

EL QUIEBRE DE LA REPRESENTACIÓN COMO APERTURA A LA INFANCIA. PAUL KLEE

Laura Morales¹
U.N.S.

La fuerza creadora escapa a toda denominación, en último análisis permanece como un misterio indecible. Pero no un misterio inaccesible incapaz de conmovernos hasta lo más hondo. Nosotros mismos estamos cargados de esta fuerza hasta el último átomo de médula. No podemos decir lo que es, pero podemos aproximarnos a su fuente en una medida variable.

Paul Klee, *Teoría del arte moderno*.

A modo de preludeo

Vaya esta introducción a modo de preludeo en tanto Paul Klee fue músico antes que pintor y por ello un avezado tanto en el dominio del tiempo como el espacio. Lo del tiempo no es menor en tanto este trabajo se encabalga en el tiempo de la infancia.

Así se busca transitar, desde el pensamiento, una experiencia que tuve en 2008 en una sala de jardín de infantes con niños de 5 años, a quienes que de manera esporádica visitaba para registrar sus indagaciones filosóficas. Un día su maestra y ellos me mostraron orgullosas sus producciones artísticas. Los trazos eran seguros, los colores y las formas daban cuenta de un sentir, de una forma no preformateada de ver el del mundo; en definitiva, daban cuenta de un querer expresarse espontáneamente, sin temor. Algo parecido a lo que hacían en la ronda de filosofía.

Con la docente ya antes habíamos hablado de cómo la mayoría de los adultos no tenemos esa capacidad expresiva, de cómo los moldes del arte entendido como representación achican aún más nuestras posibilidades y, también, del papel que juega el tiempo –a medida que avanzamos en nuestra edad cronológica– en el cercenamiento de esas capacidades que aparecen tan libremente en los niños.

¹ lmorales@criba.edu.ar

Pero fue cuando miré esos dibujos que me recordé a mí misma, cuando tenía apenas dos años más que es@s chic@s: a esa edad prefería pintar a ir a la plaza. Así vino a mi memoria una época en que atesoraba mis pinturas –con el mismo tesón que hoy escondo algún dibujo, si la absoluta necesidad me lleva a hacerlo–, y el aprecio que tenían de ellas mi familia y allegad@s adult@.

Recuerdo especialmente una, a la que le había puesto por título “El nido” y que de nido tenía poco, mirado hoy con mis ojos de adulta. Sus colores fuertes, el mismo trazo decidido que veía en es@s niñ@s, también eran patrimonio de mis siete años. Volvió muy vívida a mí esa imagen: círculos negros concéntricos, entrelazados, en los que se acunaban puntos de distintos colores y como fondo rayas que, a modo de red, sostenían mi nido. Una imagen de la que me separan cuarenta años. ¿Qué pasó entre esas dos puntas de mi vida?

A modo de respuesta, aquí trataré de dar cuenta de cómo el pensar y expresarse artísticamente, como una apertura a la novedad, a la experiencia, es un andar que recorren l@s niñ@s y una posibilidad de quienes no lo son, en tanto están abiert@s a esa mirada infantil que no disecciona la realidad, sino que la construye; mirada de asombro y de creación que las vanguardias pictóricas del siglo XX tuvieron como clara referencia. Tal el caso de Paul Klee.

Al entender la estética como pensamiento del no pensamiento se conectará con el pensar infantil; pensar donde la representación se rompe para producir lo imposible. Es decir, para pensar un pensamiento fuera de sí mismo y crear otras realidades que son ventanas a otros mundos posibles.

El campo de la estética y el pensar infantil

Con Rancière podemos pensar el cambio revolucionario que hace pasar el campo de las artes del reino de la poética al de la estética. Así cabe sostener que las obras de arte dan cuenta de un testimonio de la relación entre pensamiento y no-pensamiento y

“de cierto modo de la presencia del pensamiento en la materialidad sensible, de lo involuntario en el pensamiento consciente y del sentido en lo insignificante. (...) existe cierta identificación de un modo inconciente del pensamiento, y el campo de las obras de arte y de la literaturas se definen como el ámbito de efectividad privilegiada de este «inconciente».” (2006: 21-22)

Esa relación ha formado y desarrollado la estética no como la ciencia o disciplina que trata el arte sino como un modo de pensar que se da en razón de

las cosas del arte y que tiene como campo de incumbencia decir en qué sentido éstas son objeto del pensamiento. En definitiva, Rancière sostiene que la estética es un régimen histórico específico de pensamiento del arte, en tanto una idea del pensamiento según la cual las cosas del arte son cosas del pensamiento.

