

Raquel Caerols Mateo
Juan Arturo Rubio Arostegui
(coordinadores)

La praxis del artista como hacer investigador

Creación artística y/o investigación en las artes

Cuadernos de Bellas Artes / 18



Cuadernos de Bellas Artes – Comité Científico

Presidencia: Dolores Schoch, artista visual

Secretaría: José Luis Crespo Fajardo, Universidad de Sevilla, US

Antonio Bautista Durán, Universidad de Sevilla, US

Aida María de Vicente Domínguez, Universidad de Málaga, UMA

Natalia Juan García, Universidad de Zaragoza, Unizar

Carmen González Román, Universidad de Málaga, UMA

Maria Portmann, Universidad de Friburgo (Suiza)

Atilio Doreste, Universidad de La Laguna, ULL

Ricard Huerta, Universidad de Valencia, UV

David Martín López, Universidad de Granada, UGR - Universidade Nova de Lisboa, UNL

María Arjonilla Álvarez, Universidad de Sevilla, US

Sebastián García Garrido, Universidad de Málaga, UMA

* Queda expresamente autorizada la reproducción total o parcial de los textos publicados en este libro, en cualquier formato o soporte imaginables, salvo por explícita voluntad en contra del autor o en caso de ediciones con ánimo de lucro. Las publicaciones donde se incluyan textos de esta publicación serán ediciones no comerciales y han de estar igualmente acogidas a Creative Commons. Harán constar esta licencia y el carácter no venal de la publicación.

* La responsabilidad de cada texto e imagen es de su autor o autora.

**Raquel Caerols Mateo
Juan Arturo Rubio Arostegui
(coordinadores)**

La praxis del artista como hacer investigador

Creación artística y/o investigación en las artes

Cuadernos de Bellas Artes / 18



18- *La praxis del artista como hacer investigador. Creación artística y/o investigación en las artes*

Raquel Caerols Mateo y Juan Arturo Rubio Arostegui |
Precio social: 9,50 € | Precio en librería: 12,35 € |

Editores: José Luis Crespo Fajardo, Francisco Carlos Bueno Camejo
y Samuel Toledano
Diseño: Samuel Toledano

Ilustración de portada: Wix

Imprime y **distribuye**: F. Drago. Andocopias S. L.
c/ La Hornera, 41. 38296 La Laguna. Tenerife.
Teléfono: 922 250 554 | fotocopiasdrago@telefonica.net

Edita: Sociedad Latina de Comunicación Social – edición no venal
- La Laguna (Tenerife), 2013 – Creative Commons

<http://www.revistalatinacs.org/12SLCS/portada2012.html>

<http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/CBA.html#18>

Protocolo de envío de manuscritos con destino a CBA.:

http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/protocolo_CBA.html

DOI: 10.4185/CBA18
ISBN-13: 978-84-15698-23-4
ISBN-10: 84-15698-23-2
D. L.: TF-454-2013



Índice

Prólogo, por los coordinadores [7]

Primera parte. La praxis del artista: un enfoque desde la docencia y la investigación [13]

1. Investigación en las artes: el arte como vía de conocimiento [15]

Raquel Caerols Mateo

2. La manera y el concepto: la inflexión de la técnica en la quiebra contemporánea del relato del genio [45]

Javier Díez Álvarez

3. La dimensión social de la actividad creativa: una introducción al enfoque de las ciencias sociales [61]

Juan Arturo Rubio Arostegui

4. Transmisión del proceso creativo [85]

Javier López-Gil Antoñanzas

5. Los géneros: el comienzo del proceso de creación dramática [93]

Laura Torrecilla Hernández

6. Proyectos escénicos en libertad [119]

Ana Fernández Valbuena

Segunda parte. La praxis del artista: un enfoque desde la experiencia del artista [145]

1. El I Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia. Una experiencia de investigación en arte [147]

Paloma Checa-Gismero

2. Dos saltos en falso: escapismo en el estudio del artista [169]

Guillermo Mora Pérez

3. Combinatoria [189]

María Bisbal Pardo

4. La creación sonora como invención de singularidades espacio-temporales [199]

Juan Manuel Ruiz García

5. La creación en las artes: los caminos de aprendizaje en la creatividad. Una experiencia personal [219]

Jordi Díez Fernández



Prólogo

La praxis del hecho artístico la podríamos asemejar, en gran medida, a la fase empírica del método científico. Sin embargo, ni dicha fase empírica le es suficiente a la ciencia para constatar los objetivos de una investigación procesada por el Método Científico, ni al arte le es suficiente la praxis en sí, dentro del proceso creativo, para que aquél adquiriera categoría de arte y conceptualización teórica.

La pintura es una ciencia y debería cultivarse como una investigación de las leyes de la naturaleza. ¿Por qué, pues, no puede considerarse a la pintura de paisaje como una rama de la filosofía natural, de la que los cuadros son sólo los experimentos?¹

Esta cuestión aquí planteada, se encuentra en los límites teóricos, podríamos decir, de la filosofía del conocimiento. Dicha encrucijada comienza en los albores del pensamiento moderno, cuando arte y ciencia

¹ Gombrich, E.H.: *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Debate, Madrid, 2002, p. 29. En relación a la referencia a la filosofía natural, Gombrich realiza la siguiente aclaración en el párrafo siguiente al citado: “Lo que Constable llamaba <<filosofía natural>> es lo que hoy llamamos <<física>>; el aserto de que la quieta y nada pretenciosa pintura de Wivenhorne Park tendría que clasificarse junto con los abstrusos experimentos de los físicos en sus laboratorios no puede menos de dejar perplejo al principio. [...]. En la tradición occidental es un hecho que la pintura se ha cultivado como una ciencia.”

cruzan sus caminos, cuando se comienza a construir una teoría del arte y, por tanto, se puede constatar el hecho artístico y su categoría de Arte; y cuando, unas décadas después se elabora y construye el método científico. Arte y Ciencia, la ciencia del arte, en alusión al texto de Martin Kemp (*La ciencia del arte: la óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*) marcan el rasgo identificador del pensamiento moderno.

Uno de los hechos más significativos que ejemplifican dicha encrucijada teórica, que se encuentra en y marca los inicios de ese nuevo giro epistemológico, es el invento de la perspectiva lineal de Brunelleschi. Así pues, si analizamos la naturaleza de dicho invento y su proceso creativo, el interrogante se hace inevitable: ¿en qué lugar del conocimiento se situaría dicha creación? Es más, atendiendo al hecho procesual de la creación de la perspectiva, no solo podríamos hablar de invención, sino también de hallazgo y descubrimiento, pues el hecho experimental entra a formar parte de su hacer creativo².

El proceso que siguió en el hallazgo de la perspectiva, en sus múltiples notas que toma de la realidad –en el que también intermedia un instrumento como el espejo–, señala el carácter experimental del mismo. El modelo epistemológico ha cambiado y el arte adquiere categoría como tal. No podemos hablar de Método Científico como tal en el hacer de Brunelleschi, pero sí constatar que la experimentación entró a formar parte del hecho creativo y que dicha cuestión fue transcendental para que la ciencia avanzara en la dirección que lo hizo. Básicamente, como decimos, se constata un giro en los modelos del conocer.

En esa prueba de ensayo y error que identifica la experimentación en los procesos de conocimiento, la intención estaba dirigida a buscar un modelo de realidad. Unas décadas después Picasso afirmará que “no busca, encuentra”, y esto señala otra transformación en las formas o los modos de conocer, pues el acento lo pondrá en lo procesual, en el propio acto del hacer. Pero el hallazgo, el encuentro no era gratuito sino que estaba apoyado sobre conceptos fundamentales que supusieron el inicio de las vanguardias. Es decir, el hacer de Picasso estaba inscrito en los

² Sobre esta cuestión específica remitimos al lector a: Diez, Javier y Caerols, Raquel: “La experimentación como forma de conocimiento: el paradigma del invento de Brunelleschi” *Revista de Artes, Estética, Diseño e Imagen*, La Laguna (Tenerife), Servicios de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 2010, pp. 79-97.

giros conceptuales de la teoría del conocimiento, en un hacer consciente, en un encontrar consciente, donde lo procesual no era casual sino que adquiriría categoría de conocimiento.

Asimismo, como señala Gombrich en su *Historia del arte*, el “arte en sí apenas puede decirse que progresa, en el sentido que progresa la ciencia”³, pero lo que sí los equipara es que el Arte representa transformaciones epistemológicas al mismo nivel que la Ciencia. La intencionalidad marca la diferencia entre el artista y el científico, pero los modelos que conforman el proceso creativo están inscritos en el mismo patrón, así como los giros en la episteme que ambos generan se sitúan al mismo nivel.

Y en esta dirección podríamos preguntarnos ¿qué hace, pues, que un trabajo artístico, el hacer creativo de las artes, adquiera categoría de Arte, de conocimiento? Reflexionar sobre el hacer, establecer pautas para un hacer consciente en el hecho creativo imprimiría asiento al hecho creativo. Asimismo, generar un proceso de retroalimentación entre ambos modos de conocer generaría una primera metodología, de tal manera que fundamentaría e inscribiría la praxis en un modelo de conocimiento, situaría la misma y el hecho artístico en el ámbito de la teoría del conocimiento.

Es sabido que al artista, tradicionalmente, no le ha interesado teorizar sobre su arte, pero la intención de esta colección que iniciamos ahora, es aunar a artistas y teóricos que nos ayuden a reflexionar, investigar y avanzar en las cuestiones planteadas, a saber: ¿Qué pautas, en cuanto a modelos de conocimiento, en cuanto a metodologías, se deben marcar y crear, para situar al hecho creativo de las artes en los discursos de las ciencias? ¿Cómo colocar el hacer de las Enseñanzas Artísticas Superiores en dicha categoría?

En este sentido, el discurso científico de las artes tradicionalmente ha estado institucionalizado por la historia del arte. Los conceptos, las taxonomías, las clases de arte, los estilos, las características etc. se institucionalizaron en la cultura objetivada, sobre todo, en los contenidos curriculares de todas las etapas de los sistemas educativos y con una estimable producción editorial. Pero el discurso del arte, con el giro hermeneúico, el giro performativo, en las ciencias sociales desde

³ Gombrich, E.H.: *Historia del arte*, Madrid, Debate, 1997, pp. 260-262

mediados del siglo XX, cambia el paradigma objetivista de los historiadores para adentrarnos en el campo de la subjetividad como fuente de producción de conocimiento. Pero no solo eso, los propios artistas demandan su lugar en la construcción del conocimiento científico sobre el arte. Los enfoques teóricos del *arts based research* o de la *artistic research* sitúan al propio artista no en una posición paciente, sino al contrario, como un agente con una legitimidad “epistemológica” en el discurso científico de las artes. En algunas disciplinas como la danza y en el caso de los países escandinavos, los intérpretes y coreógrafos se sienten protagonistas de la historia del campo coreográfico y defienden su legitimidad para escribir la historia de la danza de dicho entorno geográfico. Entienden que tienen más legitimidad para ello que los historiadores del arte, porque su conocimiento es, como mínimo (desde luego experiencialmente más profundo), distinto al de los historiadores.

En este sentido la aparición de revistas científicas, indexadas, con evaluadores ciegos, cuya temática es praxis artísticas en la que los artistas son los autores de los textos es un fenómeno novedoso. (Valga como ejemplo la revista JAR –Journal Artistic Research- <http://jar-online.net/>)

Asimismo, la introducción de las bellas artes en el campo universitario y la reciente introducción de otras disciplinas como las artes escénicas u otras provenientes de la industria cultural, supone una necesaria acomodación a los cánones y premisas del campo académico. Ello ha producido cambios en los propios perfiles de los artistas e incluso tiene influencia en las lógicas y reglas del juego de los campos artísticos.

La edición de este libro está estructurada en dos bloques temáticos, la praxis de las artes estudiadas desde la investigación y la docencia y, por otro lado, desde el artista, con la intención de plantar un diálogo abierto entre ambos modos de acercamiento al estudio de las artes y generar metodologías de investigación específicas de las artes.

En esa dirección, los capítulos que componen la primera parte se centran en las siguientes variables de la circunstancia. El artículo de Caerols es una introspección en los giros en los procesos creativos que fueron conformaron las bases del pensamiento moderno, a saber: desde el Renacimiento como primer giro revolucionario en las formas de conocer del hombre moderno hasta el segundo giro de la modernidad que configuraron las Vanguardias Históricas. Siendo conscientes de lo

que nos precedió, podremos estar en disposición de entender nuestro presente, así como intentar establecer unas bases de lo que serán las formas de conocer del siglo XXI y, específicamente, en el campo de las artes. A esto se dedica la última parte del citado artículo, cuya intención fundamental está dirigida, en definitiva, en asentar bases epistemológicas a la praxis del arte.

Desde ese punto de partida, los siguientes artículos intentan completar el mapa desde diferentes enfoques. Javier Díez, centra su estudio en la tensión y encrucijada entre la manera y el concepto, nacida en el planteamiento subjetivista de las Vanguardias y que llega hasta nuestros días. Resolver dicha encrucijada, resolver y superar la disyuntiva objeto-sujeto, nos podrían en disposición de definir y poner en valor metodologías propias de las artes y poner en valor a estas como categoría de conocimiento.

Asimismo el capítulo de Rubio Arostegui, trata de servir como contrapunto al sentido general de este libro. Así, tematiza la creatividad desde un enfoque social. El capítulo incorpora sucintamente los aportes de las ciencias sociales, cuyo objeto es la creatividad. El enfoque trata de poner el acento en aquellos factores sociales que determinan la creatividad desde las distintas disciplinas de las ciencias sociales y alguna disciplina del campo de las humanidades. Además, pone de relevancia que el discurso de la creatividad aparece vinculado al fin de la modernidad y al surgimiento de las narrativas de la postmodernidad, en relación al carácter ideológico del capitalismo del conocimiento y se presenta, a modo de conclusión, cómo el discurso de la creatividad está en contradicción con la propia ideología española.

Tras este recorrido por la episteme y el enfoque social y cultural del campo de la sociología, los artículos se centran, por un lado en el aspecto capital de la transmisión del proceso creativo que se tiene batir día a día en el aula. Herramientas básicas que nos apunta López-Gil Antoñanzas en su artículo. Y por otro lado, el de Torrecilla, que nos muestra una serie de variables en la relación de secuencias que concatenan el desarrollo del proceso creativo de un texto dramático. Para, seguidamente, la profesora Fernández trasladarnos metodologías específicas de dicho proceso creativo aplicadas en el aula en la asignatura *Prácticas de escritura dramática II* que imparte Escuela de Arte Dramático de Madrid. Una metodología valiente y arriesgada, que se centra en la introspección del proceso

creativo y en el seguimiento del alumno uno a uno, estudiando su proceso y evolución.

La segunda parte, *La praxis del artista: un enfoque desde la experiencia artística*, reúne a cinco artistas que han centrado sus textos en analizar la secuenciación y variables que componen la experiencia creativa, el proceso creativo en la propia praxis. Estudio planteado, o bien desde el estudio de la experiencia de otros artistas, como es el caso de Paloma Checa y Guillermo Mora; o desde su propia experiencia como artistas en el día a día de sus talleres, como son los artículos de María Bisbal, Juan Manuel Ruiz y Jordi Díez.

Nuestro deseo con este texto está, lógicamente, en el hecho de que sea una contribución a la necesidad de construir metodologías específicas de las artes y que tendrá su prolongación en todos los ámbitos del conocimiento. Unas metodologías con potencialidad para adquirir categoría de conocimiento en el espacio universitario, y que también lo será para la sociedad en que revierta, en el proceso de transferencia del conocimiento, como principal labor que le corresponde a la universidad.

No obstante, en esta edición no hay un énfasis ni tematización de cómo los discursos sobre la praxis artísticas se pueden insertar en la tradición metodológica de las ciencias sociales, tal como ocurre en otras ediciones de manuales *del Arts-based-Research* -investigación basada en las artes- (Knowles & Cole, 2008). Esta corriente metodológica vinculada a las artes pone el acento en los procesos de narración de los artistas como formas de investigación, como también la denominada *artistic research* -investigación artística-, también centrada en la narración y explicitación de los procesos de la creación artística, aunque con características distintas entre ambas corrientes metodológicas. Nuestro interés ha sido el de compartir en un mismo volumen discursos provenientes del campo académico y el del artístico porque pensamos que la relación entre ambos campos de actividad es la clave para producir conocimiento en las artes. Era éste un primer objetivo que creemos cumplido, que puede servir de experiencia para futuras aportaciones en este campo de conocimiento fronterizo y poco explorado en la cultura latina e hispana.

Los coordinadores

Raquel Caerols Mateo y Juan A. Rubio Arostegui

PRIMERA PARTE

LA PRAXIS DEL ARTISTA: UN ENFOQUE DESDE LA DOCENCIA Y LA INVESTIGACIÓN



Investigación en las artes: el arte como vía de conocimiento

Research in the arts: art as a way of knowledge

Dra. Raquel Caerols Mateo
Universidad Antonio de Nebrija
rcaerols@nebrija.es

Resumen

El texto *Investigación en las artes: el arte como vía de conocimiento* es un recorrido por los procesos creativos que han marcado un hito en la historia de la creación en las artes y con ello, han señalado un giro en los modelos de conocimiento del pensamiento occidental. Este recorrido, pues, tiene como misión mostrar que cada modelo de creación en las artes equivale a un modelo de conocimiento, lo que supone entender el arte como una vía de conocimiento y, por tanto, susceptible de ser investigado como tal y con capacidad para generar modelos de investigación propios. Asimismo, contando con una visión en perspectiva de los dichos modelos de creación en las artes, estaremos en disposición de analizar

y entender los procesos creativos de las artes contemporáneas y vislumbrar y proponer modelos de investigación basados en las artes.

Palabras clave: Arte, ciencia, procesos creativos, paradigmas, investigación.

Abstract

The text *Research in the Arts: Art as a way of knowledge* is a journey through the creative processes that have marked a milestone in the history of creation in the arts, and therefore have marked a turning point in the models of knowledge of Western thought. This journey aims at showing that each model of creation in the arts is equivalent to a model of knowledge, which means understanding art as a way of knowledge, and therefore susceptible to be investigated as such, and capable of generating their own models of research. Also, by possessing a view in perspective of such models of creation in the arts, we will be able to analyze and understand the creative processes of contemporary arts and envision and propose models of arts-based research.

Keywords: Art, Science, creative processes, paradigm, research.

1. Justificación: sobre la necesidad de una investigación en las artes

Si los procesos creativos en las artes, el trabajo en los talleres de los artistas, fue un secreto y un lugar inaccesible para el resto de los mortales en los inicios del pensamiento moderno, en el Renacimiento; en el segundo giro de la modernidad, se empezó a presentar como un objeto de estudio y de investigación.

El estudio de los procesos y del arte como vía de conocimiento, va vinculado al nacimiento moderno del concepto de arte, o más concretamente, al concepto del arte como entidad autónoma de conocimiento. Es más, el concepto de creatividad es absolutamente propio de la modernidad. Así pues, la indagación en los procesos creativos, sus transformaciones, sus mecanismos, su naturaleza, fue un asunto que cada vez más se mostró como una cuestión necesaria de ser estudiada.

Abrir los talleres de los artistas y escudriñar en su quehaceres, no siempre ha sido posible en la historia del arte, indagar sobre su práctica y documentar lo que se hace en ellos es un ejercicio, como señalamos, de la modernidad, concretamente de las Vanguardias Históricas, siendo la figura de Picasso una de las más importantes en este sentido. Podemos decir, con muy poco margen de error, que Picasso es el artista contemporáneo que más documentó su trabajo y más empeño puso en ello.

Así en el texto *Conversaciones con Picasso* encontramos la siguiente reflexión en la dirección que apuntamos, en relación a una foto que hizo Brassai de su estudio:

“Será una foto divertida, pero no un “documento”. ¿Sabe por qué? Porque ha movido mis pantuflas. Yo no las dejo nunca de esa manera. Están como las colocaría usted, no yo. La forma en que un artista dispone los objetos a su alrededor es tan reveladora como sus obras. Me gustan sus fotos porque son verídicas. Las que usted hizo en la calle La Boétie son como una toma de sangre gracias a la cual se puede hacer el análisis y el diagnóstico de lo que yo era entonces. ¿Por qué cree usted que pongo fecha a todo lo que hago? Porque no es suficiente conocer las obras de un artista. Es preciso también saber cuando las hizo, por qué, cómo, en qué circunstancias. Sin duda habrá una ciencia, que tal vez se llame la “ciencia del hombre”, que tratará de penetrar más en el hombre a través del hombre-creador. Pienso mucho en esa ciencia y procuro dejar a la posteridad una documentación lo más completa posible. Por eso pongo fecha a todo lo que hago” (Brassai, 2006: 131).

Esta ciencia del “Hombre-creador” señala la capacidad de Picasso – creador trascendental del siglo XX y pieza central en la conformación de las vanguardias–, de saber ver, en esta ocasión también, más allá, de apuntar una necesidad que se iba a conformar como instrumento

central del proceso de configuración de las vanguardias, que nació y fue rasgo identificador de las mismas, a saber: entender el proceso, estudiarlo y transmitirlo como materia de conocimiento, el arte como experimentación y por tanto, como vía de conocimiento, y el arte también entendido como instrumento de transformación de la realidad (idea que se fraguó en el período de las Vanguardias).

En esa misma dirección, en la de la capacidad del arte de generar de conocimiento, el paso de las escuelas de arte a las universidades, también generó la necesidad de conformar metodologías que abordaran el hecho creador en las artes, los procesos creativos, como objeto de estudio y de conocimiento. Las reflexiones de uno de los filósofos más importante de nuestra contemporaneidad que ha estudiado en profundidad dichas cuestiones, José Antonio Marina, son un sumar en estos planteamientos y ponen de relevancia la necesidad y la oportunidad del estudio que intentamos llevar a cabo. Así en su texto *La educación del talento* nos dice que el gran reto de la educación del siglo XXI es entender los mecanismos del inconsciente (los más específicos de la creación artística, del pensamiento creativo) para alcanzar el objetivo de que “que cada niño convierta su cerebro en una fuente generadora de ideas brillantes, deseos adecuados, sentimientos animosos y alegres, imágenes expresivas, discursos elocuentes, ocurrencias divertidas” (Marina, 2010: 78). Estos puntos de referencia señalados nos llevan a entender que la necesidad del presente estudio está justificada, tenemos una gran aventura que recorrer, un sustancioso y apasionante camino.

En los inicios del siglo XXI, plantear la necesidad del estudio e investigación de la creación en las artes, se presenta, pues, como un hecho fundamental para dar respuestas a cuestiones que las artes están reclamando, y de lo que también no solo podrán nutrirse otros ámbitos del conocimiento, sino que necesitarán de ella, pues partimos de la premisa del arte como vía de conocimiento. Así, en la dirección de esta reflexión, el arte estará en disposición de decir y señalar caminos a la ciencia.

