoneses y los artistas occidentales que lo ponen en práctica; el consciente uso de los espacios vacíos de los primeros, en contraposición con la acusada tendencia a cubrir toda la superficie de los segundos. Posiblemente, ello esté relacionado con las respectivas tradiciones artísticas, pues no debemos olvidar que muchos de estos creadores están insertos en el entorno estimulador de los estudios colectivos, espacios que les conectan con sus raíces culturales.

⁷ Los movimientos conocidos como arco horizontal y arco vertical.

Consideraciones finales

Después de este sucinto repaso por el tema, surgen más preguntas que respuestas. ¿Por qué hablamos de estereotipos? ¿Por qué, en ciertos casos, se les atribuye la característica de falta de originalidad? ¿Con que legitimidad puede afirmarse que son manifestaciones inexpressivas? ¿Qué vinculación tienen con el automatismo gráfico? ¿Son fruto de hondas reflexiones o consecuencia de la más absoluta desidia intelectual? ¿Responden a una necesidad psicológica o se han convertido en una respuesta rutinaria a las exigencias sociales en entornos formales e informales de educación artística?... y, por último, surge la sospecha ¿En qué medida se ha utilizado este asunto, sobre todo en el caso de los niños, para canalizar opiniones, juicios estéticos y prejuicios académicos de distintas disciplinas?

Tal vez por ser un tipo de representación rara o infrecuente, este fenómeno gráfico parece precisar de una explicación, pues no encaja en la pretendida estandarización del dibujo y su evolución, que tan afanosamente se ha buscado en el último siglo (Bever, 2002). Sin embargo, la investigación de este asunto cuenta con muchas limitaciones: la necesidad de contar con un número suficiente de datos representativos, la exigencia de conocer a los autores de las obras para poder valorar la incidencia de factores personales, en vez de acometer un análisis por oposición a lo “normal”, la necesidad de separar de una forma clara los estereotipos que para el autor tienen un profundo sentido simbólico de aquellos que derivan de esquemas aprendidos, así como el requerimiento de dejar a un lado el gusto personal a la hora de emitir juicios que impliquen aspectos subjetivos, como, por ejemplo, la valoración de la expresividad o del nivel de esfuerzo intelectual que supone su elaboración.

Si algo hemos tratado de poner de relieve en esta exposición es que en los estereotipos hay una intención claramente comunicativa, autorreflexiva y autorreferencial. Al mismo tiempo, se puede constatar que son materializaciones poco frecuentes del arte espontáneo, especialmente las que se producen por repetición de un gesto⁸.

Además, cabe señalar que, por su propia esencia, son manifestaciones que no poseen un alcance narrativo. Esto se aprecia en muchas obras del arte *outsider*, que son composiciones estáticas desde un punto de vista temporal, atrapadas en un momento concreto, suspendidas en un instante que se repite una y otra vez. Y esto choca frontalmente con la concepción del dibujo de los niños como una evolución continua, siempre ascendente hacia el realismo, y con la idea implícita del infante como genuino narrador de historias. Por esta razón, la fijación hacia un motivo particular en seguida se detecta como problemática, como un inexpli-

⁸ En relación con este asunto se aprecia una tendencia, en los niños muy pequeños, a imitar la escritura de los adultos, a través de la repetición de gestos que devienen en automáticos, entendiendo el automatismo como una especie de inercia motriz que el niño sostiene por la satisfacción del movimiento rítmico y el interés estético de los grafismos que obtiene.

cable y angustioso parón. Esto introduce un sesgo conceptual que es preciso revisar, a la vista de la belleza y riqueza de muchas de las soluciones aportadas y de otras que pudieran serlo de haber contado sus autores con los medios y el aliento adecuado. Es particularmente interesante pensar que tanto los niños como los adultos a veces, simplemente, tienen la necesidad de producir dibujos por puro entretenimiento y para sí mismos.