Si bien el término es reciente en la historia de la filosofía, con Baumgarten en 1750 y con Kant en la *Crítica del Juicio*, en ambos autores no designa lo mismo. El primero no hace referencia a una teoría del arte sino al campo del conocimiento sensible que tiene por característica ser claro pero confuso. Kant, por lo contrario, recusa lo que le daba distinción al término, en tanto idea de lo sensible como inteligible confuso y no da el *status* de teoría a la estética, sino que es un adjetivo que designa un tipo de juicios y no una categoría de objetos.

Con el romanticismo y el idealismo alemán poskantiano, el término se ha de referir al pensamiento del arte pero desde la permanente declaración de que el término es inapropiado. Así se identifica el pensamiento del arte, en tanto pensamiento efectuado por las obras de arte, y la idea de conocimiento confuso:

“(…) una idea nueva y paradójica, ya que, al hacer del arte el territorio de un pensamiento presente fuera de sí mismo, idéntico al no-pensamiento, reúne los contradictorios: lo sensible como idea confusa de Baumgarten y lo sensible heterogéneo en la idea de Kant. Es decir que la identificación hace del «conocimiento confuso» no ya un conocimiento menor, sino exactamente un pensamiento de lo no piensa.” (Rancière, 2006: 23-24)

En consonancia con ello también podemos hablar del surgimiento de otras ideas del pensamiento que pueden imbricarse con las producciones de las que da cuenta este régimen de pensamiento del arte. Nos referimos aquí al pensamiento como infancia, y más adelante, a su entramado con la ruptura del régimen de representación en las artes plásticas de principio del siglo XX.

Entran aquí en juego el diálogo entre Matthew Lipman y Walter Kohan en torno, no sólo a la inclusión de nuevos sujetos a las prácticas de aprendizaje de la filosofía, sino a la inauguración de un nuevo campo de la reflexión filosófica: una Filosofía de la Infancia.

Este campo disciplinar, que el norteamericano esboza en *La filosofía en el aula* (2002: p. 361 y ss.), Kohan lo concibe, nutrido por corrientes filosóficas ajenas al pragmatismo, centrado en una noción de infancia que excede lo cronológico y no es la mera posibilidad de un devenir adulto. Esto permite hablar de infancias y, además, no sólo de la filosofía de la infancia, sino de la infancia de la filosofía como motor del pensar. (Kohan, 2004: 129 y ss.)

Así Kohan nos propone, entre otras cosas, filosofar *con* l@s niñ@s, en vez de hacer filosofía para ell@s, adaptada para ell@s y presentarles algo que antes se pensaba inaccesible a ell@s. Ello significa pensar con ell@s, escucharl@s y que nos escuchen, entenderl@s y que nos entiendan, abrir junt@s el camino a poder preguntar y a comprender que las respuestas pueden y deben ser provisorias. Filosofía con niñ@s significa "que la filosofía es algo que los niños pueden practicar, y que ambos términos se modifican en su encuentro." (Waksman y Kohan, 2005: 8)

Y aquí nos acercamos a una nueva concepción de experiencia. Para ello, recurrimos a la etimología original griega, en donde encontramos una preposición *ex* que nos indica origen, procedencia y, también, un tema verbal *peri*, movimiento que se atraviesa, un curso que no tiene un destino cierto, es decir, que al ser incierto, es peligroso. Entonces, así, cuando hablamos de experiencia auténtica nos referimos a un viaje, un recorrido que tiene implícitos riesgos, peligros. "La filosofía como experiencia del pensamiento es como un movimiento del pensar que atraviesa la vida de quien la practica." (70)

Poder hacerse cargo de lo imprevisible, de lo incierto, de lo indeterminado que puede tener cada indagación filosófica, es también comprender que la experiencia del filosofar no es igual para todos; que habrá tantas experiencias como subjetividades estén presentes en el filosofar. Pero, fundamentalmente, poder reconocer que hay un antes y un después, porque de la vivencia de la experiencia se sale transformado. Un@ no es el mism@ que antes, ya no puede ser el@ mism@ que antes. Porque en esta experiencia de hacer filosofía con niñ@s, el compartir, el pensar con otr@ enriquece, diferencia, plantea, cuestiona a cada uno. A un@s más, a otr@s menos; a un@s antes, a otr@ después. Lo importante es poder poner en juego esa experiencia de filosofar con otr@ con niñ@s, con adult@.