2. Introducción: ¿Es posible una investigación en artes?

2.1. Un visión desde la psicología de las artes: Gombrich y la Escuela Warburg



Fig. 1 *The New Yorker Magazine*⁴

“El chiste de Alain formula rotundamente un problema que ha obsesionado a los historiadores del arte a lo largo de muchas generaciones ¿Por qué diferentes épocas y diferentes naciones han representado el mundo visible de modos tan distintos? Las pinturas que aceptamos como fieles a la realidad ¿les parecerán a futuras generaciones tan poco convincentes como nos parecen a nosotros las pinturas egipcias? ¿Es acaso enteramente subjetivo todo lo que afecta al arte, o existen criterios objetivos en tales materias? Si los hay, si los métodos usados hoy en las clases de modelo producen imitaciones de la naturaleza más fieles que las convencionales adoptadas por los egipcios, ¿por qué los egipcios no los siguieron? ¿Es posible que, como insinúa nuestro caricaturista, percibirán la naturaleza de manera diferente? Tal variabilidad de la visión artística, ¿no nos ayudará también a explicar las desconcertantes imágenes creadas por los artistas contemporáneos?” (Gombrich, 2002: 3).

⁴ Gombrich, E.H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, ed. Debate, Madrid, 2002, p.2

Y Gombrich continúa diciendo que estos han sido interrogantes que siempre ha interesado a los historiadores del arte, pero que éstos se han limitado a describir los cambios de estilo, en un intento de agrupar y organizar los mismos. Pero Gombrich y el Instituto Warburg se propusieron cambiar las metodologías del estudio de las artes y entendieron la creación artística como un proceso mental, y por lo tanto, abarcable como ciencia del conocimiento y la búsqueda de paradigmas en las mismas, haciéndose valer del enfoque psicológico para abordar dicha propuesta.

Sucedo, por tanto, que partiendo del principio de que los procesos creativos son procesos mentales, el interrogante planteado “¿Es acaso enteramente subjetivo todo lo que afecta al arte, o existen criterios objetivos en tales materias?”, tiene una respuesta afirmativa con respecto al segundo enunciado o por lo menos, apunta a la posibilidad de que la historia del arte puede ser estudiada como una historia de la creación en la artes y, por lo tanto, como una historia de los giros en los procesos mentales en la historia del conocimiento. Lo que se traduce en la posibilidad de configurar una ciencia de las artes, del hombre-creador, del hombre. Siendo así que lo subjetivo no sea inabarcable como para que al hombre se le haga inasible, sino lo suficientemente conocido como para que juegue a su favor.

Así es que Gombrich en el contexto y enfoque de su estudio, en las directrices de su metodología, concreta la cuestión de la siguiente manera:

“Las formas del arte, antiguo y moderno, no son duplicados de lo que el artista tiene en la mente, como no son duplicados de lo que ve en el mundo exterior. En ambos casos son transposiciones a un medio adquirido, a un medio desarrollado por la tradición y la habilidad, la del artista y la del contemplador” (Gombrich, 2002: 314).

Ese medio adquirido no es otra cosa que remitir a los modelos aprendidos, aprendidos y adquiridos principalmente en contextos históricos determinados, en las academias cuando empezaron a crearse, y los modelos académicos no son otra cosa que la respuesta a unas variables epistemológicas y a un contexto cultural y social concreto. Así, pues, esta perspectiva se presenta como la primera razón de peso que no solo muestra la posibilidad de que estamos ante

una propuesta de estudio e investigación factible, sino necesaria para ampliar los límites de la ciencia del conocimiento, del conocimiento del hombre y del mundo, a partir, por tanto, de la creación en las artes y los mecanismos del inconsciente a los que van ligados.

La necesidad de crear una ciencia del “hombre-creador” a partir del segundo giro de la modernidad, y no resuelta a principios del siglo XXI, se muestra como una necesidad.

2.2. Una visión desde la epistemología de las artes

Sucede, por tanto, que si desde la premisa de Gombrich queda evidenciado que la creación en las artes, su praxis, puede ser estudiada e investigada –pues entiende los procesos de la creación como procesos mentales– y, con ello, afirmada dicha praxis y la creación artística en sí, como vía de conocimiento, entendemos, asimismo, que es válido y a la vez fundamental, abordar la cuestión, desde la epistemología del arte.

El enfoque desde la epistemología del arte plantea la posibilidad de encontrar e intentar la posibilidad de conformar o hallar modelos de conocimiento en las artes, de paradigmas podríamos decir, de métodos de conocimiento, pues así mismo, como dice Gombrich, los llamados “estilos” por los historiadores del arte, son “trasposiciones a un medio adquirido”, lo que se traduce en modelos epistemológicos, sociales y culturales.

Para validar dicha afirmación, debemos exponer una serie de planteamientos, cuestiones, indagaciones e investigaciones, que se traduce en una metodología de estudio. De tal manera, que si el arte es susceptible de ser estudiado como vía de conocimiento desde el momento en que nace como entidad autónoma de conocimiento, dígame Kant y la validación y conformación de un “juicio estético”, y “la definición de la “estética” con intereses y métodos propios” por parte de Alexander Baumgarten, en su *Meditationes philosophicas ad poema pertinentibus* (Kemp, 2000: 267), debemos iniciar nuestra indagación desde el nacimiento del pensamiento moderno. Es desde aquí, desde donde nosotros planteamos la existencia de dos giros en

los procesos creativos en las artes, en los modos y modelos de conocimiento, en la episteme, en la conformación del pensamiento moderno hasta la contemporaneidad.

Dicho planteamiento genera para nosotros una metodología concreta que valida la posibilidad epistémica de las artes y con ella, la categoría de conocimiento al mismo nivel que otros ámbitos del conocimiento, dígase ciencia.

Estructurar un recorrido por los dos giros fundamentales que han ido conformando el pensamiento moderno, supone mostrar que estos giros se han producido y han tenido una vinculación directa con los cambios que se han dado en el arte y en los modos de crear, en los procesos creativos, en los modos y modelos de pensar. Dicha cuestión, pone en evidencia, como ya hemos señalado, el hecho de que el arte es para el Hombre, para entender la conformación de su historia, una vía de conocimiento.

Asimismo, si tras este recorrido planteado y metodología seguida, podemos dejar constancia de que las formas de crear en las artes desde el nacimiento del pensamiento moderno, han conformado modelos de pensamiento, paradigmas, episteme, estaremos en condiciones de indagar y entender los modelos de conocimiento en las formas de crear que se están dando, que están emergiendo, así como con ello apuntar, proponer, conformar y construir formas de creación en las artes, formas de creación del siglo XXI.

No obstante, antes de iniciar este recorrido, para dar el mayor cuerpo y consistencia teórica a nuestro estudio –y puesto que sostenemos no solo que el arte es una vía de conocimiento, sino que además se sitúa al mismo nivel epistémico que otros ámbitos del conocimiento, como la ciencia, y que así mismo, en la conformación del pensamiento occidental han mantenido un diálogo abierto arte y ciencia, el cual ha sido el rasgo identificador de aquel–, consideramos necesario realizar una serie de apuntes y reflexiones entorno a la episteme del arte y la ciencia, así como a la naturaleza de ambas.

3. Arte y Ciencia: su episteme

El hecho trascendental que constituyó el nacimiento del pensamiento moderno fue, esencialmente, la conformación del arte y la ciencia como entidades independientes de conocimiento: la teoría de la estética y el nacimiento del Método Científico. Desde entonces, ambos saberes caminaron a la par, conformando la arquitectura epistemológica del pensamiento occidental. Es pues que, a partir de ese momento, tanto el arte como la ciencia, compartieron el anhelo de ser, de crear conocimiento. Dice Gombrich:

“Aunque el arte difiere mucho de la ciencia, lo que él y nosotros entendemos por arte todavía tiene en común con la búsqueda científica de la verdad el hecho de que se le considere como acumulativo. Ningún problema se resuelve jamás sin que surjan otros nuevos. Es verdad que en este proceso los valores pueden cambiar; la belleza puede ser considerada como menos importante que la tensión, o el sentimiento como menos artístico que la fría pureza” (Gombrich, 2004: 126).

Pero estos cambios también acompañan a la ciencia, esa transitoriedad también es de la ciencia, y trascendiéndola se llegan a modelos de conocimiento tanto en el arte como en la ciencia. Ya dijo Einstein a principios del siglo XX que no hay verdad científica.

Ahora bien, intentando profundizar en la naturaleza de ambas materias de conocimiento, en aquellos aspectos que las distancia, señalamos dos cuestiones. La primera de ellas la refiere Gombrich en su *Historia del Arte*, cuando dice que “el arte en sí apenas puede decirse que progresa, en el sentido que progresa la ciencia” (Gombrich, 1997: 260-262), pero lo que sí los equipara es que el Arte representa transformaciones epistemológicas al mismo nivel que la Ciencia. La intencionalidad marca la diferencia entre el artista y el científico, pero los modelos que conforman el proceso creativo están inscritos en el mismo patrón, así como los giros en la episteme que ambos generan se sitúan al mismo nivel.

La segunda tiene que ver con una cuestión en principio, determinante, a saber: que la ciencia tiene que ser verificada, necesita contrastación para que pueda ser llamada como tal. Esta distancia señalada entre ambos medios de conocimiento podría venir de la idea que sostiene que en el arte todo vale pero, podemos afirmar, por otro

lado, en una retrospectiva a la historia del arte, que no todo ha sido validado, y que por tanto sí ha habido verificación, que ha pasado el filtro de las formas y los medios de creación de la tradición, tanto del espectador como del contexto sociocultural donde éste se inscribe, y que asimismo tiene su correspondencia con un paradigma.

Aun así, nos situamos en aquellos puntos fundamentales para nuestro estudio, aquellos que están en los límites y el contexto de la episteme del pensamiento moderno occidental, y que no separa a ambos saberes irremediablemente. Básicamente, nos ubicamos en el aspecto relacionado con los procesos creativos que las asemeja y que sitúa ambas disciplinas en el mismo plano y, por tanto, supone entender y ubicar la creación en las artes en la situación de poseer la potencialidad de convertirse y alcanzar la categoría de conocimiento, como señalamos anteriormente.

Desde este punto, queda justificado nuestro enfoque de la cuestión, así como la metodología propuesta. Enfoque que se sitúa en el ámbito de los procesos creativos en la creación artística, entendidos estos como procesos mentales y que implican, asimismo, la configuración de modelos de conocimiento. En lo que sigue a nuestro estudio, se hará una indagación que justificará dicho enfoque, que mostrará aquellos modos de crear que han ido configurando el pensamiento moderno occidental y que, asimismo, nos pondrá en disposición de indagar, de vislumbrar aquellos indentificatorios del siglo XXI, modelos que, a su vez, nos ayudarán, nos llevarán a conformar modelos y metodologías específicas de investigación en las artes. Es decir, es desde ahí, desde dónde podremos empezar a construir nuestros planteamientos teóricos, donde entendemos que podremos empezar a tejer un modelo de conocimiento que necesita ser dicho en el contexto en los márgenes de la creatividad artística del siglo XXI. Por ahora, iniciamos nuestro recorrido, para llegar después al contexto propicio dibujado.

4. Los giros y transformaciones en la episteme conformadores del pensamiento moderno occidental.

4.1. La conformación del pensamiento moderno occidental: arte y ciencia, examinar y verificar el objeto. El paradigma de la Visión Objetiva.

Para dar inicio a este recorrido de las transformaciones y giros en los procesos creativos en las artes desde el nacimiento del pensamiento moderno, partimos del interrogante que articula nuestro estudio, a saber: ¿Por qué el arte puede ser estudiado, entendido y categorizado como conocimiento al mismo nivel que la ciencia siendo, a la vez, materias diferentes? Cuestión, asimismo, que nos llevaría a entender y categorizar una metodología de investigación propiamente de las artes.

Nos es gratuito este planteamiento en el pensamiento occidental ni surge por casualidad. Uno de los mejores instrumentos y métodos para dar cuenta y por qué a un planteamiento investigador está en proponer una retrospectiva de dicha cuestión, en revisar los fundamentos de dichos cuestionamientos, hacer una revisión histórica de nuestro pensamiento, como hemos apuntado anteriormente.

Es decir, con ello queremos adentrarnos en el andamiaje de la conformación del pensamiento moderno occidental, cuál es su naturaleza y su episteme, y con ello intentar explicar el porqué de los interrogantes planteados, qué hay detrás de ellos, qué les fundamenta. Vislumbrar en el recorrido modelos de pensamiento fruto de los modos y formas de creación en las artes.

Dice Gombrich en su texto *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*:

“Esta búsqueda constante, este bendito descontento, es lo que constituye la levadura de la mente occidental desde el Renacimiento, y penetra nuestro arte no menos que nuestra ciencia. Porque no es sólo el científico de la casta de Camper el que es capaz de examinar el esquema y verificar la validez. Desde Leonardo, por lo menos todo gran artista ha hecho lo mismo, consciente o inconscientemente” (Gombrich, 2002: 148).

Esta reflexión de Gombrich muestra y pone de relieve un modelo de conocimiento común, un modelo que ha transitado tanto por los modos de conocer de la creación artística como de la creación científica. Ese examinar y verificar el esquema muestra un modo de conocer concreto, un trabajo de ensayo y error. ¿Qué es sino, el boceto? El boceto en el arte es un elemento revelador y fruto de la naturaleza del pensamiento moderno occidental. No existió ni tuvo lugar en la historia del arte hasta entonces ¿Qué muestra un boceto? El proceso de examinar el esquema y verificar su validez, la constatación de un modelo concreto de conocer. Curiosamente aunque, como hemos afirmado, el arte y la ciencia conforman ámbitos diferentes de conocimiento, el proceso es muy similar en ambos casos. ¿Qué es, qué significa examinar y verificar el esquema, la prueba de ensayo y error? Dicha metodología es compartida por ambos modos de conocimiento. Se observa la realidad, y el artista verifica la misma a partir de los modelos adquiridos en la Academia, que no son otra cosa que modelos de pensamiento. Aquí, podemos vislumbrar la cuestión reveladora de la cercanía en modelos de conocimiento entre arte y ciencia, cómo la interrelación fue permanente en la construcción de su saber en la conformación del pensamiento moderno occidental. El carácter marcadamente científico de la naturaleza del ser del arte en la construcción de aquel.

Pero la ciencia, también se nutrió del arte. Qué es sino la invención y descubrimiento de la perspectiva lineal por parte de Brunelleschi: un método de ensayo y error, observación de la naturaleza, toma de apuntes y verificación del esquema, una pura abstracción científica. Abstracción científica, pues es un modo de ver monofocal e inmóvil que expulsa al espectador del proceso de percepción. Esta propuesta de Brunelleschi es, como decimos, invención y descubrimiento, pues conforma un modo de conocer que se necesitaba en un momento en que el hombre pasa de la revelación divina como fuente de conocimiento, a la observación de la naturaleza por parte del mismo como vía de conocimiento. El hombre pasa a ser el centro de conocimiento por medio de la observación de la naturaleza. Y nace aquí el concepto de artista y de autoría. Este proceso creativo marca un perfil específico de creador, más bien marca el inicio de la figura del artista, del individuo como

artista, del hombre como autor del conocer y del hecho creativo, como centro y protagonista del conocimiento.

Es aquí cuando Brunelleschi da respuesta a una necesidad de conocer la naturaleza, la realidad, el mundo. Su respuesta es un método de estudio del objeto, la perspectiva lineal es el resultado de un estudio del objeto (de la arquitectura florentina en el caso de Brunelleschi), el cual se sitúa como referencia para conocer la realidad. Es aquí que podemos señalar el momento de un nuevo paradigma, el **Paradigma de la Visión Objetiva**.

La metodología de Brunelleschi muestra la importancia del arte en la aportación para el conocimiento y para la posterior conformación del Método Científico, la ciencia, como decimos, se nutrió del arte. Cuando ya estaba resuelto el Método Científico, el propio Galileo daba categoría diferencial a los métodos del artista como motor de creación y de conocimiento:

“Y hasta el mismo Galileo, el gran analítico científico que siempre distingue cuidadosamente lo empírico de lo metafísico, lo lógico de lo estético, tiene plena conciencia de que existe una raíz que es común al espíritu artístico y al científico. Para él, ambos no significan sino dos modos distintos de la formación, con lo cual admite sin reparos y sin envidia que la fuerza formadora que vive en los grandes artistas tiene consideración puramente teórica” (Cassirer, 1951: 208).

Asimismo, constatamos, que la ciencia también es creación, como dice el doctor Marx W. Wartofsky, catedrático de la Universidad de Boston y especialista en historia de la ciencia: “La creación científica del hombre no es un proceso interno basado en un impulso meramente racional, ni tampoco la mera expresión de las fuerzas exteriores, sino un proceso en íntima y constante relación con las formas de la vida social”⁵.

Dando cuenta de cómo se conformó el pensamiento moderno occidental y cuál es su naturaleza, nos acercamos a entender el porqué y para qué de la necesidad de esta investigación, del origen y el porqué surgen estos planteamientos, de los cuestionamientos que forman

⁵ http://elpais.com/diario/1979/03/23/sociedad/290991601_850215.html
(Consultado 10 de enero de 2013)

parte central del presente artículo y por extensión del volumen que presentamos. De la necesidad de “dar cuenta” de los procesos creativos, y del sentido que tiene en la historia de nuestro pensamiento indagar sobre ellos, del sentido de conformarlos como un modelo y una vía de conocimiento, y por ende, el sentido que tienen en el ámbito universitario.

Hasta aquí hemos dado muestra del primer giro fundamental en el pensamiento occidental y que supuso el inicio de lo que se ha llamado pensamiento moderno. Y en cuyo análisis hemos tratado poner en evidencia que las formas de conocer occidental, desde la modernidad, se configuraron en una permanente retroalimentación de las formas de conocer de arte y ciencia, y que los giros en ambos ámbitos de conocimiento se fueron conformando a la par y que por ello, el arte, no está desligado de ser entendido como vía de conocimiento, como paradigma.

Ahora bien, siguiendo con nuestra metodología, consecuente con el objetivo de mostrar que los giros en el pensamiento han sido también giros en los procesos creativos en las artes, analizamos ahora lo que entendemos como segundo giro de la modernidad. El segundo giro en la episteme del pensamiento occidental, conformando un nuevo paradigma, en el que las transformaciones en los procesos creativos en las artes jugaron un papel central. El período de las Vanguardias Históricas fue buena muestra de ello, pues los llamados “ismos” no se quedaron todos en meros estilos, movimientos y formas de experimentación, sino que los propios manifiestos, expresión identificatoria de las Vanguardias, trascendieron el propio hecho artístico, pues recogían, fundamentalmente, una declaración de principios. En ese modelo de conformar las formas artísticas en modo de manifiestos, estaba inscrita la idea del arte como instrumento para la transformación de la realidad, afirmación que también conllevaba la idea del arte como vía de conocimiento que se configuró en el romanticismo.

La confirmación más evidente de que una vez más el Arte se mostraba como modelos de pensamientos, como paradigmas, está en ese “ismo” que marcó un antes y un después. El cubismo, más que ningún otro “ismo”, fue muestra de que esta propuesta no fue en sí

un estilo sino un método, y por tanto, un modo de entender, analizar y estudiar la realidad. Con el cubismo y los planteamientos teóricos y procesuales de Picasso, se derrumbaban cuatrocientos años de modelos y formas de hacer en las artes. Y es la evidencia ya rotunda, que se había estado fraguando década atrás del salto del objeto al sujeto como medio, vía y referencia a través del cual conocer la realidad. Un segundo giro en el pensamiento moderno se estaba produciendo, nace un nuevo paradigma, el paradigma de la Visión Subjetiva.

4.2. “No busco: encuentro”: Picasso y el nuevo paradigma creativo de las vanguardias. El Paradigma de la Visión Subjetiva.

Esta afirmación de Picasso marca un giro en el hacer creativo absolutamente determinante, configurando un nuevo paradigma de la creación. Unos métodos de la creación en las artes que se conforman desde el propio hecho del hacer, en el proceso, en lo procesual, y con ello, se abandona el estudio y la copia del objeto como medio para conocer la realidad, aunque Picasso seguirá apegado al objeto. Conocer la realidad, ahora es un descubrir a partir y a través del propio sujeto, el conocimiento de la realidad se traslada del objeto al sujeto, quien se convierte en el nuevo punto de referencia. El giro que supone este nuevo modo de hacer, estas nuevas formas, marca el arranque de un proceso de eliminar dogmas y normas de las formas del arte y suprimir jerarquías de los parámetros y variables que conformaban la figura de artista, un proceso que hace que se desmorone, cual torre de naipes, los parámetros y valores sobre los que se había sustentado la tradición del arte occidental desde el Renacimiento. Es decir, Picasso no solo acaba con el modo y la forma de representar válida durante cuatrocientos años en Occidente, la perspectiva lineal, sino que con ello se va todo un conjunto de valores, de referentes socioculturales, un cuerpo epistémico.

Desde que Goethe tapara el orificio de la cámara oscura para estudiar las reacciones fisiológicas del ojo tras el visionado de la luz dentro de esa caja oscura (las postimágenes), el estudio de la realidad pasó a realizarse a través y a partir del sujeto. Los estudios sobre la

fisiología de la visión se multiplicaron, y dicho enfoque tuvo su traducción en el campo de la filosofía, el arte y la ciencia. Goethe, en su Teoría de los colores empezó a hablar de los colores fisiológicos y el efecto sensible-moral de los colores; las teorías de Schopenhauer estaban enmarcadas dentro del llamado idealismo subjetivo –teniendo presente su texto de referencia *El mundo como voluntad y representación* –; Kant y sus estudios sobre la experiencia estética en las *Observaciones sobre el sentimiento de lo Sublime y lo Bello* (1774) o en *Crítica del Juicio* (1790), como ya apuntamos; así como los estudios de científicos como Fresnel, Müller, Helmholtz o Chevreul y sus investigaciones sobre el color –centrales para los experimentos de pintores como Signac y Seurat– marcan un nuevo camino, asentaron las bases de un nuevo paradigma.

Dando un paso más allá, siendo referencia el sujeto en la configuración del nuevo paradigma, a Picasso empezó a no interesarle tanto en sí el estudio del objeto desde nuestros ojos corporales como desde los ojos de nuestra mente, o dicho de otro modo, dejó de interesarle en sí el objeto para preocuparle la experiencia vivida por el sujeto frente y más allá de la realidad tangible, el ojo ya no puesto en el objeto sino en la mente. Lo que trajo consigo un hacer que se tradujo en la experiencia cubista, revolucionaria, porque condesaba en ella la traslación del objeto al sujeto como vía de conocimiento y un hacer artístico centrado en lo procesual, en el hacer en sí, en la pura experimentación, en una hacer valorativo de la experiencia en sí como vía de conocimiento.