Sobre la falta de originalidad, habría que apuntar que, con frecuencia, los motivos repetitivos son tan genuinos de cada autor que llegan a constituir casi una imagen de marca, del mismo modo que sucede en el arte profesional, hasta el punto en el que sorprende que ciertos artistas generen otro tipo de obras al margen de su particular obsesión gráfica. Sí se observan, como por otro lado es natural, algunos paralelismos en las estrategias compositivas de diferentes creadores, al tiempo que se intuye un cierto afán por popularizar las representaciones icónicas de artistas marginales, ignorando otras de sus producciones, ostensiblemente más variadas y próximas a las convenciones gráficas.

Otro punto crítico es el que se refiere a la observación del proceso creativo y la manera en la que los autores deciden si una obra está o no acabada, pues no queda claro el grado de interferencia que puede existir por parte del medio. Esto es particularmente delicado en el contexto escolar, donde el niño puede tener un tiempo limitado y unas directrices marcadas explícita o implícitamente, pero también existen indicios de la injerencia voluntarista de los supervisores en otros ámbitos (Rhodes, 2002 y Rivers, 2004).

En definitiva, en el examen de este tópico se detectan contradicciones, imprecisiones y también una confluencia de intereses variopintos, por lo que podría ser susceptible de una investigación crítica en profundidad.

Referencias bibliográficas

- BERNARDI, F. (2001). Copier/Coller, six créateurs répétitifs, Musée d' Art Différencié, Liège. Recuperado de <http://www.art-memoires.com/lm/lm08bernd44.htm>, en 2014.
- GARCÍA, G. (2010). *Procesos creativos en artistas outsider*. (Tesis doctoral inédita). Universidad Complutense, Madrid.
- HERNÁNDEZ BELVER, M. (2002). Introducción: El arte y la mirada del niño. Dos siglos de arte infantil. *Arte, Individuo y Sociedad*, Anejo I, pp. 9-43.
- FERRIER, J.L. (coord.) y otros (1993). *El arte del siglo XX 1960-1979*. Pamplona, Salvat.
- FREINET, C. (1970). *Los métodos naturales. El aprendizaje del dibujo*. Barcelona, Fontanella/Estela.
- KATSCHNIG, N. (2012). *Der traum vom fliegen*. Catálogo de la exposición homónima en la Galería Gugging, del 11 de octubre de 2012 al 21 de abril de 2013.

- LUQUET, G.H. (1978). *El dibujo infantil*. Barcelona, Editorial Médica y Técnica.
- LOWENFELD, V. Y BRITAIN, W. L. (1980). *El desarrollo de la capacidad creadora*. Buenos Aires, Kapelusz.
- MACHÓN, A. (2009). *Los dibujos de los niños*. Madrid, Cátedra.
- MATTHEWS, J. (2002). *El arte de la infancia y la adolescencia. La construcción del significado*. Barcelona, Paidós.
- MICHAEL, J. A. (1981). Viktor Lowenfeld: Pioneer in Art Education Therapy. *Studies in Art Education*, Vol. 22, nº 2, pp. 7-19.
- PARINI, P. (2002). *Los recorridos de la mirada*. Barcelona, Paidós.
- RINDER, L. (2011). *Create*. Catálogo de la exposición homónima en la Universidad de California, el Museo de Arte de Berkeley y el Archivo de Cine Pacific, del 11 de mayo al 25 de septiembre de 2011. Berkeley, University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive.
- RIVERS, C. (2004). *Right here, right now*. Oakland, Creative Growth Art Center.
- RHODES, C. (2002). *Outsider art. Alternativas espontáneas*. Barcelona, Destino.
- ROUMA, G. (1947). *El lenguaje gráfico del niño*. Buenos Aires, Ateneo.
- STERN, A. (1962). *Comprensión del arte infantil*. Buenos Aires, Kapelusz.
- The Museum of Everything (2010). *Everything # 1*. Catálogo de la exposición homónima en la sede del museo en Londres en octubre de 2009. Milán, Mondadori Electa SpA.