Es en la apertura a la experiencia, como aquello que no puede ser cosificado, donde el@ adult@ se vuelve infant@ y ést@ le enseña que la realidad nunca puede ser aprehendida en su totalidad. Por ello ésta forma de hacer filosofía es una forma distinta de entender el pensamiento, en contraposición a la visión logocéntrica y sus diversas expresiones: androcentrismo, etnocentrismo, adultocentrismo. Ella nos permite un nuevo modo de pensar, de ver, de escuchar a la infancia.

El primer paso es recurrir a su etimología: *infans* proviene del latín, conformado por un prefijo privativo *in* y por *fari* "hablar", de allí su sentido "el que no habla" "incapaz de hablar"; infancia como la ausencia del habla. Pero además, para nosotr@s adult@s, es lo "otro", es algo extraño, que está ahí presente pero a la vez ausente, aislado. Porque, por un lado, nosotros ya vivimos nuestra infancia, pero por el otro, siempre queremos analizarla, estudiarla, categorizarla, cerrarla. Y en ello, nos perdemos lo valioso de ser niñ@s. Está en nosotr@s adult@s acercarnos a escuchar lo que quieren decir los niñ@s, lo que intentan expresar con sus palabras, con su idioma.

Considerar el pensar infantil es privilegiar la irrupción de lo nuevo frente a la conservación de lo instituido, la libertad frente a la seguridad del estado de cosas dominantes, la experiencia inédita a la normalización del control. "Essa mudança de perspectiva, ou atitude, supõe um grande desafio porque atualiza a perspectiva filosófica de análise e nos coloca frente à necessidade de pensar novas situações que desnaturalizem a rotina dos saberes, as práticas e dos valores institucionalizados." (Cerletti, 2005: 20-21.)

Es fácil traer aquí las célebres transformaciones que nos propone, en boca de Zarathustra, Nietzsche. Éste comienza presentando las características del camello: el espíritu de carga. Sobre sus espaldas lleva valores y conocimientos que no le son propios: "Con todas estas cosas, las más pesadas de todas, carga el espíritu de carga: semejante al camello que corre al desierto con su carga, así corre él a su desierto." (2005: 54)

Luego, en las transformaciones del espíritu que propone el filósofo, le toca luego el turno al león, que niega y destruye la carga de una cultura impuesta pero aún no puede de crear valores nuevos. Ésta es la labor de la última transformación: la del niño.

La niñez, entendida desde el tiempo cronológico, es la primera etapa de la vida humana y, como tal, radicalmente distinta de la edad adulta. Pero también es algo más:

"Se trata de infanziar: un devenir-infante sin edad cronológica, una duración intensiva, una potencia de cualquier edad, de «una» edad aiónica en la que se afirma una fuerza, una relación con la experiencia, con la historia, con el tiempo, con lo que afirma la unidad o la multiplicidad, con lo que disminuye o aumenta las potencias que habitan nuestros espacios." (Kohan, 2007: 97-98)

Si se trata de "infanziar", no cabe duda que el arte de principio del siglo XX, ejerció esa actividad y, por ello, fue un paradigma en la creación de nuevos valores. Así, el pensamiento de lo que no piensa y el pensamiento infantil tienen mucho que decirse en este aspecto.

El problema de la representación y la creación de nuevos valores

El régimen estético del arte está tensado entre dos fuerzas. Por un lado, la vertiente apolínea del sentido presente en las formas y el proyecto de una educación estética de la humanidad que posibilite un nuevo mundo donde arte, política y religión "sean una sola y la misma respiración de la comunidad" (Rancière, 2006: 10). Por otro, su contracara dionisiaca. La novela realista, la ópera wagneriana y el teatro naturalista o simbolista fueron, en el siglo XIX, "en esencia, una única historia cuya fórmula filosófica nos fue dada por Schopenhauer: la disolución de las ilusiones de la representación en la fuerza ciega de la voluntad y de la disolución de esa voluntad en el querer que es su verdad última." (10)

Según Rancière, el orden de la representación en el proyecto de las Luces tiene dos significados principales: cierto orden entre las relaciones entre lo decible y lo visible, por un lado, y, por otro, un cierto orden de las relaciones entre el saber y la acción.