Gombrich en su texto ya citado *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, lo describe de la siguiente manera:

“Cuando Picasso dice: <<Yo no busco: encuentro>>, supongo que ha llegado a dar por evidentemente sentado que la creación misma es exploración. No planea, sino que acecha el modo como las cosas más extrañas surgen bajo sus manos y asumen una vida propia. Las películas que lo presentan trabajando, y sus creaciones más ligeras, como los papeles rasgados, nos muestran a un hombre que ha sucumbido al embrujo del hacer, sin que lo aten ni puedan atarle las funciones meramente descriptivas de la imagen” (Gombrich, 2002: 301).

Así, básicamente, queremos señalar y dejar constancia, que a partir de dicha circunstancia, se produce el segundo giro y se constata y consolida lo que entendemos como el segundo paradigma desde el nacimiento del pensamiento moderno, el **Paradigma de la Visión Subjetiva**, que trae consigo no solo una nueva forma de hacer, sino también una nueva definición de arte, un nuevo concepto de autoría, de jerarquización (o más bien intentan eliminarlo, piénsese en la propuesta de Duchamp) y posición del artista y, con ello, un nuevo contexto sociocultural, el de las industrias culturales, vinculado al nacimiento de nuevas tecnologías, como la cámara fotográfica, el cinematógrafo y unos años más tarde, la televisión (que también se convertirá, posteriormente, en espacio y exhibición de arte de las primeras experimentaciones de los videoartistas), así como el video en los años 60 del pasado siglo.

Desde el inicio del estudio del sujeto, del estudio de la visión fisiológica, de la propia excitación de nuestra retina experimentada en su contacto con la luz (cuestión en la que se basaron los experimentos de los impresionistas), hasta la propuesta de Picasso, se dará un paso más allá, un paso definitivo en la conformación de un nuevo paradigma. Picasso dirá que esa verdad, la de la experiencia del ojo, ya no es válida, no interesará ya como ven nuestros ojos corporales si no como ven los ojos de nuestra mente, y el camino de introspección hacia el interior del hombre como lugar en el que se concentrará el proceso de la creación, donde se fraguará la misma, ya no tendrá vuelta atrás. La creación se centrará en lo puramente procesual, Picasso asienta de una forma rotunda y sin marcha atrás que la creación es pura experimentación, exploración.

Esa exploración en la que se define la creación, centrada en lo que se sabe y no en lo que se ve, en los ojos de nuestra mente, tendrá continuidad en el movimiento surrealista en el sentido hacer un recorrido más profundo en la mente del sujeto, es decir, en el inconsciente, como lugar y medio del que puede y debe surgir el acto de la creación. De tal manera, que vertebrarán sus procesos creativos en el hacer del inconsciente y los automatismos del hacer. Estos intentos de buscar otros instrumentos, lugares y mecanismos dónde generarse la creación, pueden ser entendidos como métodos, metodologías. Quedaba aquí entendido el inconsciente en los límites

de Freud, es decir, como algo que escapa de nuestros control, como un destino.

Ahora ya sabemos que el inconsciente puede ser estudiado o por lo menos, ese es el reto que tiene tanto el arte como la ciencia. Dice José Antonio Marina en este sentido: “Para Freud el inconsciente era irremediable como el destino; para mí, puede ser educado. O, al menos, ésa es la nueva frontera de la educación, la que trataremos de superar” (Marina, 2010: 38).

Las formas artísticas que sucedieron a las Vanguardias Históricas, es decir, de los años 40-50 del siglo XX en adelante, se identificaron con un hacer pastiche, con un repetir y “refreir” el discurso de las Vanguardias. Dicha afirmación la podemos hacer y queda justificada desde nuestro enfoque, ya que se asienta sobre el hecho de que las formas de creación en las artes se conforman sobre modelos de conocimiento adscritos a las bases epistemológicas de un contexto histórico y sociocultural, y desde ahí, en ese período posterior a la II Guerra Mundial, se quedaron respuestas fundamentales por dar. Estamos, pues, en la necesidad de comenzar formas de creación en las artes, que superen el antiguo paradigma, que puedan ser entendidas, una vez más, como paradigmas de conocimiento, que adquieran dicha categoría y se conformen y consoliden como modelos de investigación en las artes.

5. Arte y conciencia: procesos creativos en las artes del siglo XXI. La visión transubjetiva.

El arte como la vida, debe ser un acto consciente.

Hasta aquí, con la metodología planteada hemos mostrado que la configuración de los modos y formas de creación en las artes se han sustentado sobre un paradigma, han conformado un paradigma en sí. Dicho esto nos preguntamos lo siguiente: ¿Podemos, pues, hablar del inicio y/o necesidad de un nuevo paradigma? ¿De una nueva episteme que se debería traducir en metodologías de creación y de investigación basadas en las Artes? En los inicios del siglo XXI, el campo de lo digital, la escritura de la realidad y la traducción de la

misma en código binario, apunta a nuevas definiciones del sujeto, del espacio y del tiempo. Este planteamiento es posible si nos situamos en la perspectiva de entender el lenguaje digital como una entidad conceptual. Es decir, si transcendemos la cuestión meramente instrumental de lo tecnológico, el lenguaje digital adquiere potencialidad epistémica, lo que conlleva que el sujeto adquiera una nueva entidad y definición, así como el espacio y el tiempo, como hemos señalado. Podemos apuntar una encrucijada similar a la que configuraron las Vanguardias en estos inicios del siglo XXI, el investigador Arthur I. Miller en el texto *Eisntein y Picasso. El espacio, el tiempo y los estragos de la belleza*, apunta lo siguiente:

“No es sorprendente que en la atmósfera intelectual de 1905, Einstein y Picasso comenzaran a explorar, casi a la vez, nuevas concepciones del espacio y el tiempo. [...] Picasso y Einstein creían que el arte y la ciencia son mundos que escapan a la percepción, a las apariencias. La visión directa es engañosa, como ya sabía Einstein en 1905 respecto a la física y Picasso en 1907 respecto al arte. De la misma manera en que la teoría de la relatividad acabó con el carácter absoluto del espacio y el tiempo, el cubismo de George Braque y de Picasso destronó a la perspectiva en el mundo del arte” (Miller, 2001: 17).

Ahora estamos en las puertas del siglo XXI, las variables expuestas y estudiadas, nos llevan a afirmar que nos encontramos, por tanto, en el punto de dar un paso más allá, en la necesidad de escribir y redefinir un nuevo método, nuevas formas de creación, de conocimiento, que quedó sin decir tras la trascendental aportación de las Vanguardias Históricas, y en cuyo inicio de la conformación de un nuevo paradigma, el conocimiento de la creatividad y los mecanismos de la misma, así como la conciencia tienen una importancia capital.

El paleontólogo Juan Luis Arsuaga afirmaba en la *XXV Edición de los Cursos de Verano de El Escorial*, que lo que dio ventaja al Homo Sapiens, lo que le hizo sobrevivir frente al hombre de neandertal fue su capacidad simbólica, la creación de mundos fantásticos y el sentimiento de identidad. La creación, la creatividad es, pues, inherente al ser humano, a su ser ontológico. Seguidamente afirmó que “la especie humana se ha hecho adulta, es responsable de sus actos y ha perdido la inocencia que gobernaba antes sus actos”. Por tanto, la generación de mundos posibles, simbólicos, la creación será

ya, tendrá que ser un hecho y un acto consciente. Los designios del inconsciente, el inconscientes como destino proclamado por Freud y traducido en sus formas de arte por lo surrealistas pierden validez, han ido perdiendo validez y no hemos tenido respuesta sólida ni desde el arte ni desde la ciencia, un discurso interrumpido podríamos decir.

Las reflexiones del filósofo José Antonio Marina y las teorías recientes de la evolución humana apuntan que el estudio y el desarrollo de la conciencia, se sitúa como cuestión a resolver tanto por el arte como por la ciencia en los inicios del siglo XXI. Un estudio, una indagación, una introspección que nos llevará a la conformación de un nuevo paradigma de conocimiento.

Roy Ascott, el padre de la cibernética, dirige el Centro de Investigación Planetary Collegium, cuya seña de identidad es un enfoque transdisciplinar entre arte, ciencia, tecnología y conciencia. En su texto *El web Chamántico. Arte y conciencia emergente* hace una reflexión en la línea de nuestros planteamientos:

“...en el Arte y la Ciencia de hoy, el problema de la conciencia está en primer plano de debate. La ciencia está intentando explicar con gran esfuerzo el concepto de conciencia obteniendo desiguales resultados. Aparentemente se muestra como uno de los problemas más difíciles de abordar. Para el artista la conciencia es algo más para ser explorado que explicado, algo para ser transformado más que entendido, algo para ser reenfocado más que expuesto. En lo referente a la experiencia de la conciencia en sí, no hay nada que conozcamos de manera más cercana que nuestro propio sentimiento del ser, y no hay nada que podamos entender peor que el estado de conciencia en el otro. Puede ser que la profunda empatía de la mutua atracción, del amor si se quiere, sea la única vía para traspasar esa frontera, pero ni la ciencia reduccionista ni la estética posmoderna pueden apoyar esta afirmación”⁶.

Tenemos una tarea por hacer. Asimismo, en su última charla impartida en Madrid en el *I Simposio Cibercultura y New Media Art* hacía referencia a las realidades variables en las que los sujetos nos encontramos sumergidos. Esas realidades objetivas, subjetivas, virtuales, simuladas, expandidas, todas ellas puntos de referencia para la creación, en las que el hombre transita sin solución de continuidad,

⁶ (<http://aleph-arts.org/pens/index.htm>) (Consultado el 15 de enero de 2013)

un flujo de continuo, un “hombre como un flujo de *bytes*” en el que los tiempos, los espacios y las realidades se fusionan, se “confunden”, lo que conlleva que la conciencia, la conciencia del ser se convierte en cuestión absolutamente trascendental en el desarrollo y evolución del ser humano, en el desarrollo de las teorías y modelos de conocimiento, en los modelos de creación y, en cuya encrucijada, la creación en las artes tiene un papel fundamental. Un arte sincrético dice el profesor Ascott, una creación de modelos de conocimiento transdisciplinar. Es este es el esquema que presentó en el citado Simposio.

The way we are now

Our planet is telematic

Our media is moist

Our mind is technoetic

Our sensorium is extended

Our identity is multiple

Our body is transformable

Our art is syncretic

Our substrate is nano

Our reality is variable

(Roy Ascott, Madrid, dic. 2012)

El concepto central de los planteamientos del profesor Ascott y que transitan por las cuestiones planteadas por nosotros en el párrafo anterior es el de tecnoética. La teocnoética (tecnología + mente) plantea los ámbitos de la conciencia en su vinculación con la tecnología, cuyo planteamiento conceptual apunta a nuevas formas de

conocimiento, de percepción y cognición. En noviembre de 2007, Roy Ascott participó en el MEACVAD (Muestra Euro Americana de Video y Arte Digital) en Buenos Aires y explicó esta cuestión como sigue:

“No hay dudas de que artistas y científicos comparten la curiosidad sobre cómo los avances de la alta tecnología pueden ayudar a la exploración de la mente. Y la alta tecnología, por sí misma, está llamada a cuestionarse nuestras definiciones de qué es ser humano y qué debe constituir una conciencia artificial en las formas de vida artificial emergentes”⁷.

Nosotros añadiríamos no solo la alta tecnología, sino desde un enfoque transversal y transdisciplinar del conocimiento, todos los saberes están aquí convocados. Nuestros ejemplos más cercanos aquí referidos son los de Arsuaga y Marina. Y continúa diciendo:

“He introducido recientemente en mi vocabulario el término de *tecnóética*, porque creo que tenemos que reconocer que la tecnología unida a la mente, la tec-noética, no solo nos posibilita explorar la conciencia de manera más minuciosa, sino que debe capacitarnos para la distinción de nuevas formas de conocimiento, nuevas cualidades mentales, nuevas formas de cognición y percepción (ciberpercepción).

La fórmula no es, en todo caso, nueva. La famosa afirmación de Gregory Bateson de que la mente es inmanente a todos los sistemas, en lugar de ser propiedad exclusiva de cosas finitas, definió -en el contexto de la tecnología- la conciencia como cerebro más computadora más entorno.

En mi opinión, no sólo ha llegado el momento en el arte occidental en el que los artistas han de reconocer la primacía de la conciencia como contenido y contexto del arte, como sujeto y objeto de estudio, sino que también se ha de reconocer el origen que las aspiraciones físicas, espirituales y conceptuales del arte del siglo veinte han tenido en la construcción de una condición tec-noética (...)⁸

Un nuevo paradigma está y, es necesario que así sea, en construcción. Un nuevo modelo que deberá contribuir a construir un modelo de investigación en las artes, y que ésta deberá incorporar. Cuyo objetivo

⁷http://weblogs.clarin.com/itinerarte/2007/11/05/pensar_la_contemporaneidad_tec_noetica_en_la_era_digital/ (Consultado el 2 de marzo de 2013)

⁸http://weblogs.clarin.com/itinerarte/2007/11/05/pensar_la_contemporaneidad_tec_noetica_en_la_era_digital/ (Consultado el 2 de marzo de 2013)

principal será generar sentido y crear un espacio con sentido y porqué en el ámbito de investigación en las facultades de arte, cuestión que contribuirá de forma trascendental a un giro en las formas de conocer, en cuya consecución están vinculados los postulados de la Ciencia. Entender, categorizar, a nivel epistémico, la materia de estudio en dichas facultades, los mecanismos de los procesos de la creación artística. En una superación de los conocimientos entendidos como objetivos, positivistas, que nos proporcione unos conocimientos del hombre y del mundo desde otras dimensiones, desde la dimensión de la conciencia, adquiriendo nivel epistémico.

Así mismo, queremos puntualizar en los planteamientos del profesor Ascott, en relación a nuestro enfoque transversal de la transformación de las formas de conocer que el motor del proceso no está, exclusivamente, en la tecnología en sí, sino en la propia intención con la que dicha tecnología fue creada y el uso que hacemos y hagamos de ella. Es decir, queremos hacer notar que el cambio no está y lo trae la tecnología, porque la tecnología la creamos nosotros. Nos apartamos, por tanto, de un enfoque tecnodeterminista.

Y en esas ganas de dar otra vuelta de tuerca, en nuestro intento de vislumbrar un nuevo paradigma de investigación en las Artes, –un paradigma transversal, con el que el Arte le pueda decir a la Ciencia, un “paradigma expandido”, en combinaciones conceptuales en línea con Ascott–, nosotros queremos proponer otro concepto, como un modelo que sea un ir más allá de los constructos descritos y desarrollados anteriormente y que han definido las formas de conocer en la conformación del pensamiento moderno. Es decir, desde el paradigma de la Visión Objetiva, pasando por el de la Visión Subjetiva, nosotros proponemos –como ese paso más allá, para la consecución de nuevos modelos que nos sirvan como medio para conocer los procesos de creación, los procesos de creación en las artes, así como herramienta y modelo transversal y transdisciplinar–, el paradigma de la **Visión Transubjetiva**. El paradigma de la Visión Transubjetiva, el específico del pensamiento abstracto-simbólico y precisamente, también, el definidor del Arte. El filósofo Johannes Hessen en su libro Teoría del conocimiento, lo explica así:

“...el conocimiento es o una producción o una reproducción del objeto. Pero esta disyuntiva es incompleta. Con razón advierte Külpe: <<Hay

que guardarse de la disyuntiva incompleta según la cual el conocimiento es necesariamente una creación o una copia. Hay un tercer término: una aprehensión de las realidades no dadas, pero se revela por medio de lo dado>> (*Realización, I*, p. 238). Nuestro conocimiento está y estará en relación con los objetos. No hay idealismo que pueda soslayar este punto. Pero esta relación no necesita consistir en una reproducción; basta admitir que entre el contenido del pensamiento y el objeto existe una coordinación, una relación regular. Los contenidos de nuestro pensamiento no son reproducciones, sino “símbolos de propiedades transubjetivas”, para hablar de Maier (p. 335). Pero añade, <<este conocimiento simbólico-abstracto es capaz de penetrar profundamente en el reino de lo transubjetivo>>” (Hessen, 2007: 328).

Pero además, es un planteamiento que propone una superación de los antiguos paradigmas (objetivo/subjetivo), de dicha disyuntiva, más allá de lo objetivo y lo subjetivo, que apunta a la conciencia del ser así como a trascenderla, en relación con ese enfoque, también transdisciplinar del conocimiento al que alude el profesor Ascott, y que nosotros sintetizamos en este esquema:

Realidad expandida + creatividad expandida (multidimensional y transdisciplinar)



La creatividad como ↔ capacidad para solucionar problemas + capacidad inherente al ser humano



Pensamiento creativo=Arte sincrético

Esta sintetización de la creatividad, multidimensional, transdisciplinar, nos lleva a la esencia del proceso, del pensamiento creativo que es en lo que se traduce el arte sincrético, fusión de doctrinas diferentes, por lo que decimos que se expande no solo a la Ciencia sino a todos los ámbitos del saber.

Entender el pensamiento creativo es, pues, una de las puntas del iceberg en nuestro intento de conformar modelos de investigación en

las artes, así como modelos de Investigación Basadas en las Artes, esa es también la gran labor a la que tiene que contribuir. Y en esa dirección el investigador Arthur I. Miller en su texto ya citado plantea la siguiente reflexión:

“En lugar de aludir a una <<interacción>> entre el arte y la ciencia, debemos comenzar hablando de ideas desarrolladas conjuntamente por artistas y científicos. Desde antiguo, el arte y la ciencia han tratado de encontrar nuevas representaciones con las que mostrar fenómenos más allá de las apariencias. Este esfuerzo se concentra en el momento incipiente de la creación, cuando los límites entre las disciplinas se disuelven y los conceptos estéticos se convierten en algo primordial. Si se quiere abordar este fenómeno, es preciso sumergirse en la naturaleza del pensamiento creativo” (Miller, 2001: 20).

La complejidad del pensamiento creativo, precisamente, por su carácter transdisciplinar, transobjetivo, como podemos afirmar ya hoy que es su naturaleza, nos lleva a unos interrogantes de intensa tensión conceptual pero, a la vez, de un cariz apasionante: ¿Es posible hacer una cartografía de los mecanismos del inconsciente, de los mecanismos de la inspiración? Como diría el profesor Ascott ¿Será posible hacer visible lo invisible? O como diría Marina ¿hacer legible, leer, descifrar nuestro inconsciente, educarlo? En el siglo XXI el Arte y la Ciencia están implicados al mismo nivel, esa es la tarea de ambos.

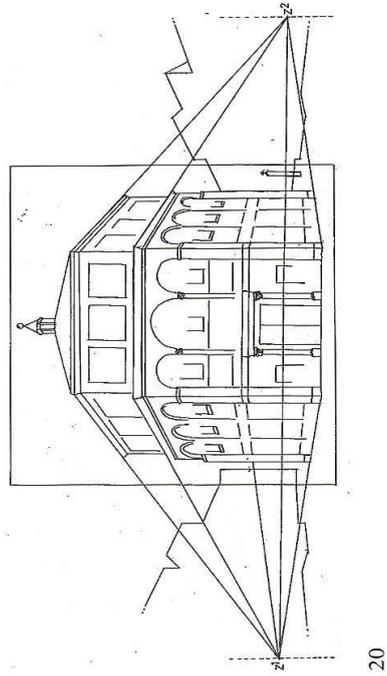
Entender el proceso es entendernos a nosotros, la vida es creación y entender los mecanismos de esta, ser conscientes de ellos supone entender nuestra existencia, nuestro ser y trascender nuestro propio ser. Es un proceso de autoconocimiento que vislumbra una vida más rica y profunda.

Es por tanto, que la investigación en las artes, en sus procesos, nos invita a trascender el propio hecho artístico, llevándonos a ampliar el conocimiento del hombre, del mundo, pues la creación, la creación artística, la creación de otras realidades, de mundos simbólicos es lo que nos hace, específicamente, humanos, lo que nos define como tal.

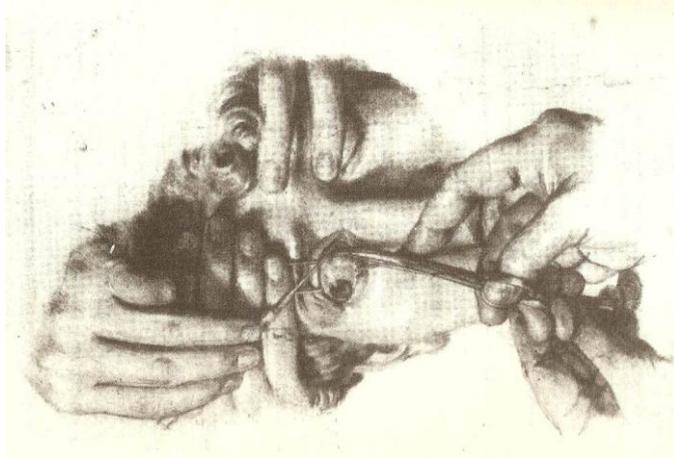
Cuadro sinóptico de los paradigmas de creación en las artes/ propuesta de paradigma de Investigación en las Artes

Febrero 2013

PARADIGMA DE LA VISIÓN OBJETIVA	PARADIGMA DE LA VISIÓN OBJETIVA	PARADIGMA DE LA VISIÓN OBJETIVA
<ul style="list-style-type: none"> • El objeto. • La visión/La visión óptica. • Método: prueba de ensayo y error. • La perspectiva lineal • Método Científico. • La teoría de la estética. • Confluencia Arte/Ciencia. • La tecnología en el arte. • El nacimiento de las Academias. • Artista/ autoría de la obra. 	<ul style="list-style-type: none"> • El sujeto, el estudio del sujeto. • La visión fisiológica. • Las revoluciones sociales del siglo XIX. • La visión de la mente, los ojos de la mente. • El cubismo, la cuarta dimensión. • Lo procesual. • El fin de las Academias. • La visión del inconsciente. El automatismo de los procesos. • La experimentación como proceso, como conocimiento. • Eliminación de la jerarquía del concepto de artista. • Reproductibilidad de la obra de arte. • Nacimiento de las industrias culturales • La creatividad como concepto de la modernidad. 	<ul style="list-style-type: none"> • Superación del paradigma objetivo/subjetivo. • Transubjetivo: objetivo+ subjetivo/ pensamiento abstracto-simbólico. • La conciencia. • Símbolo, metáfora. • El conocimiento de los mecanismos del inconsciente. • La creatividad/Pensamiento creativo. • Creatividad: multidimensional y transdisciplinar. • Sociedad del conocimiento/talento. • Arte sincrético. • Conocimiento transdisciplinar. • La realidad en código binario. • Realidad híbrida • Realidad virtual= [no] espacio-lugar (J.R. Alcalá) • Realidad expandida/creatividad expandida. • El hombre como un flujo de <i>bytes</i>. • La tecnocética.