En cuanto a lo primero, la esencia de la palabra es hacer ver. Además, el poder de la palabra es retenida por la función de la manifestación visible. Si transpolamos estas características a las artes plásticas podemos decir que la esencia de la forma es hacer ver y que la función de la manifestación visible retiene el poder de la forma. Ésta manifiesta sentimientos y voluntades en lugar de hablar por sí mismas y retiene la potencia de lo visible mismo. En cuanto a las relaciones entre el saber y la acción, el régimen representativo conlleva una idea del pensamiento como acción que se impone a una materia pasiva.

La revolución estética es "la abolición de un conjunto ordenado de relaciones entre lo visible y lo decible, entre el saber y la acción, la actividad y la pasividad. (...). Son necesarios un nuevo Edipo y una nueva idea de tragedia: los de Hölderlin, Hegel o Nietzsche." (36)

Este nuevo Edipo tiene dos características que hacen de él el héroe de esta idea nueva del pensamiento: cierto salvajismo existencial del pensamiento cuya

nota definitoria no esta dada por ser un acto subjetivo que captura una idealidad objetiva, sino como una afección, pasión y hasta una enfermedad. He aquí la tesis nitzscheana: el saber es algo contra natura, tesis ilustrada en *El nacimiento de la tragedia*. "En este régimen estético, es el hecho mismo del arte, esa identidad de un saber y de un no-saber, de un obrar y de un padecer, lo que la «claridad confusa» de Baumgarten radicaliza en la identidad de los contrarios." (38)

Esta revolución comenzó en el siglo XVIII con Vico y su investida contra Aristóteles y la tradición representativa al refutar en cuatro puntos la imagen aristotélica y representativa del poeta como inventor de fábulas, de personajes, de imágenes y de ritmos y transformándola en propiedades del lenguaje. Lenguaje, que entre otras características, no es un instrumento que está a disposición del poeta

"sino el testimonio de un estado de infancia del lenguaje, del pensamiento y de la humanidad. Homero es el poeta de la identidad de lo que quiere y de lo no quiere, de lo que sabe y de lo que ignora, de lo que hace y de lo que no hace. El hecho poético está ligado a esta identidad de los contrarios, a la distancia entre una palabra y lo que ella dice." (41)

Esto supone un régimen de pensamiento del arte caracterizado por la identidad entre una acción consciente y una producción inconsciente; una acción deseada y un proceso involuntario; en síntesis, identidad de un *logos* y de un *pathos*. Esa identidad es la que testimonia el hecho del arte y puede pensarse de dos maneras opuestas: como inmanencia del *logos* en el *pathos*, del pensamiento en el no-pensamiento o como inmanencia del *pathos* en el *logos*, del no-pensamiento en el pensamiento.

La primera manera es ilustrada por los grandes textos fundadores del modo estético del pensamiento, caso de Hegel. A esta manera se le opone otra, inversa, que va de la bella apariencia estética y racional al fondo oscuro. Movimiento que en Shopenhauer retorna de las apariencias y del bello orden causal del mundo de la representación al mundo oscuro, subterráneo y desprovisto de sentido de la cosa en sí y en Nietzsche, la identificación del arte con la polaridad de la bella apariencia apolínea y de la pulsión dionisiaca de goce y sufrimiento.

Así, el surgimiento del arte no figurativo no puede explicarse solamente por las influencias de las ideas y los temas de su tiempo sino por una posición determinada en el marco de los sistemas posibles definida por cierta idea del

pensamiento y por cierta idea de arte. La revolución estética elabora una idea del pensamiento y una idea correspondiente de escritura que

“descansa en una afirmación fundamental: hay pensamientos que no piensa, hay pensamiento que obra no sólo en el elemento extranjero del no-pensamiento, sino en la forma misma del no-pensamiento. A la inversa, hay no-pensamiento que habita en el pensar y le da una fuerza específica. Ese no-pensamiento no es sólo una forma de ausencia del pensamiento, es la presencia eficaz de su opuesto. Hay, pues, en uno u otro aspecto, una identidad del pensamiento y del no-pensamiento que está provista de una fuerza específica.” (45-46)

Al orden representativo, la revolución estética le opone el modo contradictorio de una palabra que habla y calla a la vez, que sabe y no sabe lo que dice. Para el artista nuevo – según Rancière geólogo o arqueólogo de los laberintos del mundo social y del yo – no hay nada insignificante. Este arte vincula la identidad del *logos* y del *pathos* que va de lo claro a lo oscuro. Y en virtud de este *pathos* del pensamiento ya no tiene sentido la lógica de la representación como una distribución armoniosa de lo visible y la forma, régimen representativo del arte que encuentra sus legitimaciones teóricas en la *mimesis* aristotélica y su emblema en la academia y los tratados del siglo XVIII francés.

Si ya no hay espacio para esa lógica, ¿qué surge entonces? Wassily Kandinsky en su ensayo “Sobre el problema de la forma” de 1911 dice, en franca sintonía con Nietzsche: “Cuando se han alcanzado las condiciones necesarias para que madure una concreta forma de arte, el deseo ardiente, la necesidad interior, consigue la fuerza necesaria para crear en el espíritu del hombre un nuevo valor, que, conciente o inconcientemente, comienza a vivir en el ser humano. Desde este momento, conciente o inconcientemente, el ser humano busca una forma material para ese nuevo valor que vive dentro de él de forma espiritual.” (Chipp, 1995: 173)

Por otra parte Kandinsky denuncia la hostilidad con que se mira los nuevos valores y razón por la cual su portador es considerado absurdo y mentiroso. Finalmente sostiene:

“La alegría de vivir es irresistible, continua victoria del nuevo valor.

Esta victoria llega con lentitud. El nuevo valor conquista a la gente de modo gradual. Y cuando muchos ojos ya no pueden dudar de él, este valor, hoy totalmente necesario, será transformado en un muro, un muro alzado contra el mañana.

(...) Así queda claro que lo absoluto no ha de buscarse en la forma (materialismo).

La forma está siempre encadenada a su época, es relativa, pues no es

sino el medio hoy necesario por el que la revelación también de hoy se manifiesta, resuena" (174)

De esta manera Kandinsky da cuenta de como el espíritu abstracto se apodera primero de un solo espíritu humano; después, de un número cada vez mayor. De esta forma los artistas individuales quedan sujetos al espíritu de la época y utilizan formas relacionadas entre sí, y por ello tienen una semejanza exterior. Ello forma el movimiento que cuaja los nuevos valores.

La experiencia infantil: Paul Klee

¿Cómo surgen estos nuevos valores de la mano de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX? Sus mentores cansados de la enseñanza académica, a la vez que renegaban de sus cánones, buscaron nuevos modelos estéticos y culturales en el arte no europeo, en el arte popular, en muchos tipos de arte de los denominados pueblos primitivo y en el de los niños y los dementes. Un obra que sintetiza estos aportes es "Ventrílocuo", de Paul Klee (1923).

Todo ellos se tomaron en pos de encontrar la infancia del arte, el ánimo espontáneo y la fuerza originaria de captación de la naturaleza auténtica de las cosas. Si bien la gran mayoría de especialistas coinciden en la inviabilidad de encasillar a Paul Klee, de manera exclusiva, en un movimiento pictórico determinado, todos afirman que logró entrar en el escenario de las vanguardias al formar parte *Der Blaue Reiter*. Grupo que junto con *Die Bucke (El puente)*, y artistas como Kokoscka y Feininger, conforman el expresionismo alemán.

Estos grupos, encuadrados en lo que se denomina el primitivismo, se oponen a la rigidez clásica "que impone el respeto a la perspectiva, la proporción, la simetría, la verosimilitud, la primacía del dibujo sobre el color y la armonía sobre el ritmo." (Crepaldi, 2006: 129) Ejemplo de ello es la obra de Klee, "Álbum de imágenes", 1937.

La palabra expresionismo no significa nada más preciso que subjetivismo anti-naturalista, en ese marco el expresionismo alemán trae como novedad que las composiciones abstractas pueden servir para ello tanto como un cuadro figurativo. Así, el tema, que hasta entonces había servido para vehicular los gestos expresivos, se suprime por completo, al considerarse que la fuerza expresiva de colores y formas, pinceladas y texturas, tamaño y escala, bastaban para canalizar la experiencia personal.

La explotación de la personalidad es lo esencial en este conjunto de artistas agrupados en el expresionismo por lo cual la forma por sí misma carece de sentido si no es la expresión de una necesidad interior del artista y con el fin de lograr esa expresión, todo está permitido.