1. Reconstrucción diagramática de la demostración perspectiva del Baptisterio florentino de Brunelleschi
 Z^1 , Z^2 – Focos de perspectiva del lado del Baptisterio, marcando los límites de un panel a un ángulo de visión a 90° . El cuadrado interior



2. Dibujo de Nicolas-Henry Jacob en *Traité complet de l'anatomie de l'homme*, de Marc-Jean Bougery, 1839



3. Vuk Cosic, *Eisenstein*-400x198.gif

Bibliografía

- Brassaï (2006): *Conversaciones con Picasso*, Madrid, Turner.
- Bougery, Marc-Jean (1839) : *Traité complet de l'anatomie de l'homme*, París, L. Guérin et Cie.
- Cassirer, E. (1951): *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*, Buenos Aires, Emecé
- Crary, J. (2008): *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*/traducción Fernando López García. Murcia, Cendeac (Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo).
- Goethe, J. W. von (1999): *Teoría de los colores*, dirección José López Albaladejo. Consejo General de la Arquitectura técnica en España, Madrid, Celeste Ediciones.
- Gombrich, E.H. *Arte e ilusión* (2002), Madrid, Debate.
- Gombrich, E.H. *Historia del arte* (1997), Barcelona, Debate.
- Gombrich, E.H. *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte* (2004), Barcelona, Debate
- Hessen, J.: (2007): *Teoría del conocimiento*, Buenos Aires, Losada.
- Kant, E. (2013): *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa Libros.
- Kant, E. (2005): *Observaciones sobre el sentimiento de lo Sublime y lo Bello*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España.
- Kemp, M. (2000): *La ciencia del arte: la óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat* (trad. Cast. Soledad Monforte Moreno, José Luis Sancho Gaspar). Madrid, Akal
- Marina, J.A. (2010): *La educación del talento*, Madrid, Ariel.
- Miller, A.I. *Eisntein y Picasso. El espacio, el tiempo y los estragos de la belleza*, Barcelona, Tusquets.

Schopenhauer, A. (2005): *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, Akal.

Páginas web consultadas

Ascott, R. *El web Chamántico. Arte y conciencia emergente* (s.f.) (URL disponible: <http://aleph-arts.org/pens/index.htm>, consultado el 15 de enero de 2013).

Ascott, R. (2007): MEACVAD (Muestra Euro Americana de Video y Arte Digital), (URL disponible: http://weblogs.clarin.com/itinerarte/2007/11/05/pensar_la_contemporaneidad_tec_noetica_en_la_era_digital/, consultado el 2 de marzo de 2013).

Wartofsky, Marx W. (URL disponible: http://elpais.com/diario/1979/03/23/sociedad/290991601_850215.html, consultado el 10 de enero de 2013).

Imagen 3 (URL disponible: http://www.google.es/search?q=vuk+cosic&newwindow=1&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=iCVtUdnPG6fH7AaG7gE&ved=0CAoQ_AUoAQ&biw=1280&bih=861#imgsrc=nhWffHylUEIsjM%3A%3BXrJwesoUPQTY2M%3Bhttp%253A%252F%252Fbturn.com%252Fwp-content%252Fuploads%252F2012%252F04%252FVuk-Cosic-Eisenstein-400x198.gif%3Bhttp%253A%252F%252Fbturn.com%252F%3B400%3B198, Consultado el 10 de abril de 2013).



La manera y el concepto: la inflexión de la técnica en la quiebra contemporánea del relato del genio

The form and the concept: the inflection of
technique in the contemporary breakdown of the
genius narrative

Dr. Javier Díez Álvarez
Profesor Titular
Director del Título Propio
Experto en Educación Artística de la
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Las diversas perspectivas del arte han desarrollado permanentemente una ambivalencia, que es interacción de los parámetros necesarios con que se construye la trama tanto de su naturaleza cultural como de su transacción psicológica, entre muy diversos términos de los que la dualidad *concepto*, o norma, y *manera*, o

visión diferenciada, resumen y recogen la sutileza y el valor irreductible de lo que hace el arte como renovado saber en vivencia subjetiva y experiencia cultural.

Palabras clave: manera, concepto, genio, arte moderno

Abstract

The different perspectives of art have permanently developed an ambivalence that is an interaction of the necessary parameters to build the plot, both of its cultural character and its psychological transaction. This is surrounded by very different terms in which the duality concept, or norm, and form, or differentiated view, summarize and collect the subtlety and the irreducible value of what makes art be renewed knowledge in subjective life experience and cultural experiences.

Keywords: form, concept, genius, modern art

1. Prolegómenos para la tensión propia del arte entre concepto y manera

Para el mundo del arte cifrado en la presencia y recurso consciente de la norma, como hacía evidente el mundo del clasicismo, y que su presencia se hizo reductiva y dogmática para el Neoclasicismo, la tensión entre la permanencia y el cambio regulaba el devenir de la creación artística en su diversidad. Lo que ese dogmatismo neoclásico guiado por una permanencia absoluta invocaba era reducir la pluralidad de acercamientos y enfoques en un contexto que deforma general supuso el arte renacido de ese clasicismo desde Giotto. Las creaciones artísticas se organizaban como sistemas que proponían y aún presuponían sus criterios y formas según esa presencia cultural normativa y según su análisis de medios: la música, la pintura, la escultura, la arquitectura, tal como discriminaba Lessing en 1766. En

todo ello se trataba de establecer una suerte de rigor o decoro que fijaba sus coordenadas atendiendo a una poética que, en la inflexible vocación académica, supuestamente, afirmaba recoger el espíritu clásico.

Ahora con la posterioridad que la historiografía se nos muestra que en ese juego de diferencias y repeticiones podemos, de igual modo que tras las ruinas de la posmodernidad contemporánea nos ha facilitado saber que no se puede hablar de modernidad sino de modernidades, pensar, respecto a los clasicismos que han devenido desde ese renacer, que deben ser vistos como diversos e igualmente cifrados en esa tensión de concepto y manera. En este sentido esa suerte de parámetros unificados que pueden rastrearse en su devenir y resumirse en su ambición de objetividad y propensión a una aceptación, incluso científica, a la explícita determinación de los propios medios que las artes manejan, puede verse que atendía a modelos de una excelencia de “demostración” como argumento posible en su realización. Estos modelos podían ser perfectamente representados en su equilibrio por la obra de un pintor como Poussin, con un modelo equidistante en los orígenes de la academia, en cuyos cánones se reflejaban los modos de sus composiciones, su proceder creativo, con la exhaustiva apreciación personal de la utilización de las normas retóricas y estéticas que resultaban propicias para encauzar sus emociones y establecer un lugar para la recepción de los espectadores: una suerte de equilibrio, reiteramos, entre la emoción y la norma, la manera y el concepto, que expandía el hecho artístico como un fenómeno de reconocimiento y de argumentación con que el arte se mostraba en un lugar común a la apertura del conocimiento. La ciencia del arte se encuentra en el entramado de esa complejidad que aquilataba la tensión dialéctica de sus términos.

Toda esta conspicua interacción culminante entre la demanda ilustrada de objetividad, que la verdad de la ciencia había abierto, y la subjetividad estética, que con posterioridad la crítica kantiana haría evidente pero poniéndola a las puertas de su disolución, expandía el campo de referencias comunes que la cultura alcanza en un tiempo determinado y se desviaba, a su vez, en el giro significativamente crítico, en ese mismo tiempo que era el de la consideración reductiva de una norma reafirmada como inmutable en culminación Neoclásica,

con ese giro que reseñaba otra permanencia, esta no del lado de la razón sino del lado de las pasiones, y ello tanto hacia la objetividad como fundamentalmente en atención a la subjetividad, que es lo que el Romanticismo fue lo que realmente opuso.

Así es que si el clasicismo de la academia a ultranza separa, en sus relaciones rigurosamente dogmáticas, el romanticismo igualmente, en ocasiones, mezcla disolublemente, como los propios románticos reconocían en el tránsito del siglo XIX con la manifestación y propensión de su compleja totalidad hacia una obra y unas concepciones disolutivas de las lindes estéticas, como representó las ideas de Wagner, teorizando sobre la obra de arte total; se proyecta así, anticipadamente, una suerte posible de estetización de la vida moderna, diluyente, que puede recoger muchos síntomas de la llamada modernidad global contemporánea y que, menos elaborada pero más eficaz, se presentó como seña de tránsito de la vida moderna que el triunfo de la revolución industrial y del capitalismo ofrecía, con esa pulsión de intensificación nerviosa, al decir de un pensador de los hechos sociales de ese tiempo como Simmel, quien señalara para el tránsito al siglo XX el lugar propio de esa estetización en las ciudades modernas con sus improntas características de movilidad y diversificación de la mercancía.

2. Las perspectivas de los parámetros del concepto y la manera en el arte moderno

Resulta evidente que antes de la eclosión de las poderosas vanguardias históricas, y por tanto en las manifestaciones que desvelan en su culminación los distintos movimientos, las prácticas de interacción de géneros y propensiones mediáticas de las obras con los espacios sociales y la vida cultural se encuentran activando una misma dualidad de tensión de concepto y manera, que se refleja en su crecimiento exponencial en la medida en que las técnicas de la comunicación social se hacen masivas, un nuevo juego alambicado de norma y forma, para recoger los términos y cierta idea de Gombrich. No decimos nada nuevo cuando hacemos ver que la complejidad de la norma estética, como ya recordara en los años treinta el semiólogo y sociólogo del arte Jan Mukarovsky ahora redescubierto, en osmótica

relación con otras normas, inscribe en si misma una pluralidad simultánea en pugna por un predominio absoluto que la obliga a una movilidad no solo ligada a las distintas jerarquías sociales, como apuntó Mukarovsky, sino también a los trasvases de la periferias y el centro, tal cual se ha puesto de relieve en las investigaciones estéticas de las últimas décadas: el crecimiento exponencial de esa movilidad está ligado a las formas de difusión y al mismo tiempo a la expansión niveladora que como concepto comporta, que fácilmente puede entreverse que amenaza cada vez más con el cierre de la manera que hace diferencia. Sea como fuere es en esa tensión en la que se desenvuelve la dinámica propia del concepto y la manera para el artista, y donde se abren las resoluciones problemáticas con esa tensión que plantearon la radicalidad de una eclosión como la modernidad propia de la vanguardia histórica, que estableció también su tensión con el romanticismo precedente ya aludido, heredando muchos de sus absolutos pero no su concepto de Naturaleza, ya entonces raptada por la vigencia de la máquina. Todo hace pensar que la vigencia de esta dicotomía de la máquina y la naturaleza que dicta la modernidad es vista como posible superación en la subsunción de toda realidad filtrada por aquella en la contemporaneidad cibernética.

En la respuesta a la cultura de la vista, que la ciudad moderna impuso en el flujo de sus imágenes y situaciones, y que el flaneur de Baudelaire podía catalogar como experiencia de lo efímero, ligada al anhelo de lo permanente, el concepto de esa impronta de totalidad hizo dar como respuesta un giro consistente en que los signos individuales se ocultaban, como así se puso de manifiesto en la fragmentación simultánea del collage, dando la espalda a una concepción determinada de Naturaleza. Auténtica invención signica, esta del collage, que conlleva la simultaneidad del concepto con que el protocubismo emergente fue encargado de hacer girar la visión de ese tiempo, llamado tanto a abrir y multiplicar como a sujetar manera e indiferenciarla, y que está ya, de forma espontánea y permanente, vigente en la experiencia contemporánea de las ciudades modernas. Los lugares públicos de incidencia seminal de identidades de las ciudades y las ventanas de Internet son claras torsiones de esta hibridación propia del collage. En este sentido, la pérdida de la individualidad artística no solo se expone en las prácticas con un alto crecimiento de dependencia tecnológica como supuso las

producciones visuales de la fotografía y el cine, sino que fue ensayada como concepto artístico anticipado en la misma práctica individual, en pos de la superación de la autoría, tal como mostraba la indiferencia del cubismo analítico, que imposibilitaba la distinción entre un Picasso y un Braque, lo mismo que en los planteamientos neoplásticos de un Mondrian o de los constructivismos derivados del Suprematismo de Malevich; incluso de los automatismos surrealistas, aunque estos rompen de alguna manera la extensión de esa norma evidenciando mayormente herencias propias del romanticismo que anhela la diferencia, adscribiendo el lado de lo fantástico y de lo popular.

La persecución de la “norma “como algo que corrige la emoción, que argumentaba Braque como reacción al sentimentalismo impresionista, hace al giro protocubista encontrarse de otro modo y liminalmente con cierto clasicismo, no solo porque sabemos las conexiones conscientes de un Poussin con un Cézanne y de este con un Picasso, sino por que en la medida que la heterogeneidad de ese espacio material, cifrado por los objetos y su representación, se hace presente la necesidad de orden que se torna imperante, ahora de forma renovada. Más allá y más acá de todo historicismo, lo que caracteriza el arte moderno, en su amplitud de espectro normativo de sus signos visuales (pues el cubismo fue sobre todo la construcción de un lenguaje de signos plásticos materializados), es una conciencia histórica que lo hace saberse en un devenir, ya sea hacia un perfeccionamiento, como la perspectiva a la que un crítico moderno de los años sesenta como Greenberg aludía –de forma análoga, por cierto, pero invertida en el contenido de la verosimilitud, a la originaria historiografía renacentista de Vasari, quien a su vez retomaba muchos tópicos de la posible historiografía clásica de Plinio; o ya sea, decimos, hacia una eclosión múltiple de creatividad que esa tensión de concepto y manera posibilita también para verse como reflejo de la vida moderna.

De hecho la tensión de esa dualidad del concepto y la manera es quien propicia el relato preponderante hasta hacerse en ocasiones devastador, y nuestra contemporaneidad no parece estar exenta de ese relato anclado en la creatividad sustentada por las nuevas tecnologías homogeneizantes, capaces ahora de hacer visible la impronta de

posibles identidades posnacionales, de visiones globales ligadas a las crisis del capitalismo, crisis de la modernidad, más allá o más acá de la endeble posmodernidad, y que pueden fácilmente volatilizar la unidad o hegemonía de una historia cultural y que paradójicamente delega sus transformaciones en la dinámica de la ductilidad con que las imágenes cruzadas del arte pueden fluir para acercarse a ese tránsito, que es concepto en su mayor radicalidad, que olvide, o desconozca, la particularidad en lo plural. Naturalmente, la idea propia del genio, como culminación de un particular ya parece no poder ser creíble para nadie pese a la permanencia de un deseo radical de lo novedoso-original con que el arte se adentra en ese flujo como enunciado mayor del concepto, pues por él se filtran. Incluso, como mucho, el deseo radical de esa imaginación nueva se debate entre la descontextualización o la revelación de una economía tras las imágenes que es siempre política, y ensanchando, no obstante, así parece, el espectro del fetiche.. Para un pensador nada proclive a la complacencia de su tiempo como Castoriadis, resultaba ya irrisorio, curiosamente, que un artista de los años setenta se pensara como alguien similar a los artistas que han construido la historia de las obras maestras hasta Picasso inclusive. No es solo el olvido de la radical autonomía del sujeto lo que se dirime, en el saber y querer que la democracia como lugar de una trascendencia que hace destino pone en juego y filtra, sino tal vez el papel mismo de la subrogación técnica que hace del concepto un único paisaje. El giro preponderante de una presencia técnica asumida como concepto, donde, tanto el pensamiento creador como las consideraciones estéticas se debaten ahora en tentación reductiva, pues el factor de la norma tecnológica, mediática y formalmente equivalente a esa mediación, parece imponerse como relato progresista que ignora, por que tal vez no puede alcanzarla, otras visiones.. El dilema contemporáneo de la creación estriba en traspasar el horizonte del entretenimiento a que el fetiche espectacular tiende a reducirlo, y que en una sociedad abocada al derroche de estímulos, donde el lugar de la belleza es silenciado en su bullicio, hace necesaria una permanente reflexión sobre lo que como tal constituye la creación: un problema de entrega, donación, el valor de lo que conlleva poner en juego el pensamiento creador tras una verdad a descubrir. Esa inmersión de soledad capaz de rescatar lo real de su sombra, de libertar la instancia del sujeto de

su reducción contingente en el reconocimiento de la alteridad, de los otros siempre diversos. Una búsqueda que demanda en su abstracción el cauce de un rigor que, a diferencia del que la ciencia mantiene, no puede desligarse de la inmediatez de la realidad que se hace lenguaje, y que el lenguaje nombra. En la abstracción de la ciencia está el prescindir de las significaciones de las cosas para extraer su funcionamiento.

Hay que decir, no obstante, que la apertura de una perspectiva de este devenir objetivo del arte guiado por un concepto de transformación progresiva, como la crítica de la modernidad nos muestra, si algo puede descubrirnos en un énfasis de orden mayor, es decir, si revela una particular demanda insistente, no es tan solo desde el horizonte regido por el concepto, ciertamente preponderante, sino algo como las demandas de referencias para un uso particular (como protección o como rescate, podría preguntarse) y colectivo que la memoria impulsa. Los auspicios de memoria histórica y cultural son cuando menos, no solo restauradores sino liberadores de tachaduras silenciosas o mediaciones de hábito. Y ello se manifiesta tanto en las prácticas artísticas, desde los antecedentes apropiados, que muestran como una visión de un tiempo permite vislumbrarse de otro modo, transformada por otro tiempo que es presente, como un juego apropiacionista ciertamente, como de la lógica misma de una recepción crítica, de tal modo que la construcción de imaginarios señala siempre la necesaria experiencia particular del sujeto, ahora traspasado por esa emergencia mediática, o lo que supone una emergencia propiamente global. Lo que caracterizó, por otro lado, y también ligado a lo apuntado, el tránsito del arte moderno en el cierre del siglo XIX a la apertura del XX, es que tuvo latente, surgiendo de las ruinas del clasicismo, este dilema, de forma en general dialéctica con la memoria de ese clasicismo.

Si Picasso no hubiera explorado bien las virtudes de un Ingres, además de las de Cezanne, *Las señoritas de Avignon* no hubieran alcanzado las reminiscencias de la complejidad que recogen, además de los referentes de un tiempo presente. Una parte significativa del cuerpo simbólico de las obras de arte está en ese campo de relaciones, que se expande permanentemente, y que traspasa la obra individual en un campo propio, al flujo del arte que lo excede. Por eso el progreso,

que no puede ser tal, de las obras de arte, por si así quisiera nombrarse ese devenir, no es un progreso de refutaciones empíricas, como el de la ciencia, por que no puede instalarse en relatos del positivismo tecnológico; incluso ni la ciencia, en última instancia, se instala en él solamente, y por eso ha podido verse igualmente como un devenir que pertenece a la misma aventura antropológica del desarrollo de la cultura. En este aspecto el nacimiento de la modernidad del siglo XX está fielmente representada por la amenaza absoluta y determinante de cualquiera de esos términos, pero con la ambivalencia del concepto y la manera erigiéndose sobre los imaginarios desechados del clasicismo y aun del romanticismo, siendo latente entonces, en esa tensión que señalamos, que el juego de la visión del concepto es quien rige. Podemos pensar que si el absoluto del concepto reprime y bloquea el instinto creador la efusión de la manera amenaza con una suerte de disolución, afín al sentimiento de *extrañamiento* o de *estado preexistente*, término este más originario si atendemos a que fue usado primeramente por Hugo von Hofmannsthal, quien en sus relatos de cierre y apertura de siglo lo ilustra sobradamente. Nos referimos a la célebre *Carta de Lord Chandos* (1901) y de *El cuento de la noche*. (1895). Es sorprendente que la primera teoría del genio, en el inmediato precedente a Kant, que elaboró Alexander Gerard en 1776, ya recogía esta dicotomía de otro modo, en la interacción entre la imaginación y el juicio o el entendimiento. En realidad lo que Gerard quiso sintetizar, y el imaginario sentimental de lo romántico disolvió en la llama de *lo sublime*, fue la presencia de un adecuado relato que reconoce que *en todo arte, la disposición de un tema en un plan consistente es, por supuesto uno de los más importantes cometidos de la invención*, y que, de forma análoga este fundamental cauce, *no es un asunto menos trascendente en lo tocante a los descubrimientos científicos*; un adecuado relato para esa tensión que hace de la estética un campo de creación de normas y no de sujeción, lo que de forma sutil la emparenta con cierta instancia que define el espacio ético. En realidad Gerard presentaba una visión de la inteligencia en sus estrategias de proyección diferenciada.

Curiosamente la puerta de esta disolución en los comienzos del siglo XX y que el concepto de inclusión plena empujaba en la vanguardia histórica, como vocación de absoluto que le permitirá oponerse a todo clasicismo, se abre con el abandono del espacio

homogéneo euclidiano, como quiebra esencial que identificaba el espacio clásico donde aún era posible ampara, aun encerrándolas, subjetividades al margen de las esclerosis de la academia. La heterogeneidad dispersa de un espacio más material que representativo, como supuso el cubismo, ha confrontado, como hemos visto, la manera individual con el concepto de esta nueva impronta o código de signos, estableciendo unas posibilidades tan amplias que obligaban a un reconocimiento lingüístico, en las prácticas artísticas, que pondría en evidencia la lucha agónica por la manera, mantenida en la modernidad de esas vanguardias solo porque se veía fundamentalmente sujeta e impulsada a la invención de una forma en sí, aquella que se sustenta por la *novedad* y la provocación que el espacio social ampara. Tras la crítica del concepto que sustentaba esa dinámica teórica de forma-novedad, y que la contemporaneidad presenta de forma ilustrativa (pues hoy resulta irrisoria también la pretensión de provocar propiamente y quizá lo mismo sucede con la pretensión de novedades que quieran estar fuera de la norma conceptual imperante que marca el devenir técnico-utilitario), el sustrato de la manera parece que se recoge en las premisas, así, de la tecnología que impera con mayor fluidez. Nótese que la quiebra de la que hablamos, aun teniendo en cuenta aquella perspectiva de la reproductibilidad técnica y la pérdida aurática de Benjamin, no se ciñe a conclusiones que la derivan: no solo las formas artísticas dictadas por la mano están presentes y lo estarán, y no solo las formas artísticas diferenciadas en sus premisas se mantienen, y también, lo que es más importante, no solo la formalización simbólica se presenta como enclave del pensamiento creador que hace vigente el aura hasta en las fotografías..

3. La quiebra técnica en las perspectivas contemporáneas

Sin embargo lo que si puede constatarse es esa quiebra de una perspectiva que sustentaba tanto el juego del concepto como el de la manera en una equivalencia de la superación inclusiva –que de forma dinámica gestionan siempre los tiempos de las más altas realidades artísticas-, y se hace ahora más evidente que lo genuino, como natural opuesto a lo técnico (artificialidad) y la simulación, reclama la visión

crítica de las indagaciones espaciales y temporales que la modernidad generó, alzándose sobre la dirección impuesta del hecho productivo que la creación implica, Ahora, este hecho se pone en juego representativo con la promesa de una posesión autónoma de los medios al que se abandona en la mediación técnica, y esto puede ser visto como un factor a considerar para un nuevo equilibrio, donde la deriva imperante que diluye el habitual signo deliberado del genio se confunde tras la imagen que el artista como productor puede suplir, desconociéndose esa anterior tensión, incluso moderna, que la manera cultivaba. Esta ambigüedad productiva es ahora entendida desde su vertiente más literal y subsumida a las condiciones que la perfilan con una afinidad ligada a las características de las nuevas tecnologías de la red, por ejemplo. Para quienes ven ese posible nuevo equilibrio en la oportunidad de una expansión creadora que corresponda, en esa globalidad que es también medial, con el tiempo ligado al *autor como productor*, que apuntaba el citado Wenjamin, en *un inmenso proceso de fusión* en el que los parámetros de nuestras oposiciones dialécticas pueden perder su vigencia, tal como expresaba, y donde la distinción entre autor y público empiece a desaparecer, un cierto optimismo se le impone. Ese optimismo actual es, si se quiere, comprensible, pero está presente no solo la pérdida de profundidad, que Benjamin reconoce como propia de ese fenómeno, sino también la de la homogeneidad para el colapso creador si el medio y el concepto se torna dominante. Restaurar la relevancia social del arte no puede pasar por el desconocimiento de la sensibilidad diferenciada del artista. Ni tampoco en la fuga de la mera subjetividad biográfica. Una subjetividad compartida es una interacción compleja, abierta al conocimiento, con el mundo de lo real que nos ocupa. Si el arte está hundido en el comercialismo y el diletantismo no se sale de ahí con doctrinas y reduccionismos, sino restaurando las claves de la propia complejidad creadora que concierne al mundo y a los sujetos que se adentren en esa aventura que tiene más de iniciático despliegue de mundos en el mundo, que de exordio hipertecnológico.

También en los años treinta Karl Mannheim anticipaba la esperanza de que en la medida en que la democratización progrese *los estratos intelectuales y la sociedad general probablemente se estrecharan y se tornarán más orgánicos*. Esta problemática requiere, a la vista de los hechos escindidos, por la voluntad del fetiche, de una deuda que no

puede estar solo a cargo de los giros de la técnica o de la imagen democrática, sino de una voluntad mayor de saber que aúne ciencia con conciencia, por así decirlo.

No obstante, para enriquecer aún más el valor de la ambigüedad que tratamos, esa aspiración dinámica de la utilización del genio como producto es, en gran medida, también, el fruto de algunas consecuencias del giro de la vanguardia que tal vez quiso desviar (o ahondar en él), por la ironía. Esto puede apuntarse no ya solo porque la doble secularización, por decirlo así, del nuevo giro moderno global que nos ocupa reformula esa desviación en otros *productos* diversificados de la factura genio y de forma débil, sino por que el arte moderno, en su nacimiento, también mostraba de forma clarividente en su propio proceso, como práctica de pensamiento creativo y de ejecución abierta en la personalidad artística, señalando así mayormente la obra como una resolución desnuda sobre las ruinas del clasicismo, ruinas que ahora lo son del clasicismo moderno. Pero la vanguardia, aún siendo notorio el arbitrio de sus veleidades novedosas, mantenía, con cierta intuición tal vez de su utilidad para la creación de imaginarios, los signos del genio pese a su particular crítica del mismo, o mejor a través de ella. Y en esto también, decimos, paradójicamente, intervinieron las diferenciaciones artística más importantes del siglo XX, que no dudamos en seguir nombrando como geniales: artistas como Picasso, Matisse, Mondrian, Malevich, entre otros; incluso Duchamp, en su versión biliosa, muestran en su analítica cómo el concepto y la manera deben articularse de otra forma que de esa que sostenía la forma heredada de una idea de genio escindido del mundo, con el conocimiento ya dado o impostado.

Dicho esto no es inverosímil reconocer que el espacio de la creación artística, como el de toda investigación en que el pensamiento creador se pone en acción, no puede excluirse del desarrollo propio de la búsqueda de soluciones a un problema que identifique su hacer y proyección de mundos, y que, como se ha mostrado, ni en el contexto clásico ni en el de la heterogeneidad contemporánea, excluye ese juego relevante de una tensión necesaria de concepto y manera. Ese espacio propio del arte hace presente el reconocimiento de planteamientos y soluciones en esa dialéctica tensional, que es análoga y paralela a la de norma y referente, y como

ella común a todo tiempo, precisamente para hacer visible lo que, por decirlo así, está en el aire de la necesidad del momento sociocultural.

Las prácticas artísticas buscan, tal como venía a encarar el frontal del edificio de la Secesión vienesa, reconocer lo que el concepto de su tiempo baraja. Pero eso, debe saberse, no es más que un medio, tan insuficiente para dirimir el problema como imprescindible, al igual que lo es el reconocimiento de la morfología del lenguaje que ha de usar para la creación. El problema empezará ahí y a partir de ahí. La indagación reflexiva se habrá de mover entonces en las variaciones que barajan esa tensión, entre concepto y manera, donde se pone en juego el referente para ser leído, interpretado, por un espectador que necesariamente es creador también en su ejercicio espectador

Los artista hoy se ven abocados a recoger la impronta de esa necesidad creadora que solo puede reconocerse, a nuestro modo de ver, en un proceso de reflexión que asuma tanto la memoria como la heterogeneidad de las filtraciones del espacio y el tiempo que los medios homogenizan; con la atención de aquilatadas consideraciones de medios y fines, de proyectos que pongan en juego las actitudes y las atenciones propias en la resolución de sus obras, en la trascripción de lo real en un tiempo global y local desde premisas que sean vivenciales, como si de una indagación personal y cultural se tratara, abierta no obstante al horizonte de la indagación que proyecta visión que la traspasa en las ideas. Las nuevas tensiones de la norma reclaman la autenticidad plena de la forma en la creación de mundos.

Tal vez solo esto puede decirse en lo que refiere a la práctica artística. Como no podemos ya disponer de una norma absoluta, ni siquiera dominante, nos movemos sobre vestigios de la misma forma en que la mirada del espectador se mueve por *las Cárceles* de Piranesi (quien por cierto fue el primero en deslocalizar la visión euclidiana en plena luz ilustrada) en una proliferación de perspectivas y repliegues de espacios. En esto el arte en su pura libertad irrenunciable se ve obligado a tentar más que nunca, aunque solo a veces lo haga con sutileza, sus soluciones, con la manera y con la crítica del concepto y más allá de ella.

En lo que implica al reconocimiento previo, al espacio de una investigación útil para la comprensión del fenómeno artístico, la historiografía nos ha enseñado aspectos importantes en los estudios críticos de las obras de arte. A mi modo de ver, investigar en este sentido, acerca del valor de resoluciones, pasa por el estudio de casos y de procesos de creación que puedan documentarse, y que nos muestren cómo se dirimen esas tensiones equilibradas de concepto y manera a través de las creaciones de mundo, no por que con ello se encuentre un modelo irrefutable, sino por lo que de contribuciones a las estrategias del pensamiento creativo puedan aportar y, sobre todo, de cuantas preguntas fundamentales se ven necesarias a considerar, tales como las que dirimen el hecho y la manera de crear mundos. No se trata de señalar premisas reductivas de orden formal o estructural sino de una cuestión más amplia y abierta, desarrollar las actitudes para poder desarrollar las concepciones propias de resolución, en un contexto de complejidad como el que define al fenómeno artístico y a este tiempo

Creo, parafraseando a Gombrich, que habría que estudiar a fondo el modo en que se crean órdenes complejos, para los cuales un discurso de la continuidad debe verse filtrado por la discontinuidad y la simultaneidad. Al fin y al cabo así es como la intuición resuelve, y la manera en que algunos surrealistas trataban de vislumbrar en esa dinámica. En este sentido la lógica binaria de la *condensación* y el *desplazamiento*, en la operatividad imaginaria de lo onírico, como Freud exponía, tenía un grado de consideración importante. No obstante en la asunción de esa búsqueda no se trata de que el inconsciente done como de que asuma esa estructura formulada de manera más heterotópica.

Como tampoco cabe explorar de forma reductiva para obtener visiones con carácter teórico, es decir, establecer criterios de validez general en un campo que lo rechaza, necesitamos atender a esa tensión entre lo normativo y la manera, entre las referencias de contexto cultural que refieren visiones de orden establecido y criterios de gusto en juego, así como las formas en que de manera particular se acometen las asimilaciones y transformaciones de ese contexto para establecer planteamientos en la resolución que las obras concretas posibilitan, pudiendo así apuntar coordenadas por las cuales el hecho

de pensar creativamente pueda identificarse por que se señalan sus huellas, el perfil de su proceder y el de sus aspiraciones.

A diferencia de lo que concierne a la ciencia que si tiene ese principio, como es la refutación empírica de la comprobación (aun recordando, y precisamente por ello, el principio de falsabilidad que apuntaba Popper), que permanece tal cual desde su apertura, y a la que le ha de resultar más fácil mantener esa interacción entre ambos términos señalados. Para el arte, y no obstante con lo dicho, también para la ciencia en última instancia ligada a toda perspectiva antropológico ya señalado, podemos decir con el poeta Jean Tardieu, *para avanzar giro sobre mi mismo, ciclón por lo inmóvil habitado*. El arte se ve aún mayormente, sin duda, impulsado a esa paradoja, que es la que le permite reinstaurarse permanentemente si no la ignora.



La dimensión social de la actividad creativa: una introducción al enfoque de las ciencias sociales

The social dimension of creative activity: an introduction to social science approach

Dr. Juan Arturo Rubio Arostegui
Universidad Antonio de Nebrija
jrubioa@nebrija.es

S'il y a une vérité, c'est que la vérité est un enjeu de luttres (Bourdieu, 1977)

Resumen

El capítulo presenta de forma descriptiva los aportes de las ciencias sociales, cuyo objeto es la creatividad. El enfoque trata de poner el acento en aquellos factores sociales que determinan la creatividad desde las distintas disciplinas de las ciencias sociales y alguna disciplina del campo de las humanidades. Asimismo, el discurso de la creatividad aparece vinculado al fin de la modernidad

y al surgimiento de las narrativas de la postmodernidad. Se aportan también las ideologías y las paradojas del uso de este concepto polisémico en la sociedad del conocimiento en el contexto español.

Palabras clave: creatividad, postmodernidad, ciencias sociales, política cultural, *clusters* culturales.

Abstract

The chapter presents the contributions of the social sciences, whose object is creativity, in a descriptive way. The approach tries to emphasize those social factors that determine creativity from the various disciplines of social sciences and some disciplines of the humanities field. Also, the discourse of creativity appears to be linked to the end of modernity and the emergence of narrative forms of postmodernity. This chapter also provides issues such as the ideologies and the paradoxes of the use of this polysemous concept in the knowledge society in the Spanish frame.

Keywords: creativity, postmodernity, social sciences, cultural policy, creative clusters.

El objeto de este capítulo es el presentar de manera introductoria el estado del arte en las ciencias sociales cuyo objeto es la dimensión social de la actividad creativa. Asimismo, pretende servir de contrapunto al enfoque micro del conjunto de esta publicación, más centrado en los procesos creativos en las artes –la creatividad como proceso–, bien desde un enfoque más próximo al quehacer artístico bien desde una aproximación más académica que quiere dar cuenta de ello.

El origen del concepto de creatividad hay que situarlo en la historia del pensamiento filosófico. Este concepto ha sido tematizado a lo largo de la historia de la filosofía desde distintas perspectivas, en

función del paradigma histórico-cultural de su formulación. Así, el concepto griego de la *techné* se transforma en la cultura creacionista-medieval, despojándose del hombre para devenir una propiedad exclusivamente divina. En la modernidad, la aparición del concepto de individuo, el proceso de secularización que se inicia en la modernidad filosófica (Descartes), entre otros factores, trae nuevas formas de tratamiento de la creatividad y vuelve a insertar la actividad creativa en el hombre, ligada a las capacidades del hombre y a su talento (empirismo inglés, y el idealismo alemán -Kant y Schelling-). No es hasta el siglo XX, cuando el concepto de creatividad adquirirá un carácter más importante tanto en el discurso filosófico como en el conjunto de las ciencias sociales, especialmente en la psicología y la pedagogía.

1. La creatividad como valor institucional de la postmodernidad

La creatividad ha sobrepasado a lo largo del siglo XX el marco del campo artístico y científico para diseminarse por otras áreas de la actividad humana. El valor social de la creatividad ha ido tomando interés de manera progresiva a partir de la segunda mitad del siglo XX en las narrativas de la postmodernidad y de manera aún más relevante en el comienzo del siglo XXI con la crisis económica mundial de 2007. Podríamos afirmar también que se ha dado un proceso de democratización de la creatividad y en este sentido conviene subrayar su creciente ligazón con la actividad económica y con el conjunto de profesiones relacionadas con lo creativo. El valor de la creatividad también ha comenzado a formar parte de la agenda de los organismos internacionales y de las políticas de Estado multi-nivel en los últimos años. Así, en 2009 tuvo lugar el *Año de la Creatividad y de la Innovación*, un programa de la UE⁹, coordinado por la D. G. de Educación y Cultura y con la participación del resto de las Direcciones Generales de la UE, El Parlamento Europeo, El Comité de las Regiones y El Comité Europeo económico y social.¹⁰

⁹ http://www.create2009.europa.eu/about_the_year.html

¹⁰ En el manifiesto se formulan los objetivos siguientes:

Asimismo, hay que reseñar la publicación del volumen colectivo *-Measuring Creativity-* sobre la creatividad que recoge las actas de un congreso internacional en el marco del *Año de la Creatividad y de la Innovación*, que tuvo lugar en Bruselas –*Can creativity be measured?*¹¹

Pues bien, una vez identificada la post-moderna construcción social de la cultura de la creatividad, una de las cuestiones pendientes a tematizar por parte de las ciencias sociales es la de analizar y evaluar cómo este valor se aloja y hasta qué punto puede penetrar en los entramados institucionales. Por ejemplo, una cuestión importante sería la de analizar y comparar cómo –con evidencia empírica- se puede medir o mensurar la generación de este valor en aquellas áreas geográficas del Sur de Europa –en contraposición con los países escandinavos-, en donde las instituciones se caracterizan por su débil capacidad para el cambio, como son las instituciones de educación superior, o el propio sistema educativo, que por su estructura jerarquizada, burocrática, presenta resistencias al cambio.

En este sentido podemos distinguir áreas geográficas más proclives a la formulación de políticas educativas y/o políticas empresariales que fomenten la creatividad de los ciudadanos con respecto a otras. En este sentido, el último informe de 2012 del *Global*

-
- “1. Cultivar la creatividad en un proceso de **aprendizaje permanente** en el que teoría y práctica se desarrollen paralelamente.
 2. Convertir **las escuelas y las universidades** en lugares donde estudiantes y profesores se comprometan en el pensamiento creativo y el aprendizaje por medio de la práctica.
 3. Transformar los **lugares de trabajo** en centros de aprendizaje.
 4. Fomentar un **sector cultural** sólido, independiente y diverso capaz de respaldar el diálogo intercultural.
 5. Promover la **investigación científica** para comprender el mundo, mejorar la vida de las personas y estimular la innovación.
 6. Fomentar procesos, pensamientos e instrumentos **creativos**, que tengan en cuenta las necesidades, emociones, aspiraciones o habilidades de los usuarios.
 7. Apoyar una **innovación empresarial** que contribuya a la prosperidad y la sostenibilidad.”

<http://www.create2009.europa.eu/fileadmin/Content/Downloads/PDF/Manifesto/manifesto.es.pdf> [Fecha de consulta: 11/02/2013].

¹¹ http://ec.europa.eu/education/lifelong-learning-policy/creativity-book_en.htm

Entrepreneurship Monitor pone de relieve que las economías de la UE del norte de Europa perciben la creatividad como oportunidad por encima de la media europea, en contraste con las economías del sur (Grecia, Italia, Portugal y España) y que esta tendencia se ha marcado aún más con la crisis económica de estos países en estos últimos años¹². Asimismo, ya en la década de los noventa del siglo pasado, Ken Robinson (1996)¹³ analizaba de forma comparada la situación de la educación artística en Europa en la educación obligatoria, poniendo de relieve el contraste entre los países escandinavos con respecto a los de Europa del Sur, en donde el valor a la creatividad aparecía ligado a la educación artística en los niveles obligatorios del currículo. Asimismo, estos países de esta área geográfica son identificados como ejemplos de buenas prácticas en los rankings europeos o internacionales de la educación formal (Informe Pisa). También, más allá de la formulación de políticas públicas que fomenten la creatividad una de las cuestiones-clave a investigar por parte de las ciencias sociales podría consistir en plantear hipótesis comparativas y estudios de caso acerca de qué entornos micro, qué centros educativos, qué prácticas del profesorado fomentan la creatividad en los alumnos de los distintos niveles educativos, en las dinámicas del aula, algo de lo que todavía no hay un conjunto relativamente extenso de investigaciones. Del mismo modo, podríamos extender este análisis micro al ámbito empresarial sobre los factores institucionales que facilitan el emprendimiento empresarial de las organizaciones, al propio ámbito de los campos artísticos (políticas culturales) o al propio campo académico de las instituciones de Educación Superior (Universidades): qué papel juegan los entornos institucionales o la cultura de la creatividad que se da en los grupos de investigación o hasta qué punto el capital simbólico de los agentes del campo académico son una barrera para el desarrollo de la actividad investigadora interdisciplinar¹⁴. Con independencia de los rankings

¹² <http://www.gemconsortium.org/docs/download/2645>

¹³ Robinson, Ken (1996). *Culture, créativité et les jeunes. L'Éducation artistique en Europe : un Étude*. [Council of Europe], Strasbourg.

¹⁴ Tal como observamos cómo ello acaece a la hora de evaluar los proyectos I+D+I del Plan Nacional de Investigación en el caso español, en donde se penalizan proyectos interdisciplinares que no forman parte de disciplinas o ramas de conocimiento ortodoxas, compuestas de la interacción de disciplinas que proponen nuevos enfoques de investigación.

universitarios y de los distintos sesgos en la construcción de indicadores, es obvio que aquellas universidades más creativas son identificadas como tales por los *stakeholders* y atraen y concitan un creciente número de alumnos y profesores procedentes de otras partes del mundo (California y Universidades del nordeste de EEUU, y las de Oxford y Cambridge en Europa). Coincido, en este sentido con las propuestas de investigación para un futuro que formuló Häyrynen (2009) acerca de las representaciones sociales de la creatividad en distintos contextos geográficos europeos y en diferentes campos sociales y en consecuencia, qué medidas políticas, sociales a adoptar por las instituciones para estimular la creatividad.¹⁵

En resumen, si bien existen algunas investigaciones enmarcadas en los últimos 25 años, la creatividad como valor social todavía no cuenta con una carga empírica suficiente en los campos educativos, empresariales, artísticos, académicos, entre otros, por la parte del conjunto de las disciplinas de las ciencias sociales. Tampoco podemos constatar el desarrollo de una teoría consistente que predomine a la hora de medir los factores sociales que determinan la creatividad, sino la cohabitación de teorías y enfoques de distintas disciplinas.

2. La creatividad en el discurso científico

El discurso científico de la creatividad nace en la disciplina de la psicología en sus diferentes corrientes (psicología social, psicología cognitiva, principalmente) en el siglo XX. A lo largo del siglo XX se suceden distintos enfoques que tratan de medir variables y poner en relación la creatividad con la inteligencia, la superdotación, los rasgos de personalidad. Existe, no obstante, a lo largo del siglo una tendencia, en la que el foco del individuo se va ampliando a otras variables de carácter social, a la hora de poder explicar la creatividad:

“[...] a medida que va perdiendo importancia el individuo (a quien primero se califica de “genial”, luego de “superdotado”, después de

¹⁵ Häyrynen, Yrjö-Paavo (2009). *Creation in science, art and everyday life: ideas on creativity and its varying conceptions*. [doc. en pdf]

Descargable en: <http://ec.europa.eu/education/lifelong-learning-policy/doc/creativity/report/life.pdf>

“dotado”, para afirmar posteriormente que utiliza unos “procesos intelectuales específicos”, que podríamos utilizar todos, o bien que posee un “rasgo o personalidad especial”, etc.), va ganando fuerza la influencia sociocultural, ambiental o ecológica.”¹⁶

Uno de los principales autores que más han influido en la producción científica de la creatividad desde un enfoque ecológico de la psicología, Csikszentmihalyi (1997), también pone el acento en la influencia del entorno social en la creatividad individual. Así, describe la creatividad como el resultado de la interacción entre la cultura, la persona que aporta novedad al campo simbólico y un ámbito de legitimación compuesto por expertos dotados de capital simbólico, que etiquetan y reconocen la innovación.

Ahora bien, estas tres dimensiones (la persona, la cultura, y la legitimación social) se encuentran desigualmente consideradas en la medida que ponemos el énfasis en la creatividad social. La cuestión está en observar que la creatividad se produce en el marco de las estructuras sociales y culturales y la persona no solo interactúa con dichas dimensiones sino que también forma parte de ellas. La creatividad sería definida en este sentido en el continuo descubrimiento de nuevas formas de utilizar y examinar su entorno físico y simbólico. Por lo tanto, si hay que poner en valor una teoría de la creatividad social (implícita) dentro del conjunto de la sociología, en mi opinión no hay otra que la desarrollada en la vasta obra de Pierre Bourdieu. Cuando mencionamos que la teoría de la creatividad está de forma implícita, lo es de la misma manera que lo hace con otros conceptos claves para explicar las reglas del arte como es el caso de la estética. No encontramos en sus textos una tematización de la creatividad o de la estética por su posición anti-nominalista de su epistemología. La verdad empírica está en las relaciones y no en la esencia o definiciones universales de las cosas. La creatividad, como novedad original artística o académica estaría definida en función de aquel proceso dialéctico que se da en los campos artísticos:

“La verdad última del estilo, de una época, de una escuela o de un autor no está inscrita en germen en una inspiración original: se define y se redefine continuamente como significación en devenir que se construye a

¹⁶ Huidobro Salas, Teresa (2002). *Una definición de la creatividad a través del estudio de 24 autores seleccionados*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

sí misma, en concordancia consigo misma y en reacción contra ella misma; es en el continuo intercambio entre cuestiones que sólo existen por y para un espíritu armado de un tipo determinado de esquemas y soluciones más o menos innovadoras, obtenidas por la aplicación de los mismos esquemas, pero capaces de transformar el esquema inicial, como se constituye esa unidad de estilo y de sentido que, por lo menos tardíamente, puede parecer que precedió a las obras anunciadoras del logro final y que transforma retrospectivamente los diferentes momentos de la serie temporal en simples esbozos preparatorios. Si la evolución de un estilo (el de una época, de una escuela o de un autor) no se presenta ni como el desarrollo autónomo de una esencia única y siempre idéntica a sí misma, ni como una creación continua de imprevisible novedad, sino como un avance que no excluye ni los saltos hacia adelante ni los retrocesos, es porque el *habitus* del creador como sistema de esquemas orienta de manera constante elecciones que, aunque no son deliberadas, son no obstante sistemáticas y que, sin estar ordenadas y organizadas expresamente respecto de un fin último, son sin embargo portadoras de una especie de finalidad que no se revelará sino *post festum*.¹⁷

El proyecto creativo (artístico, académico) –y no la creatividad en un sentido universal- quedaría enmarcado necesariamente a los componentes históricos y sociales y a las relaciones de poder que se dan en estos campos relativamente autónomos.