Paul Klee, en ese mismo sentido, sostiene que el arte consiste en "descubrir la realidad visible detrás de las cosas manifestando de este modo la creencia en que el mundo visible no es sino un caso aislado en relación con el universo, y que en éste existen otras muchas realidades latentes. Las cosas parecen adquirir así un significado más amplio y diversificado, a menudo pareciendo contradecir la experiencia racional de ayer. Hay un esfuerzo por subrayar el carácter esencial de lo accidental." (Chipp, 1995: 205) Porque el arte da cuenta de esa experiencia interior del artista y la forma es un instrumento para lograrlo.

Así explica que es el arte el que la revelan y que las líneas trazadas por un dibujante pueden conducir al país de la profunda percepción. Totalmente conciente de las interrelaciones entre espacio y tiempo, Klee ve a la producción artística semejante a la Creación. Así lo sostiene en el contundente comienzo de "Credo creador" (1918): "El arte no reproduce lo visible; más bien lo hace visible" (201)

Es que, a diferencia del arte que representaba las cosas visibles del mundo, Klee inventó símbolos para la experiencia del ser humano: "El arte juega con los hechos postreros un juego inocente y, sin embargo, los alcanza." (Bachmann, 1946: 85)

¿Cómo juega este juego el arte? Cuando Kandinsky, teoriza sobre "El efecto del color" sostiene que la mirada sobre una paleta de color produce sensaciones físicas limitadas, superficiales, que no dejan impresiones duraderas. Pero también la impresión superficial creada por el color puede llegar a provocar una experiencia. Es el caso del primer encuentro con un nuevo fenómeno que produce una impresión en el espíritu. "Es la experiencia del niño que descubre el mundo; todo es nuevo para él. (...) De la acumulación de tales experiencias se produce un conocimiento de la luz, indeleblemente fijado en la mente del niño. Desaparece el interés fuerte, intenso, y la atracción visual por la llama queda equilibrada por la indiferencia ante ella. De este modo, el mundo entero queda gradualmente desencantado. (...)

Sólo con un mayor desarrollo se amplía el círculo de la experiencia con diferentes seres y objetos. Y sólo al llegar al punto máximo de su desarrollo

adquieren un significado interior y un eco profundo. Igual ocurre con el color (...)” (Chipp, 1995: 169-171)

Es por ende fundante no perder la mirada infantil. Transcribiremos testimonios de allegados de Klee y partes de su propio diario para dar cuenta de esta actitud/pensamiento/sensibilidad infantil.

“Testimonio de Julia y Lyonel Feinige: «Un hombre de profunda sabiduría cuyas nociones en diferentes campos eran asombrosas. Parecía de edad indefinida y, sin embargo, todas las experiencias de la vista y del oído, del gusto y del tacto, le eran siempre nuevas como un niño atento.

Le gustaba reunir alrededor suyo pequeños objetos baladíes y bellos, tales como alas de mariposas, conchas, piedras de color, raíces de formas extrañas, musgos y otras plantas. Los llevaba a casa después de sus largos paseos solitarios a través del campo. Estos objetos, además de contribuir a su comprensión de la estructura y armonía de los colores, encerraban un sentido más profundo para él. (...) Otros objetos en su estudio, productos de sus ratos de ocio, eran mezcolanzas de materiales sutiles, como gasa, alambre y trocitos de madera, unos ideados para ser movidos por la corriente del aire, otros manipulados por una manivela – barcos de aspecto fantástico, animales, títeres y máscaras ejecutadas por un teatro guiñol de su hijo Félix.» (Bachmann, 1946: 86-87)

“Diario. «Berna, Junio 1903. (...) No es que quiera convertirme en especialista (...) realizo estudios privados de dibujo de desnudos distinguiendo entre la ciencia óptica y las posibilidades creadoras. ¡Desgraciadamente la tentación de pactar es tan grande...!»”(96)

Aquí queda expuesta la tensión entre la ingenuidad y la técnica, la novedad y la pericia. Según Romero Brest no se puede afirmar parte la pintura de parte del siglo XX es marcado por los niños o los ingenuos. Si cabe entender su lección de humildad y el modo en que su adhesión afectiva con la realidad puede transformarla en algo vivo, artísticamente hablando, por medio de signos que la expresan y por eso considera que la pintura ingenua ha favorecido a los grandes iniciadores del arte abstracto y permite explicar un Kandinsky, un Klee, un Miró. “ (...) los abstractos no han copiado a los ingenuos, pero sí descubierto gracias a ellos la posibilidad de introducir una especialidad dinámica en el cuadro que las tres dimensiones de la rígida concepción inteligente del pasado no permitía en modo alguno.” (1958: 101)