“Por último, el intelectual está situado histórica y socialmente, en la medida en que forma parte de un campo intelectual, por referencia al cual su proyecto creador se define y se integra, en la medida, si se quiere, en que es contemporáneo de aquellos con quienes se comunica y a quienes se dirige con su obra, recurriendo implícitamente a todo un código que tiene en común con ellos -temas y problemas a la orden del día, formas de razonar, formas de percepción, etc. Sus elecciones intelectuales o artísticas más conscientes están siempre orientadas por su cultura y su

¹⁷ Bourdieu , Pierre (2002). *Campo de poder, campo intelectual, itinerario de un concepto*. Montresor. [s.l.].Pp. 81-82.

En este volumen en español se incluye el artículo traducido “Champ intellectuel et projet createur.” *Les temps modernes* (Paris), XXII (246), 865-906. Se trata de unos de los textos en donde se aborda con más explicitud la noción de creatividad, vinculada, de acuerdo a la teoría del sociólogo francés, al proyecto creativo tanto artístico como académico.

gusto, interiorizaciones de la cultura objetiva de una sociedad, de una época o de una clase.”¹⁸

Más allá de las teorías psicológicas o sociológicas, a lo largo de los siglos XX y XXI se han sucedido otros enfoques de las distintas disciplinas de las ciencias sociales y las humanidades. En la tabla 1 se puede observar los enfoques de las ciencias cuyo objeto es la creatividad, las categorizaciones básicas que hacen de este concepto (creatividad como persona, proceso, producto y ambiente¹⁹) y los campos de actividad en donde hay un aporte empírico.

Tabla 1. Cuadro sinóptico de los discursos de las ciencias sociales sobre la creatividad y los campos de actividad.

Disciplina	Creatividad como...	Campo de actividad
Psicología	<ul style="list-style-type: none"> a) Inteligencia b) Combinación de rasgos de la personalidad y habilidades cognitivas y emocionales 	Estudios sobre personas singulares (artísticas, científicos), superdotación.
Pedagogía	<ul style="list-style-type: none"> a) Herramienta/ recurso educativo en el proceso aprendizaje/enseñanza; b) Humanismo 	Enseñanza obligatoria, currículo escolar. Educación Superior (Universidades)
Sociología	<ul style="list-style-type: none"> a) Entornos/organizaciones que fomentan la innovación social; b) clases creativas; c) Inteligencia social de los movimientos participativos d) Representaciones distintas en función de la historia, la sociedad y el capital simbólico 	Profesiones artísticas, profesiones creativas. <i>Clusters</i> en los sectores culturales. Industrias Culturales. Campos artísticos; Procesos sociales down-top.

¹⁸ *Ibid.*, p.41

¹⁹ Esta categorización es similar a la propuesta por: Cabrera Cuevas, Jessica Dinely (2011). *CREATIVIDAD, CONCIENCIA Y COMPLEJIDAD: Una contribución a la epistemología de la creatividad para la formación*. Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Madrid.

Ciencia Política	Fomento de las políticas públicas multi-nivel	Políticas culturales en su amplia gama; políticas de fomento de la investigación
Geografía	Su disposición física en territorios	Agrupación de talento en territorios, ciudades (<i>creative clusters</i>)
Economía/Ciencias Empresariales	<ul style="list-style-type: none"> a) Factor determinante para el desarrollo económico; b) valor económico de las patentes; c) Emprendimiento d) Organización empresarial 	Industrias culturales. Índices macroeconómicos de sectores industriales vinculados a la creatividad.
Historia	Como obra/ resultado.	Evolución histórica del arte. Análisis de caso de artistas desde la objetividad.
Investigación basada en las artes/Investigación artística	Proceso en la creación artística	Análisis de casos del proceso creativo/interpretativo en el arte desde la subjetividad.

Fuente: elaboración propia

La creatividad desde un enfoque social, desligado del enfoque psicologista o de enfoques más próximos a la teoría del genio, aparece ligada a conceptos-clave de la postmodernidad²⁰. Como un recurso inmaterial aparece asociado a la sociedad del conocimiento, al aprender a aprender de forma colaborativa, a la actitud crítica, al emprendimiento empresarial, a la innovación en sus distintas vertientes (social, artística, tecnológica), a la investigación interdisciplinar en un marco tecnológico, social y cultural de cambio acelerado. Ahora bien, si no hay un acuerdo científico en la evaluación de la inteligencia, pues desde H. Gardner (1983) sabemos

²⁰ Entendemos por post-modernidad como el límite histórico y cultural del proyecto de modernidad iniciado en Europa en la Ilustración, que se puede situar en el último tercio del siglo XX.

que no hay un solo tipo de inteligencia, menos aún lo hay, a la hora de medir la creatividad individual y del mismo modo, abordar con precisión cuáles son los entornos sociales-institucionales de la creatividad.

Además de la psicología hay autores que han encarado la creatividad desde la sociología y la economía. En este sentido, uno de los pioneros y que más impacto ha tenido en el desarrollo de la literatura socio-económica posterior fue Richard Florida (2003, 2005) que asoció la creatividad al sector empresarial para explicar el crecimiento económico. El autor norteamericano identificaba que aquellas ciudades o regiones en donde había un mayor crecimiento económico guardaban una relación con una clase creativa (*Creative Class*) cuantitativamente mayor, desde un enfoque comparado. De acuerdo con Florida, esta clase creativa estaría compuesta por cuatro sub-clases, que comprenderían profesiones con un nivel de educación superior tales como los científicos, docentes universitarios, arquitectos, escritores, ingenieros, profesionales relacionados con el arte y las industrias culturales (*creative industries*). También se integraría en esta clase otros profesionales del sector servicios tales como los sanitarios, servicios financieros y, sobre todo, de empresas de alto nivel tecnológico. Además de esta definición extensiva de la clase creativa, Florida identificaba factores sociales relacionados con el índice de las tres “t”: Talento, Tecnología y Tolerancia²¹. Dicho índice explicaría por qué en Estados Unidos algunas ciudades a finales del XX y principios del XXI tenían un mayor índice de desarrollo económico y calidad de vida (Seattle, San Francisco, Boston).

Al margen de la novedad del concepto de “ciudades creativas”, el enfoque metodológico de Florida no ha estado exento de críticas

²¹ Constatamos un estudio basado en el desarrollo del índice T centrado en la Comunidad Autónoma de Cataluña:
Urbanos, Rosa; Stoyanova, Alexandrina. (2011). *Tecnología, talento y tolerancia en el desarrollo económico de Cataluña*. Barcelona, Generalitat de Catalunya.
[http://www.gencat.cat/docs/empresaiocupacio/01%20-%20Informacio%20Departamental/01%20-%20Departament/Publicacions/Ind%C3%BAstria/Papers%20d'economia%20industrial/Documents/Arxius/20110922%20Llibre%2033ESP\(8\).pdf](http://www.gencat.cat/docs/empresaiocupacio/01%20-%20Informacio%20Departamental/01%20-%20Departament/Publicacions/Ind%C3%BAstria/Papers%20d'economia%20industrial/Documents/Arxius/20110922%20Llibre%2033ESP(8).pdf)

que se centran sobre todo en la debilidad analítica e inconsistencia del concepto de “clase creativa” y también su propia aplicabilidad a otros contextos geográficos foráneos. En el caso español (Navarro & Mateos, 2010)²² muestran las debilidades e inconsistencia de la teoría de Florida ya que no permite distinguir entre clase y sector creativo, por un lado y ocupación y sector económico, por otro. La creatividad, según el autor norteamericano, aparece ligada a la ocupación profesional y no a la cualificación o al talento personal del desempeño profesional. Ahora bien, con independencia de la debilidad epistemológica de la tesis de Florida, lo que no cabe duda es que a raíz de la formulación de la tesis sobre la clase creativa, se han desarrollado numerosos estudios que, partiendo desde posturas más o menos críticas con su andamiaje conceptual, demuestran evidencia empírica en muchos casos contradictoria con la propia de tesis de Florida. Por ejemplo, otros autores foráneos (Lang y Danielsen, 2005) ponen en duda la relevancia de la contribución de las ocupaciones artísticas al crecimiento económico. Por otro lado, si bien los indicadores cuantitativos de talento y tecnología presentan una consistencia y extensión mayor, no es el caso del valor de la tolerancia, cuyos indicadores hacen referencia exclusivamente a los

²² Navarro, J. Clemente, Mateos, Cristina. (2010). *La Clase Creativa en los municipios españoles. Propuesta de medición y análisis descriptivo* [Documentos de Trabajo 04/10].

<http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&frm=1&source=web&cd=1&ved=0CDEQFjAA&url=http%3A%2F%2Fproyectoscspl.nubeando.com%2Fes%2Fdocumentos-de-trabajo.html%3Fdownload%3D21%3Adccdt10-pdf&ei=lmxTUcCXFdSxhAe5sICgDA&usg=AFQjCNGozLYRVbdR4mTA7Ib9xe03FZ6BYw&sig=7ZkJsPsSG5FaGZ6GcV3r9w>

Los autores distinguen conceptualmente la clase creativa en tres sub-clases: a) la clase nuclear (Informática y ocupaciones matemáticas, arquitectura e ingeniería, ciencias físicas y sociales, educación, formación y bibliotecarios Informática y ocupaciones matemáticas, arquitectura e ingeniería, ciencias físicas y sociales, educación, formación y bibliotecarios), b) bohemios (arte, diseño, entretenimiento, deportes y ocupaciones en los medios) y, c) profesionales (gestión, negocios, operaciones financieras, ocupaciones legales, profesionales de la salud, ocupaciones técnicas, gestión de ventas y ventas de alta calidad). Asimismo la cartografía geográficamente a lo largo del territorio español, mostrando las diferencias internas entre las subclases creativas en su estatus y los estilos de vida.

colectivos homosexual y el emigrante. En este sentido, Storper y Scott (2009) ponen en duda el valor tolerante de la clase creativa, toda vez que en su estudio se observan valores más próximos a la indiferencia, individualismo y separatismo en el marco geográfico estadounidense.

Medir la influencia del sector cultural (una de las subclases de la clase creativa) en el producción económica de los territorios también ha formado parte de la agenda de investigación de la ciencia económica. En el caso español, la primera referencia cronológica de la edición de un estudio sobre la aportación al PIB de la industria cultural española, correspondió a un estudio editado por la Fundación Autor.²³ También, desde un enfoque territorial comparado, podemos afirmar que la industria cultural española presenta rasgos de centralización en Madrid, principalmente, y Barcelona, su contribución al conjunto de la producción industrial es menor con respecto a Alemania, Francia, Reino Unido y países escandinavos (Boix y Lazzeretti, 2011) y presenta un déficit de cooperación entre las distintos niveles de la administración del Estado. No obstante, hay autores que critican el propio concepto de “industria cultural”, susceptible de instrumentalización ideológica, impreciso y poco consistente (Zallo, 2012)²⁴.

Además de la psicología, de la sociología y la economía, la creatividad como objeto en el pensamiento pedagógico se inicia en el siglo XIX (Montessori, 1887), y toma fuerza con la obra de Dewey (1934) y su influencia en autores posteriores, a finales del siglo XX (J. Gilford, Vigotsky y E. Eisner, entre otros). Asimismo, la creatividad como valor en la educación obligatoria tiene una primera explicitación en una Ley Orgánica de Educación - LOGSE (1990)-, como consecuencia de una creciente tematización en las revistas del campo de las ciencias de la educación a partir de la década de los setenta, y los aires renovadores de la educación que trajo consigo la recuperación de la democracia en España.

²³ García, M^a Isabel, Fernández, Yolanda y Zofio, José Luis (2000) *La industria de la cultura y el ocio en España: su aportación al PIB (1993-1997)*. Fundación Autor, Madrid.

²⁴ Zallo, Ramón (2012). *Industrias culturales y ciudades creativas*.

<http://ramonzallo.com/wp-content/uploads/2012/02/kreanta-publicacion.pdf>

En el caso de las políticas culturales, desde mediados del siglo XX los estados europeos comenzaron a fomentar las culturas nacionales con la democratización cultural como primera orientación de esta política pública. En este sentido, la obra y las propias condiciones sociales de los artistas fueron favorecidas a través de un conjunto de herramientas y acciones públicas (fiscales y financieras, fundamentalmente). La creatividad, como producto, como actividad de los artistas, por tanto, ha formado parte de objeto de la agenda de las políticas públicas hoy en día, si bien desde la crisis económica del siglo XXI y la consiguiente disminución de la subvenciones públicas a las artes, el paso de la cultura analógica a la cultura digital y las narrativas de la postmodernidad que ponen en cuestión el papel del artista de la modernidad, entre otros, son factores constreñidores que restringen el apoyo público a la obra de los artistas. No obstante, la creatividad como término explícito asociado a las políticas culturales surge a mediados de la década de los noventa en el entorno geográfico anglosajón. En 1994 en Australia, se formula la política cultural del Estado como *Creative Nation* en donde se trataba de acentuar el valor de la cultura y las artes desde una dimensión económica. También en Gran Bretaña, en el gobierno de T. Blair, se renombran las industrias culturales como “*creative industries*” y se las dota de un valor estratégico para la economía de la nación. Dos décadas después se siguen formulando nuevos planes estratégicos basados en la creatividad como valor social y económico en el marco de la política cultural del Estado, principalmente en los países de la Commonwealth.²⁵

Los *creative/cultural clusters*²⁶ o la agrupación territorial en barrios de las industrias culturales u otras infraestructuras artísticas es objeto

²⁵ Algunos ejemplo del entorno anglosajón:

En Australia: <http://creativeaustralia.arts.gov.au/>

En Escocia: <http://www.creativescotland.com/news/creative-scotland-action-plan-for-change-07032013>

En Inglaterra: <http://www.artscouncil.org.uk/funding/apply-for-funding/creative-industry-finance/>

²⁶ En la literatura científica de origen europeo (no británico) se utiliza preferentemente el término “cultural clusters”. En Gran Bretaña, Norteamérica y países de la Commonwealth se utiliza “creative industries”, si bien no hay una

concurrencial de varias disciplinas académicas, tal como observábamos en la tabla 1. Desde el inicio del siglo XXI hay un creciente número de publicaciones de estudio por parte de la geografía económica²⁷. Desde el enfoque de la sociología y la economía hay una ponderable literatura científica sobre los *cluster* culturales/artísticos; en el caso español la primera aportación a destacar sobre el tema es el análisis sobre el barrio del Raval en la ciudad de Barcelona (Subirats y Rius, 2005).²⁸ Asimismo, constatamos un proceso de “*clusterización*” en las políticas culturales regionales en el campo académico de las políticas culturales en España. Este proceso viene definido por la colaboración pública-privada en sectores culturales de la industria audiovisual o del sector del libro, tal como constatamos en los últimos Gobiernos de la Comunidad de Madrid en el caso de las industrias culturales (Rubio Arostegui, 2012).²⁹

diferencia conceptual, ni refieren objetos distintos ambos términos. De forma análoga ocurre con los términos “cultural industries” y “creative clusters”.

²⁷ El Journal of Economic Geography publicó el monográfico ‘Geography and the Cultural Economy’ coordinado por LORENZEN et al. (2008).

Destacamos otra publicación más reciente: Chapain, Caroline; Clifton, Nick & Comunian, Roberta (2013): Understanding Creative Regions: Bridging the Gap between Global Discourses and Regional and National Contexts. *Regional Studies*, 47:2, 131-134

<http://dx.doi.org/10.1080/00343404.2013.746441>.

Asimismo, en un enfoque comparado en las comunidades autónomas españolas:

Rausell--Köster, Pau; Marco-Serrano, Francisco; Abeledo Sanchís, Raúl (2011) “Sector cultural y creativo y riqueza de las regiones: en busca de causalidades”. *En: Ekonomiaz* N.º 78, 3.º cuatrimestre.

²⁸ Subirats, Joan; Rius, Joaquim. (2005). *L'impacte del cluster cultural del Raval*: Subprojecte de la recerca “Del Xino al Raval”. La transformació social, econòmicai simbòlica del barri del Raval.

Barcelona. IGOP.

Descargable en:

http://www.academia.edu/2073942/L'impacte_del_cluster_cultural_del_Raval

²⁹ Rubio Arostegui, Juan Arturo (2012). “La política cultural de los Gobiernos Autonómicos de la Comunidad de Madrid: su singularidad en el contexto autonómico español.” *En: RIPS*, Vol 11, No 3 Descargable en:

<http://www.usc.es/revistas/index.php/rips/issue/view/185>

Como corolario a este epígrafe acerca del discurso de las ciencias sociales y humanidades sobre la creatividad, nos remitiremos a la propia epistemología de las ciencias sociales en la postmodernidad. Con la pérdida de vigencia de la modernidad a finales del siglo XX, los enfoques epistemológicos dominantes de la ciencia comienzan a sufrir cambios. El paradigma positivista y su concepción del yo y la realidad comienzan a dejar de tener validez para explicar una realidad cambiante. Los giros hermenéuticos, los giros performativos, entre otros, fuerzan distintas concepciones del yo y de la realidad construida que tratan de explicar desde la perspectiva del paradigma construccionista. El interaccionismo simbólico, la sociología del conocimiento, como principales corrientes sociológicas –teorías de alcance macro-, sientan las bases de un posterior desarrollo de nuevos conceptos y teorías. Las narrativas en primera persona, la reflexividad, los análisis de caso, la perspectiva etnográfica, en definitiva, las metodologías cualitativas toman poder en el campo epistemológico de las ciencias sociales, si bien, no son del todo novedosas, pues su empleo, algunas de las técnicas cualitativas de producción de datos ya fueron utilizadas en la modernidad. El sujeto racional de la economía (*homo aeconomicus*), el sujeto trascendental de la modernidad de la filosofía, pierden peso frente a un sujeto culturalmente y relacionamente construido –estructurado- y estructurante de la realidad social (el *habitus* de Bourdieu). Es en este marco epistemológico postmoderno en el que se insertan los discursos de la creatividad de las distintas ciencias sociales. Es, por tanto, desde la concepción del sujeto de la postmodernidad en donde tiene cabida el actual discurso de la creatividad. Un sujeto socio-histórico-biográfico, construido por las diferentes culturas, subculturas y capitales simbólicos permite, frente a un sujeto trascendental-universal de la modernidad, mejor insertar los discursos de las ciencias sociales y las humanidades acerca de la creatividad.

En este sentido, desde el enfoque de la creatividad de las ciencias sociales podemos concluir que la “solución sociológica” estaría vinculada a los diferentes significados y significantes que se la otorga en los campos de producción artística o científica. Desde este relativismo se puede obtener un conocimiento empírico. Asimismo, las representaciones o ideas de la creatividad son distintas del espacio

social pues, por ejemplo es muy probable que la idea de creatividad no sea la misma entre los estudiantes universitarios que la de los profesores y de los trabajadores vinculados a una ocupación manual, que los que pertenecen a una de las subclases de la clase creativa.

3. La creatividad como narrativa del capitalismo cognitivo: las paradojas del discurso de la creatividad en el caso español

A lo largo de los dos epígrafes anteriores se han expuesto con mayor o menor énfasis vinculaciones de la creatividad social a los discursos de las ciencias sociales y a las narrativas de la postmodernidad. En este último epígrafe, a modo de conclusión, contextualizamos en el paradigma de la postmodernidad y en un contexto de crisis económica global, acentuada en el Sur de Europa, los discursos, narrativas, metarelatos de la creatividad en su dimensión social.

La creatividad ha sufrido procesos de democratización, naturalización y banalización en el paradigma de la postmodernidad, producida, fundamentalmente, desde los campos de poder institucional. En este sentido, Schlesinger (2007) subraya la banalidad que ha sufrido el concepto creatividad en el entorno británico, desde las propias instituciones públicas hasta en los propios agentes empresariales.³⁰ Para autores como Foucault, la creatividad no deja de ser un mero instrumento para consolidar la ideología del neoliberalismo al convertir una parte de la naturaleza humana en

³⁰ “As creativity has moved centre stage, it has also become extraordinarily banal. The mark of its present hegemony is that it is also increasingly ubiquitous. ‘British creativity’, for instance, ensures market success for Thornton’s, the chocolate manufacturers, so their advertising tells us. Not on its own, to be sure: cocoa and sugar are added ingredients. In a district nearby to mine in Glasgow, there is a ‘creative hairdresser’. We who stay without must ponder what wondrous transformations occur under the stylists’ hands. My inbox is regularly assaulted by spam offering courses to explore my creativity (and temptingly, to develop my ludic qualities) in New York City and various European locations. So far I have managed to resist. Such examples could easily be multiplied.”

Schlesinger, Philip (2007) “Creativity: from discourse to doctrine?”. *Screen* 48, (3). pp. 399-387. P.1

naturaleza en ser empresa-de-sí-mismo. La creatividad social en este contexto aparece ligada fundamentalmente al campo educativo y al campo empresarial y a la innovación tecnológica. La creatividad en un sentido más individual se la asocia al arte y a la ciencia, si bien hemos tratado de argumentar en el epígrafe anterior que conceptos de la teoría de Bourdieu como *campo*, o *capital simbólico* siguen siendo válidos para explicar la creatividad en el arte o en la ciencia, si bien necesitan el apoyo de otras teorías y conceptos que triangulen metodológicamente el enfoque social.

Asimismo, a la creatividad como valor se la vincula en el marco de la ideología neoliberal en el capitalismo del conocimiento. Hay también enfoques que relacionan la creatividad al emprendimiento y no como un valor positivo sino al contrario, poniendo en evidencia el proceso de precarización en el empleo, significativamente en las propias clases creativas (Fernández de Rota, 2009, Rowan, 2010, entre otros). Es paradójico que el paso de la cultura analógica a cultura digital, que ha producido una verdadera revolución en los procesos de producción, distribución y consumo en las industrias culturales “clásicas” tales como cine, música y libro, sumidas en una crisis profunda y con una destrucción acelerada de empresas nacionales y trans-nacionales coincida temporalmente -a finales del siglo XX- con la puesta en valor -por parte de las políticas culturales de los Estados de las naciones más desarrolladas- de la industria cultural (*creative industries*) en pleno proceso de tránsito de la cultura analógica a la cultura digital.