Para profundizar en esto recogemos el testimonio de una persona que hace filosofía con niños: "Creo que algo es arte cuando tiene la capacidad de provocar. El artista presenta primero para él, y después para otro, las provocaciones que el mundo le sugiere. Entramos en contacto con una obra de arte cuando conseguimos contactar con esa provocación, con esa actitud de provocación. Recuerdo cuando contemplamos una pintura de Marc Chagall con un grupo de 6to grado del turno tarde y uno de los chicos dijo que tanto él como sus compañeros elegían más ese cuadro que otros de carácter representativo porque era más interesante pues hacía pensar más."

Entonces, Fabiana, la docente/filósofa que rememora el pensar del niño se pregunta: "¿Será que el arte tiene que ver con el pensamiento de quien lo hace y después con el pensamiento de quien mira?" Pensar del no-pensar que abierto a la novedad deja que nuevos valores se instalen y comience de nuevo la ronda...

Y Klee en esa ronda, al margen de modas: romántico, místico, vinculado a la naturaleza, rompió con el canon académico, conquistó un campo nuevo y se defendió de ataques tanto externos como de su propia conciencia. Aún abstracto, lejos de analítica de mucho de sus contemporáneos, nunca se desligó de las formas y modelos de la naturaleza en tanto se siente parte de la misma. Así da cuenta de ello en la parábola que el denomina del árbol (1964:16-17).

En su multiplicidad de su obra, tañó un instrumento que busca una forma de ser más libre para lo que convocó la voz de la otredad y la participación de quien lo mira. Como un artista que entendió la profundidad del vasto campo emocional y creativo que procede de los primeros años de la vida, es un desafío retomar sus pasos, reeditar su experiencia creadora tanto del pensar como del no pensar. Ella puede ser una de las puertas donde el pensar se experimente y deje paso a la ruptura de los cánones; en el caso de la filosofía de pensar con paso, con voz, con mira propia y no reducir esta actividad a engrosar el discurso filosófico establecido, sea este del color que sea. Es decir, volver a la infancia del pensamiento en tanto fuente inagotable de novedad.

Como afirma el historiador y crítico británico Mark Gisbourne, con motivo de la muestra "Paul Klee. La infancia en la edad adulta": "He querido mostrar que es un profeta de lo que sabemos, pero también de lo que olvidamos con frecuencia."

Bibliografía

- BACMANN, H., *Solitarios del arte*, Buenos Aires, Poseidón, 1946.
- CERLETTI, A., "Filosofía/Educação: o desafio político de uma relação complicada" en KOHAN, W., *Ensino de filosofia. Perspectivas*, Belo Horizonte, Autêntica, 2005.
- CHIPP, H., *Teorías del arte contemporáneo*, Madrid, Akal, 1995.
- CREPALDI, G., *El arte moderno: 1905-1945*, Barcelona, Electra, 2006.
- Em Caxias a filosofia en-caixa?*, en la siguiente dirección URL: <http://www.emcaxiasafilosofiaencaixa.blogspot.com> [Última consulta: 14/12/08]
- GARCÍA, A., *El niño que vivía en Paul Klee*, en la siguiente dirección URL: www.elpais.com/articulo/cultura/nino/vivia/Paul/Klee/elpepucul/2071020elpepucul_5/Tes, 2007. [Última consulta: 14/12/08]
- KLEE, P., *Theorie de l'art moderne*, Genève, Editions Gonthier, 1964.
- KOHAN, W., *Infancia. Entre educación y filosofía*, Barcelona, Laertes, 2004.
- , *Infancia, política y pensamiento*, Buenos Aires, Del estante editorial, 2007.
- LIPMAN, M., *La filosofía en el aula*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2002.
- Lynton, N., "Expresionismo", en: Stangos, N., *Conceptos de arte moderno*, Madrid, Alianza, 1997.
- NIETZSCHE, F., *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza, 2005.
- RANCIÈRE, J., *El inconsciente estético*, Buenos Aires, Del estante, 2006.
- ROMERO BREST, J., *La pintura europea contemporánea (1900-1950)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006 [1958].
- WAKSMAN, V. y KOHAN, W., *Filosofía con niño: aportes para el trabajo en clase*, Buenos Aires, Ediciones Novedades Educativas, 2005.