Asimismo, el valor de la creatividad aparece ligado a la innovación, a la excelencia y al éxito, sobre todo en el campo de actividad económico y empresarial. Es evidente que en el caso la actividad artística hay una brecha histórica entre las obras artísticas y los productos artísticos. En el primer caso, estamos haciendo referencia a una producción artística cuyos valores están referenciados intra-campo, es decir, en valores estéticos -y al capital simbólico- y de perspectiva socio-histórica del creador y en el segundo caso al propio proceso de creación, producción, promoción y distribución del producto cultural destinado a obtener una maximización del beneficio en forma de plusvalía. Esta evidencia ha sido analizada tanto desde las teorías del marketing en las artes como desde la propia sociología

de las artes. Históricamente, hay “éxitos” en la industria musical y cinematográfica que no son considerados como tales entre los campos artísticos ni en el campo académico de la historia del arte y viceversa, obras valoradas por las élites de campos artísticos que no son reconocidas, ni conocidas por la ciudadanía en general.

Si ponemos el foco en el emprendimiento dentro del sector cultural, Rowan (2010) pone de manifiesto que los agentes no se sienten emprendedores:

“La gran mayoría de los «emprendedores culturales» no lo son ni por razones ideológicas, ni por vocación empresarial. En su mayoría, se embarcan en este tipo de aventura básicamente por tres razones: a) la búsqueda de salidas a una situación económico-laboral muy precaria; b) debido a los contratos con las administraciones públicas o por una facturación de cierta envergadura; y c) en razón de algún plan local o autonómico de incentivo al emprendizaje.”³¹

Así, es incongruente que, en España, en el campo de las artes escénicas, los coreógrafos, intérpretes, directores de escena, compañías en general, deban ser empresas lucrativas en sus distintas formas (la mayoría trabajadores autónomos o sociedades limitadas) para poder acceder a las subvenciones en competencia competitiva tanto estatales como autonómicas. Es bien sabido desde las tesis de Baumol que el sector escénico es artesanal y, por tanto, sus costes de producción son cada vez mayores, lo que provoca una dificultad estructural para continuar bajo las condiciones del mercado. A diferencia de otros países en los, por ejemplo, las orquestas o ballets caen bajo el paraguas de organizaciones no lucrativas, en España son consideradas lucrativas cuando en realidad estructuralmente no lo son. Así, las compañías quedan obligadas a darse de alta en un epígrafe del impuesto de Actividades Económicas como actividad lucrativa. En este estado de cosas, la auto-explotación y las condiciones precarias de contratación laboral son la práctica común en el sector escénico español, si bien ello no significa que en países como Francia con unas condiciones laborales mejores que las españolas, el conflicto con los “intermitentes” del sector escénico con el gobierno francés provoque la suspensión del Festival de Teatro

³¹Rowan, Jaron (2010). *Emprendizajes en cultura. Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*. Madrid, Traficantes de Sueños. P. 51

de Avignon, tal como sucedió hace algunos años. El discurso, la narrativa de la creatividad como emprendimiento empresarial ni es valorado por los artistas, ni tiene cabida en las dinámicas de mercado y condiciones laborales de una parte importante de la clase creativa como es el sector escénico en general.

Asimismo, en España es difícil hacer sostenible un discurso del valor de la creatividad, aunque sea como hemos analizado ligado a la narrativa del capitalismo del conocimiento, en virtud de la propia ideología española, es decir, a nuestra forma de hacer, sentir y ser. Por un lado, España figura en cabeza de la piratería en internet y las sucesivas reformas de las leyes de propiedad intelectual no consiguen paliar la cultura y las prácticas de la piratería³².

Por otro lado, hay un sector de la industria de la comunicación posicionado ideológicamente, y un sector de la población española, que no valora el trabajo creativo, estando radicalmente en contra de las subvenciones a la creación y a la producción en los sectores artísticos tanto industriales como artesanos. Así, recientemente en estos términos en un artículo periodístico lo refiere el escritor Antonio Muñoz Molina:

“En un país con una de las grandes tradiciones literarias y artísticas más singulares del mundo, quienes se dedican a la literatura o a las artes, la música y el cine incluidos, despiertan un rechazo visceral entre muchos de sus compatriotas. Un escritor o un músico que reivindique a cara descubierta el derecho no ya a vivir de su trabajo, sino a recibir una mínima compensación por parte de quienes, pocos o muchos, disfrutan de él, recibirá comentarios de una agresividad que da escalofríos, bastante mayor que la que provoca un banquero o un político ladrón. La idea de que un libro, una película, un disco, generan un trabajo digno para las

³² Informe sobre el fracaso de la denominada “ley Sinde” en lo que se refiere a las descargas ilegales en internet:

https://www.google.es/#hl=en&client=psy-ab&q=2013+SPECIAL+301+REPORT+ON+COPYRIGHT+PROTECTION+AND+ENFORCEMENT+SPAIN&oq=2013+SPECIAL+301+REPORT+ON+COPYRIGHT+PROTECTION+AND+ENFORCEMENT+SPAIN&gs_l=hp.3...2856.7056.0.8245.7.7.0.0.1.532.1445.0j6j5-1.7.0...0.0...1c.1.8.psy-ab.pUgyo8DSjFw&pbx=1&bav=on.2,or.r_cp.r_qf.&bvm=bv.44770516,d.d2k&fp=f4cc935917d11432&biw=1366&bih=599

personas cualificadas gracias a las cuales llegan a existir, y que ese foco modesto de prosperidad irradia más allá de ellas, no parece que merezca la consideración ni de una parte del público ni de los dirigentes políticos.”³³

España sirve de ejemplo para evidenciar una de las paradojas de la creatividad social en las clases artísticas. Un país, cuyo patrimonio artístico es universalmente reconocido, no valora precisamente el valor de sus profesiones artísticas, vinculadas necesariamente al valor de la creatividad.

Bibliografía

Boix, R. y Lazzeretti L. (2011). *Las industrias creativas en España: una panorámica*. *Investigaciones Regionales*. 22 – Páginas 181-206

Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual, itinerario de un concepto*. Montresor. [s.l.].

Cabrera Cuevas, Jessica Dinely (2011). *CREATIVIDAD, CONCIENCIA Y COMPLEJIDAD: Una contribución a la epistemología de la creatividad para la formación*. Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Madrid.

Chapain, Caroline; Clifton, Nick & Comunian, Roberta (2013): *Understanding Creative Regions: Bridging the Gap between Global Discourses and Regional and National Contexts*. *Regional Studies*, 47:2, 131-134 <http://dx.doi.org/10.1080/00343404.2013.746441>

Csikszentmihalyi, M. (1998). *Creatividad: el flujo y la psicología del descubrimiento y la invención*, Barcelona: Paidós Ibérica, 1998. Traducción de *Creativity*, 1997.

³³ Muñoz Molina, Antonio. *Gran industria*. Diario El País. [Consulta 22/03/2013] http://cultura.elpais.com/cultura/2013/03/07/actualidad/1362654744_645322.html

European Commission (2010) Green Paper: Unlocking the Potential of Cultural and Creative Industries. COM (183). European Commission, Brussels.

Evan, G. (2009). “Creative cities, creative spaces and urban policy”. *Urban Studies* 46, 1003–1040.

Fernández de Rota, A. (2009) *Universidad, neoliberalismo y capitalismo creativo*. En: *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* | 21 (2009.1)

Florida, R. (2002) *The Rise of the Creative Class: And How It Is Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. Basic. New York

Florida, R. & Tinagli, I., (2004), *Europe in the Creative Age*. http://www.creativeclass.org/acrobat/Europe_in_the_Creative_Age_2004.pdf

Florida R. (2005) *Cities and the Creative Class*. Routledge, London.

García, M^a Isabel, Fernández, Yolanda y Zofio, José Luis (2000) *La industria de la cultura y el ocio en España: su aportación al PIB (1993-1997)*. Fundación Autor, Madrid.

Global Entrepreneurship Monitor (2012). *2012 Global Report*. <http://www.gemconsortium.org/docs/download/2645>

Häyrynen, Yrjö-Paavo (2009). *Creation in science, art and everyday life: ideas on creativity and its varying conceptions*. Descargable en: <http://ec.europa.eu/education/lifelong-learning-policy/doc/creativity/report/life.pdf>

Huidobro Salas, Teresa (2002). *Una definición de la creatividad a través del estudio de 24 autores seleccionados*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

Lang, R. y Danielsen, K. (2005): “Review roundtable: cities and the creative class”, *Journal of the American Planning Association* 71, 203–220.

Liotard, Jean-François (1987). *La postmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.

Navarro, J. Clemente, Mateos, Cristina. (2010). *La Clase Creativa en los municipios españoles. Propuesta de medición y análisis descriptivo* [Documentos de Trabajo 04/10].

<http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&frm=1&source=web&cd=1&ved=0CDEQFjAA&url=http%3A%2F%2Fproyectos.cspl.nubeando.com%2Fes%2Fdocumentos-de-trabajo.html%3Fdownload%3D21%3Adccdt10-pdf&ei=lmxTUcCXFdSxhAe5sICgDA&usq=AFQjCNGozLYRVbdR4mTA7Ib9xe03FZ6BYw&sig2=7ZkJsPsSG5FaGZ6GcV3r9w>

Rausell--Köster, Pau; Marco-Serrano, Francisco; Abeledo Sanchís, Raúl (2011) "Sector cultural y creativo y riqueza de las regiones: en busca de causalidades". *En: Ekonomiaz* N.º 78, 3.º cuatrimestre.

Robinson, Ken (1996). *Culture, créativité et les jeunes. L'Éducation artistique en Europe : un Étude*. [Council of Europe], Strasbourg.

Rowan, Jaron (2010). *Emprendizajes en cultura. Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*. Madrid, Traficantes de Sueños.

Rubio Arostegui, Juan Arturo (2012). "La política cultural de los Gobiernos Autonómicos de la Comunidad de Madrid: su singularidad en el contexto autonómico español.." *En: RIPS, Vol 11, No 3*
Descargable en:

<http://www.usc.es/revistas/index.php/rips/issue/view/185>

Schlesinger, Ph. (2007) "Creativity: from discourse to doctrine?". *Screen* 48, (3). pp. 399-387.

Stoper, M. y Scott, A. (2009): "Rethinking human capital, creativity and urban growth", *Journal of Economic Geography* 9, 147-167.

Subirats, Joan; Rius, Joaquim. (2005). *L'impacte del cluster cultural del Raval*. Subprojecte de la recerca "Del Xino al Raval". La transformació social, econòmicai simbòlica del barri del Raval.

United Nations Development Programme (UNDP)/United Nations Conference on Trade and Development (UNCTAD) (2010) *Creative Economy*. Report 2010. UNDP and UNCTAD, Geneva and New York, NY. http://unctad.org/es/Docs/ditctab20103_en.pdf

Urbanos, Rosa; Stoyanova, Alexandrina. (2011). *Tecnología, talento y tolerancia en el desarrollo económico de Cataluña*. Barcelona, Generalitat de Catalunya.

[http://www20.gencat.cat/docs/empresaocupacio/01%20-%20Informacio%20Departamental/01%20-%20Departament/Publicacions/Ind%C3%BAstria/Papers%20d'ecologia%20industrial/Documents/Arxius/20110922%20Llibre%2033ESP\(8\).pdf](http://www20.gencat.cat/docs/empresaocupacio/01%20-%20Informacio%20Departamental/01%20-%20Departament/Publicacions/Ind%C3%BAstria/Papers%20d'ecologia%20industrial/Documents/Arxius/20110922%20Llibre%2033ESP(8).pdf)

Touraine, Alain. 2009. *La mirada social*. Barcelona: Paidós.

Zallo, Ramón (2012). *Industrias culturales y ciudades creativas*.

<http://ramonzallo.com/wp-content/uploads/2012/02/kreanta-publicacion.pdf>



Transmisión del proceso creativo

Transmission of creative process

Dr. Javier López-Gil Antoñanzas
javierlga@ya.com

Resumen

Este trabajo consiste en una reflexión, unas pretendidas claves muy sintéticas, con un mínimo desarrollo, que parecen esenciales para esclarecer y puntualizar dominios acerca de la transmisión del proceso creativo. Tienen por origen algunas secciones del libro *La experiencia artística* y por destinos una próxima obra, *La experiencia estética* (ambos del mismo autor)

Palabras clave: proceso creativo, transmisión, docencia, contemplación.

Abstract

This work is composed of different aspects of reflection, some required broad synthetic keys, which are essential to clarify and stress domains about the transmission of the creative process. Some sections of the book *La experiencia artística* are starting points of the research, and its goal is a forthcoming work, *La experiencia estética*.

Keywords: creative process, transmission, teaching, contemplation.

1. Sentido y límites

Como se antoja del todo ilusorio el planteo de una exposición lineal y dogmática del asunto, conviene presentar unos límites e, incluso, discutir su propio sentido antes de entrar en su desarrollo. Acerca de glosa y comentario sobre las obras ha escrito Félix de Azúa que ni él ni nadie tienen cosas que decir, porque las obras hablan por sí mismas o son mudas. Aunque ilustra y anima saber que ello no le ha impedido la práctica de su eficaz magisterio. Puntualiza sobre la necesidad del catálogo en el arte de hoy: “Obedece justamente a que las obras actuales no se proponen la perduración, no incluyen señal alguna de voluntad de permanencia” (de Azúa, 2011: 79). Función de prolongar la vida de las obras, hito y testimonio, no explicación.

Según Schoenberg la esencia de la obra artística es revelación, excede de lo racional. A pesar de lo cual él mismo y Kandinsky se esforzaron en aplicar la razón sobre la intuición creadora, a fin de comunicar su proceso. Ambos intentaron desvelar lo velado para que fertilizara a otros. La necesidad interior preconizada por Kandinsky fue extendida por él mismo a su creación y su docencia. Una y otra vez pareció sentirse obligado a justificar el salto inmenso de su obra. De ningún modo era obligación debida, sino devoción voluntaria que ofrece al espectador su obrar y el proceso que le lleva a conseguirlo. Es generosidad del artista que muestra su hacer y lo ilustra con lenguaje adicional a cuantos quieran ver y oír.

2. Destino

Son destinatarios principales los futuros artistas y los aprendices en toda disciplina, no necesariamente artística sino estética en general. Pero también lo son quienes contemplan en profundidad e interpretan las obras. “Son los que miran los que hacen los cuadros”, exclamó Duchamp (1975: 49). Argumentó el papel del espectador como determinante para situar la obra de arte en la escala de valores estéticos; cuando interpreta sus cualidades contribuye al acto creativo.

Klimt exigía ampliar el sentido del término artista, comprendiendo no sólo a creadores sino a aquellos espectadores capaces de recrear con sensibilidad y apreciar las obras. “Para nosotros la comunidad artística significa la comunidad ideal de todos los que crean y disfrutan con lo creado” (1995: 13).

3. Objeto. La obra

El proceso creativo exige aludir a su producto final, la obra de arte. Aunque no se pretenda una reducción formalista a ultranza es cierto lo que dijo Wölfflin: “Todo es forma en las artes plásticas” (1995: p.21) interpretado como exponente de la vocación expansiva de la forma, en este caso *Forma*, entroncada como *Idea* platónica, manifestación de *Belleza*. Convenimos en que es posible la aprehensión de la *Belleza*, la cual no es una creación subjetiva sino un descubrimiento; una vez adquirida e impresa permite ver, reconocer e interpretar la belleza en las obras de arte.

La *Forma* es la estructura integradora de todos los recursos plásticos, ya compositivos ya expresivos. La *Forma* se analiza en tanto que forma, es decir al margen de todo significado, por forzado que resulte, a efectos de estudio. La *Forma* se recibe y queda impresa en la estructura mental del conocimiento sensible del sujeto, donde resonará o interactuará, ya sea de modo ordinario o, en ocasiones, extraordinario.

4. El proceso creativo

El mecanismo psíquico de la creación artística utiliza un placer superficial como señuelo, disfraz que engaña a la censura de la conciencia. Según Vigotsky la obra de arte genera afectos conscientes e inconscientes, estos más intensos; a modo de símil caro a la biología molecular, en una imaginaria aunque admisible membrana separadora entre consciente e inconsciente se abren canales por donde fluye el goce con su energía ligada. Se produce una reacción estética al arte capaz de transformar y armonizar sentimientos contrapuestos, una catarsis. El arte no se reduce a mero ornamento de la vida ni a contagio de emociones, “Libera y procesa impulsos muy complejos del organismo” (Vigotsky, 2006: 103- 104, 263, 299)

Desde el punto de vista de la fenomenología las vivencias son originadas por una percepción intuitiva, y luego insertas en la conciencia del sujeto como experiencia artística, portadora de la creación. Entonces el artista se reduce a mero médium, impuesto por la obra o *Forma* impresa. El artista está abstraído, pero no ensimismado sino fuera de sí. Lo dijo Zweig: “En la creación el artista se halla fuera de sí mismo, está en su obra” (2010: 20).

Acerca de la creación afirmó Beckmann: “Para producir la obra de arte son necesarios dos elementos: el primero, una perfecta identificación con el objeto; el segundo, tan difícil de explicar como hallar el propio yo”. Y clarificó el primero de ellos: “Con una terrible y vital sensualidad tengo que buscar la verdad con los ojos, porque nada sería más ridículo y anodino que una cosmovisión pintada cerebralmente sin el terrible furor de los sentidos confrontados a cualquier forma de belleza y fealdad de lo visible. Si quieres comprender lo invisible penetra tan profundamente como puedas en lo visible” (1997: 14).

5. El proceso: Etapas, factores y aperturas

Son fértiles en extremo las similitudes de todo orden entre arte y ciencia, en tanto que ambos contienen procesos creativos, productos, contextos y líneas de argumentación muy afines. Acerca de la creación

como actividad, del proceso en sí, es elocuente el estudio de las tres etapas señaladas por Poincaré para matemáticos, válidas sin duda para artistas: La primera, bastante precisa, analiza los límites, campo de validez y medios. La segunda, del todo imprecisa, elimina el proceso de la atención consciente hasta que por vías de libre asociación afloran ideas desde el subconsciente. La tercera, de nuevo precisa, evalúa y actúa con los materiales habidos (Poincaré, 1999).

En cuanto a factores determinantes enumera Darío Maravall los siguientes: “Unas condiciones naturales genéticas, una educación intelectual en sentido amplio, un ambiente o entorno sociocultural y la suerte para estar en lugar y momento adecuados” (1973: 102).

Las anteriores precisiones no se oponen, en modo alguno, a otras aperturas no menos ciertas, aunque resulte difícil su verbalización y sea necesario apelar a exclamaciones emotivas. Ha dicho M. J. Castaño sobre su actividad creativa: “Un momento nuevo dispuesto para convertirse en único, acción, pasión, alerta mirada, preguntas al misterio, aventura acompañada de los que quiero, viaje donde todo se une para convertirse en cuadro” (2009). Sobre el acto de creación dice F. Arahuetes: “El acto de extender la pintura en el lienzo es ese instante por el que movemos el mundo que nos rodea y que nos hace más leves en el pensamiento y hondos en el sentir” (2010). Para K. Zarfino el proceso creativo consiste en la canalización de mensajes de otras dimensiones, de la realidad o energía suprema. Esta última percepción no alejada, aunque por bien distintas sendas, de la visión hegeliana del arte como un momento del *Absoluto*, de la intuición de la *Idea Absoluta* en la creación y la contemplación.

Proclamó A. Ferrant desde su magisterio: “Lo que hago es lo que creo. Palabra, *creo*, en la que se comprime lo de creer y crear. Se cree según lo que se crea, en su doble acepción, y no según lo que se sepa” (1960).

6. La contemplación

La contemplación se inicia en la percepción. La aprehensión de lo real, singularmente el arte, exige una razón renovada que atienda a la

vida, la razón vital de Ortega, la razón mediadora de M. Zambrano. Resulta muy adecuado acudir al concepto de razón mediadora en esta filósofa, según glosa M. Gómez Blesa: “La actitud reductora del racionalismo hace inhábil cualquier otro trato con aquellas manifestaciones de lo real indómitas a los esquemas conceptuales del sujeto” (2008:193-199). Así es, la creación y la contemplación artísticas exigen: “Esa especial razón que trata adecuadamente con aquel otro situado en las afueras del *Logos*” (2011: 80- 89).

Jiménez ha escrito: “La función primordial del arte es hacernos ver lo que habitualmente no vemos, romper con los automatismos del sentido común para despertar en nosotros el cuestionamiento de la experiencia” (2009).

7. Transmisión. Docencia

No cede la pugna entre quienes desestiman la utilidad del lenguaje verbal como soporte o complemento de la obra de arte y quienes la sostienen. En el primer caso denunció A. Ferrant el exceso de líneas impresas acerca de sus obras escultóricas no figurativas: “Si es preciso elegir entre equivocarse o ser engañado la elección es fácil, debe arrostrarse el riesgo del error discurriendo sin guías, por cuenta propia”. Muchos artistas abominan de las explicaciones sobre sus obras y no han dudado en manifestarlo; incluso bastante antes de que la educación quedara reducida a su paupérrimo nivel presente.

Pero también existen lugares de exquisita y fértil docencia, lo que conduce a su validez, e incluso necesidad en determinados y merecidos casos. El mismo Ferrant, al transmitir su idea de la composición, aludió a su propio magisterio: “Quise poner un poco en claro esa idea de una manera teórica, y no tanto para informaros de aquello que acaso pudierais ignorar como para remover vuestro pensamiento en un afán por mi parte de que conectara más estrechamente con vuestra conciencia de lo plástico”. Y añadió sobre cierta percepción común defectuosa y los riesgos de su inútil transmisión: “¿Arte moderno?, la locura. ¿Arte antiguo?, eso sí, se explica. En efecto, se explica todo aquello que no es arte, las historias” (2009: 465, 474).

Bien dijo Wols: “Para ver no es necesario saber nada, excepto cómo ver” (2010) En el mismo sentido ha dicho J. Jiménez: “Hay que aprender a ver para poder ver” (2002:16). Tal es la enseñanza fundamental en arte: debe verse con ojos de niño, pero es necesario enseñar al adulto a ver con tales ojos. Sólo después de ello se es capaz de albergar con fruto el bagaje de contextos y cualesquiera análisis formalistas, iconográficos u otros. Historiadores eximios han llegado a iluminar la exposición de obras de modo impar, incluso inalcanzable para los propios artistas creadores; sirva de ejemplo la “Vida y arte de Durero” de Panofsky.

No es tarea fácil la enseñanza del saber ver. Hay que convertir el lenguaje artístico en lenguaje natural, más preciso pero más limitado. E. Lledó lo expone magistralmente: “No hay conocimiento sin reconocimiento, si no se vincula lo que nos llega con lo habido dentro de nosotros. La educación va creando surcos para evitar la esterilidad de la siembra” (1992: 169-170, 174).

Sirva como norma de general aplicación la confesión de Vela Zanetti: “A mí, el largo aprendizaje del dibujo, lo que me costó lograrlo, me impide renunciar a él. Por supuesto que trato de evolucionar, pero no de dar saltos en el vacío”. Y sobre la función docente de su fundación: “No quiero que esta fundación sea un mero lugar al que ir a ver mis cuadros, sino una atmósfera en la que todo joven que se adentre en ella sienta que también él puede cumplir sus sueños, con vocación y fuerza de voluntad” (*Vela Zanetti Fundación Vela Zanetti, León, exposición permanente, textos, 1994 y 1996 respectivamente*).

Es imposible la pretensión de comunicación perfecta, porque lo inefable que encierra la obra sólo puede ser mostrado, no dicho, a través de metáforas personalísimas. Escribió Rilke: “La mayor parte de los hechos son indecibles, se cumplen en un ámbito que no ha hollado la palabra. Y lo más indecible de todo son las obras de arte” (1994: 23-24).

Pero sí es posible la explicación de la obra de arte y su proceso con arreglo a ciertos cánones, en provecho propio y ajeno, aprendiendo mientras se enseña. Expuso Quine: “El lenguaje permite transformar los estímulos sensoriales, siempre relativos a la

subjetividad, en un saber objetivo utilizable intersubjetivamente” (2002).

Incluso con los sentimientos cabe la aproximación, a través del tercer nivel del lenguaje natural, la pragmática. Dijo Corot: “Si alguien ha sido realmente conmovido, transmitirá a otros la sinceridad de su emoción” (1996).



Los géneros: el comienzo del proceso de creación dramática

The genres: the beginning of the process of creating dramatic

Laura Torrecilla Hernández
Universidad Francisco de Vitoria
torrecilla_hernandez@yahoo.es

Resumen

¿Qué se plantea un autor cuando comienza a idear un texto dramático?, ¿qué técnicas aplica?, ¿es un proceso consciente? Todo artista o investigador se ha planteado en alguna ocasión estas preguntas, y en *Los géneros: el comienzo de la creación literaria* trato de explicar cómo el texto dramático se concibe desde la elección del género.

La teoría sobre los géneros es como una losa que pesa sobre la creatividad. Es una palabra empleada por los estudiosos más que por los propios autores y sin embargo, son estos últimos los que al optar por un género nos ofrecen una visión del mundo. La historia, el mensaje se transmitirá desde la óptica seleccionada: tragedia, comedia,

drama y todos los mestizajes que se han desarrollado a lo largo del tiempo. Es por tanto en el género donde comienza el proceso creativo de un autor dramático.

Palabras clave: género, creatividad, artes escénicas, canon, hermenéutica.

Abstract

What does an author want when he thinks about a story for a play? What techniques does he use? Is it a conscious process? Every artist or researcher has raised these questions some time. In *Literary genres: The starting point of creation* I try to explain how a drama play is rooted on the genre chosen by the author.

Theory of genres is a burden over creativity. It is a world used by scholars rather than by authors, although the latter give us a vision of the world shaped by their choice. The story would be conveyed by the chosen genre: Tragedy, Comedy, Drama and all the blending developed throughout time. Thus creative process starts with genre choice.

Keywords: Genre, Creativity, Performing Arts, Canon, Hermeneutics.

1. La escritura dramática, un proceso consciente

Recientemente he visto el clásico cinematográfico *El crepúsculo de los Dioses*, *Sunset Boulevard* en el original, del maestro Billy Wilder. En los extras se explicaba que la primera escena del guión comenzaba con una escena en el depósito de cadáveres y los muertos hablando entre ellos. En la concepción del director era una escena asombrosa, extraña y con tintes dramáticos para dar comienzo a esta historia macabra y sarcástica sobre la decadencia y la corrupción hollywoodiense. Wilder deseaba enfatizar el lado insólito del guión y el género de terror que tiñe todo el largometraje con la conversación de los cadáveres en la morgue de Los Ángeles, pero el resultado fue otro. Cuando el 21 de

diciembre d 1948 se realizó el primer pase privado las carcajadas del público en la primera escena fueron en aumento, lo que obligó al director a eliminar esta primera escena en el montaje, y comenzar la película con el cadáver de Joe Gillis flotando en la piscina.

Cualquier director es concienciente de que si la primera escena rompe con el enfoque que determina el género, estará abocada al fracaso, o en el mejor de los casos, a que el mensaje no sea recibido como se concibió.

Es en este sentido, por lo que comienzo mi exposición con esta anécdota cinematográfica, que me sirve para ilustrar el contenido del trabajo que aquí nos ocupa, ya que me referiré a la elección del género por parte del autor, como primer elemento de un proceso creativo literario.

Si bien, me voy a referir a las artes escénicas, el cine, como hijo de éste, me sirve también para realizar comparativas sobre el proceso de creación conjunta.

A diferencia de otras artes, y de otros procesos creativos, las artes escénicas, extensible al cine, tiene un triple proceso creativo. En primer lugar la concepción del autor, dramaturgo, guionista. En segundo lugar, el director y su equipo creativo (escenógrafos, figurinistas, iluminadores) encargados de la concepción espacio temporal recogidas en el libreto, y por último el actor, responsable de la corporalidad del personaje. Por último, nos faltaría mencionar al público, receptor del productor artístico, y que a su vez, hace otro ejercicio interpretativo sobre la obra expuesta. Aunque si bien, no lo ponemos como característica particular, ya que este último elemento es común a todas las artes, ya sea obra plástica, cinematográfica o musical.

Por lo tanto, podemos señalar que el proceso creativo de las artes escénicas es más complejo por la peculiaridad colectiva del mismo. “El teatro es una actividad colectiva basada en la creatividad individual. Hay aquí otra paradoja: sin creatividad individual no hay teatro; pero con la sola creatividad individual tampoco hay teatro”, dice Santiago Trancón en su *Teoría del teatro*. (Trancón, 2006:141)

El proceso de un novelista y de un dramaturgo, aún enfrentándose a la misma hoja en blanco, difiere, en tanto que el segundo, elabora y crea para entregárselo a un tercero. Las escenas, los personajes, las intenciones plasmadas en papel, están concebidas para que se conviertan en algo material y físico sobre el escenario, o en la pantalla. “Se puede aprender a escribir relatos, reseñas, ensayos, novelas, pero no existe una facultad que enseñe escritura teatral con todo lo conlleva, o sea, saber imaginar un espacio escénico, escribir además de las palabras también los gestos, los tonos, las frases que proyectar, y las que hay que correr, o tirar el contrapunto de las acciones sobre las palabras y viceversa” apunta el dramaturgo Darío Fo. (Fo, 1998:21)

Lavandier expresa los mecanismos de creación de un relato literario o periodístico, del dramático, señalando que “El cine y el teatro no nos cuenta las cosas, nos las muestra. (...) El cerebro del espectador no trabaja de la misma manera que el lector. Está menos ocupado. Es gran parte la razón por la que la dramaturgia requiere tanto rigor” (1997:487)

Por ello, cuando un escritor o director comienza su proceso creativo, debe saber el género en el que se encuadra la obra, de esa manera, su concepción de montaje, los signos, la interpretación, diferirá si la elección es trágica o cómica.

El género y lo que ello conlleva: premisa, trama, personajes, etc., se convierte en una elección para el creador, es la partitura dónde irá colocando las notas hasta definir el propio mensaje de su obra. La obra dramática, como cualquier expresión artística gira entorno a dos coordenadas: una el peso de la sociedad, de su época, de su tiempo, la otra: sobre sí mismo, lo que quiere transmitir y cómo desea hacerlo. Es sobre todo en este último punto donde comienza la difícil batalla del análisis de los géneros.

Cuando un autor elige un género establece una forma de comunicación: ¿qué quiero comunicar? ¿Cómo? ¿Qué lenguaje empleo? ¿Qué busca el personaje?

Crear es seleccionar y elegir. Cuando un autor desea contar una historia, está eligiendo el género en que desea transmitirla, el cómo. Y esta elección no es casual, o al menos no debería serlo.

Dice el psiquiatra y antropólogo francés Philippe Brenot al analizar las personalidades de los grandes creadores: “A la imposición de trabajar y la excitación genial se suma el aprendizaje de un método. Cualquiera que sea el ámbito de la creación, enseguida se impone un sistema coherente de procedimientos técnicos que permitirá al creador expresarse plenamente”. (Brenot, 1998:59)

Sin embargo, como dice el psiquiatra la expresión científica o artística se ordena gradualmente del modo sensorial o del sistema motor requerido: musical, matemático, pictórico y literario.

La literatura y el pensamiento razonado es el último de los procesos creativos que se adquieren debido a la intervención del lenguaje. En tanto que el carácter musical se desarrolla previo a la lengua, o el cálculo mental antes del lenguaje verbal, y lo mismo de las coordinaciones motrices bajo la dependencia visual, se requiere una madurez cerebral para iniciarse en la literatura. Esto desde el punto de vista del creador, pero igualmente del receptor. En tanto que la música es el arte más unido a las emociones, la literatura y por extensión, el teatro, requiere de un proceso intelectual. Un color, una melodía nos emocionan, sin tener que pasar por el filtro del mensaje intelectual, pero una pieza dramática, necesariamente, aún con las vanguardias, tendrá un proceso intelectual, que en muchos casos y en la actualidad es obviado por el creador, aludiendo a las rupturas conceptuales. Pero teniendo en cuenta la ruptura lógica del lenguaje, el proceso de la escritura, de la puesta en escena, conlleva un ejercicio consciente de creación, ya que intervienen elementos que así lo obligan: lenguaje, uso espacial, transmisión comunicativa, etc.

2. La hermenéutica la ciencia de la interpretación

La hermenéutica, que se define como la ciencia de la interpretación, tiene como cometido la difícil tarea de dilucidar el camino que va desde el autor a los lectores/espectadores, y en ese puente entre autor

y receptor se encuentra el texto cuyo mensaje en muchos casos debe ser interpretado para que se comprenda las intenciones de su creador y revelar el sentido de lo que está escrito. El análisis hermenéutico se nos hace imprescindible para investigar sobre los límites que existen en la creatividad, esclareciendo las arenas movedizas que se han generado en el siglo XX a partir de la mezcla de géneros y que nos permiten estudiar con mayor precisión la interpretación y el sentido intrínseco de una obra.

El hecho de comprender es un proceso exclusivo a la naturaleza humana. Este hecho supone un constante preguntarse sobre los acontecimientos de la vida en todos los campos que la componen: filosófica, religiosa, política, psicológico, social, etc. Por lo tanto, todos los argumentos y observaciones que se deducen de la comprensión suponen un paso hacia delante en la conciencia histórica y una aportación en las generaciones futuras. De ahí, que cuando nos encontramos ante un legado de cualquier tipo volvemos la vista atrás e intentamos averiguar y descubrir el proceso por el cual ha sido posible llegar al nuevo producto que tenemos entre manos. El aspecto temporal es sin duda uno de los factores que determinan nuestra interpretación de los hechos. Teniendo en cuenta esta premisa, resulta obvio decir que el hombre moderno se basa en la tradición y en el devenir histórico para formular sus juicios sobre una obra o un texto determinado. Es pues con los ojos de una época posterior cuando se puede estudiar con objetividad las épocas pasadas.

La tradición histórica se convierte en un valor de autoridad, pero ello no quiere decir que en cada lectura no podamos añadir nuevos datos, establecer otros criterios que corroboren o contradigan lo anteriormente establecido. Si este hecho no existiera, si en cada lectura nos surgieran nuevas preguntas, la hermenéutica como proceso interpretativo no tendría sentido. Este regreso, esta vuelta al hecho creativo y su actualización es uno de los cometidos de la hermenéutica contemporánea.

Los signos sensibles que nos ofrecen las obras literarias (aunque es aplicable a cualquier otro campo artístico) son el iceberg de todo el entramado que se esconde en un texto, si a través de dichos escritos somos capaces de descubrir las palpitaciones de su autor, los motivos

que le impulsaron a escribir de una manera determinada, los factores sociales que los determinaron, etc., estaremos moviéndonos dentro de los parámetros de la interpretación. Pero el hecho de comprender, tal y como señaló Wilhelm Dilthey, “está determinado por los medios y condiciones comunes de este modo de conocimiento, tiene que tener caracteres comunes en todas partes” (Dilthey, 2000:27), por lo tanto es un proceso homogéneo y unitario, y una vez que ese comprender alcanza cierta objetividad y universalidad, hablemos fijado un modelo de interpretación.

Nuestra cultura occidental bebe de la tradición grecolatina, y como tal, ya encontramos que Platón estableció un modelo de división del mundo, o lo que es lo mismo, creó un modelo ordenado de la naturaleza. Aristóteles, siguiendo los pasos de su maestro, hizo lo propio y en su *Poética* estableció las coordenadas por las cuales debían analizarse los textos literarios, al igual que en la *Retórica* avanzó a descomponer las partes que comprende una obra literaria, a partir de ahí, la historia ha ido dando diferentes modelos de comprender el mundo, desde Lutero y su nueva interpretación de los textos bíblicos, hasta la hermenéutica contemporánea con Gadamer, Steiner o Ricoeur, pasando por Kant o Schlegel, todos ellos han buscado o buscan establecer un modelo universal, unas leyes que permitan comprender todos los factores que intervienen en la creación de una obra literaria: desde que ésta se concibe hasta que llega al receptor.

De estas múltiples visiones, de la lucha entre las diversas orientaciones surge la hermenéutica. Este proceso es explicado por Dilthey: “Quisiera probar ahora la regularidad de esta marcha en la historia de la hermenéutica. Cómo, de la necesidad de comprender profundo y universalmente válido, surgió el virtuosismo filológico; de éste, la regulación, la ordenación de las reglas bajo una meta que venía determinada más de cerca por la situación de la ciencia en cada época dada, hasta que finalmente, se encontró en el análisis de comprender el punto de partida seguro para el establecimiento de reglas” (Dilthey, 2000:33)

Es precisamente en el establecimiento de las reglas donde encontramos la validación de la interpretación. La fijación por determinar unas reglas es lo que fundamenta la obra literaria. Las reglas

son artificiales, algo impuesto, y sin embargo, necesarias para comprender los procesos creativos. Cuando hablamos de una tragedia, le atribuimos tal categoría porque cumple las características fijadas por Aristóteles, y tales rasgos se han ido manteniendo a lo largo de la historia a pesar de las modificaciones propias de cada época. El artificio sirve pues para que se pueda cumplir el proceso de comprensión y se convierten en punto de referencia para las interpretaciones posteriores. Estas reglas son el esqueleto en el que se han vertebrado todos los análisis y argumentaciones a lo largo de la historia. A partir de la fijación de dichas reglas surge la controversia o la aceptación y esto influye en la comprensión de las obras literarias de una época determinada.

La comprensión de cada una de las partes fijadas nos dan la significación global de la obra, y junto al análisis de los elementos intrínsecos a la obra literaria debemos sumar los factores externos que influyen en la creación del proceso literario: psicología de los autores, sociedad, política, religión, etc. Por lo tanto, a partir de los signos escritos comprendemos el todo de una obra, incluso aquellos aspectos profundos que impulsaron a su autor al proceso creativo. Este hecho supuso un avance en el estudio de la hermenéutica impulsado por Schleiermacher, ya que al establecer un nuevo concepto de crítica, logró no sólo explicar el sentido oculto del texto, que es lo que se venía realizando anteriormente, sino explicar la totalidad del mismo a través de comprender la relación genética con la motivación del autor. Lo que en la Antigüedad se llamaba la «subtilitas explicandi» pasó a convertirse en «subtilitas intellegendi», por lo que la hermenéutica se hacía así universal preparando el terreno para el análisis de otros campos, la interpretación por lo tanto pasaba al estudio de lo histórico-psicológico, sacando a la hermenéutica del estrecho ámbito de lo lógico-retórico. “La interpretación gramatical va en el texto de enlace en enlace hasta llegar a la trabazón suprema en la totalidad de la obra. La interpretación psicológica parte de la transposición en el proceso creativo interior y exterior de la obra, continuando, sin embargo, desde ella, hasta captar la unidad de la obra en la índole espiritual, y en el desarrollo de su autor” señalaría Dilthey (Dilthey, 2000:73)

La crítica, como postularía Walter Benjamin, deja de ser algo gratuita o arbitraria, pues a través de toda la cadena de producción, desde el autor hasta el público (teoría de la recepción) se consigue establecer una interpretación de carácter universal a través de sus múltiples lecturas. Si tenemos en cuenta el principio de que la valoración es necesaria para la interpretación podemos decir que la crítica es necesaria en la hermenéutica. No puede haber comprensión si no se exponen juicios valorativos sobre la obra literaria, y estos generalmente se basan en la comparación. El valor que le atribuimos a una pieza se establece a partir de la comparación con otras, bien coetáneas a ella, bien con el resto de la producción del autor, bien en contraste con obras de épocas pasadas. De ahí, que el establecer las normas sea algo fundamental para realizar la comparación y estas preceptivas están restringidas a un período histórico por el cual se establecen los parámetros estéticos, retóricos, éticos, políticos o sociales con los que se juzgan la obra. Sin embargo, estos postulados, nos llevan a plantearnos si finalmente la interpretación puede ser objetiva, pues, como señalaría Gadamer, la historicidad también afecta al intérprete y sus reglas, y por lo tanto no puede ser objetiva intemporalmente, aunque sí puede “elevarse por encima de los límites de su lugar y su momento”.

3. El problema de los géneros

Para comprender el hecho teatral desde una perspectiva de la literatura comparada, previamente debemos definir lo que entendemos por género, concepto complicado puesto que no todos los autores se ponen de acuerdo en una conclusión clara de lo que se comprende por tal término. En cualquier caso debemos señalar que por género se entiende: una unidad estética singular que tiene una entidad propia fuera de cualquier periodicidad histórica y generacional. Aunque ciertamente determinados géneros han estado unidos a un momento histórico y se han cultivado porque sus formas se adaptaban al contexto de la época, el género como tal debe pervivir independientemente de su tiempo, trascender más allá de un estilo determinado o de una generación literaria. Sin embargo, otros muchos autores piensan que la historia de la división en géneros reflejan las

transformaciones espirituales del mundo occidental. La división de géneros ha provocado una gran confusión desde la Antigüedad, y el problema entorno a este ámbito perdurará hasta nuestros días, provocando en muchos casos posturas como la de Croce, que piensa que la clasificación de las obras literarias en géneros es una labor carente de sentido, debido en gran medida a que los géneros se configuran y surgen a partir de unos hechos relacionados con el ámbito histórico y regional, esto es, que son fruto de una circunstancia cuyas delimitaciones en muchos casos son de tipo geográfico, por lo que muchos géneros no llegan a trascender las fronteras quedándose en manifestaciones de carácter nacional. Tanto el problema espacial como el temporal son dos factores que determinan y limitan el concepto de género.

Junto a este primer problema en el que todavía no existe unanimidad por parte de los críticos, nos topamos con su consecuencia: establecer los límites entre uno y otro para su clasificación. Ya Aristóteles desde la *Poética*, tomó la elección de enumerar un género sobre otro, y cuáles consideraba principales y cuáles secundarios. Las razones atienden a un principio canónico, entendido dicho concepto como una forma de delimitar la literatura, de abarcar aquello que en muchas circunstancias no podemos clasificar. Para Aristóteles los géneros atendían a una forma de representar la propia naturaleza, y siguiendo este principio primaría por encima del resto de modalidades literarias el drama, a éste le seguiría la epopeya y por último la lírica. El primero atendería a los temas heroicos, los aspectos épicos quedarían reservados para la epopeya y los sentimentales para la lírica. El teatro es considerado por sus condiciones como el género llamado a representar al mismo hombre, el que muestra la naturaleza en toda su dimensión. Como describiría Víctor Hugo unos siglos más tarde: "La oda canta la eternidad, la epopeya solemniza la historia y el drama retrata la vida."³⁴

Pero regresando al origen de la controversia, en la misma Grecia se dieron planteamientos distintos sobre la clasificación de los géneros.

³⁴ http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cromwell--0/html/feff3796-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.htm

El intento de división por géneros más antiguo que se conoce es el tratado de Platón en *La República*:

"Todo lo que nos cuentan los narradores y los poetas se refiere a cosas pasadas, presentes o futuras...Esto lo realizan mediante la reproducción directa o indirecta o mezclando ambas formas (...) Una de estas dos formas de narración se basa enteramente en la reproducción indirecta, como tú muy bien dijiste se trata de la tragedia y la comedia. La otra forma se basa en el informe directo del poeta, podrás encontrarla en los ditirambos. La tercera forma, que aúna las otras dos, la hallarás en las epopeyas y en otras muchas obras" (Platón, 2005: 76)

Si seguimos la teoría platónica, el filósofo está atendiendo en la forma de exposición, en el punto de vista, lejos del planteamiento de su discípulo, que basa su división en la forma de presentación así como del contenido mismo de los temas. En tanto que unos apostaban por la división aristotélica, otros sumaban un cuarto género: la didáctica. Pero sobre éste último muchos estimaron que no pertenecía a ninguna categoría formal, ya que puede estar presente en cualquier tipo de género. De igual modo otro sector defendían la clasificación de géneros a partir de la «ars métrica», ya que está determinaba el tipo de obra, teoría rechazada Aristóteles, ya que un mismo tipo de verso podría emplearse en un tratado de medicina como en poesía.

Aunque ciertamente el uso del lenguaje, del verso por extensión, está íntimamente ligado con los géneros, basta recordar las palabras de Horacio en la *Epístola a los pisones*: "Homero nos enseñó en qué metro debían escribirse las hazañas de los reyes y capitales y las guerras asoladoras. Los dísticos de versos desiguales expresaron el principio del dolor y más tarde las alegrías del ánimo satisfecho. Los gramáticos disputaron sobre el autor de los humildes versos elegíacos y el pleito aún no se ha sentenciado. La rabia armó a Arquíloco del yambo, invención suya; la comedia y la elevada tragedia adoptaron este metro más adecuado para el diálogo y para acallar el estrépito del público en las representaciones dramáticas". (Horacio, 1962:776)

También es cierto que el uso de un metro u otro no es un factor determinante para la clasificación de los géneros. Si bien siguiéramos esta teoría, nos daríamos cuenta de que los géneros se dividirían por el modo de presentación, y entonces bien podía incluirse en un mismo conjunto los tratados científicos, que el manifiesto comunista de

Brecht el cual estaba versificado, que el *Poema del Mío Cid*. Por lo tanto este sistema de clasificación parece quedar invalidado, siendo el modelo aristotélico de los géneros puros (tragedia, comedia y drama) el que ha imperado a lo largo del tiempo, no sin constantes modificaciones. Basta recordar el *El Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega o la poética de Boileau como ejemplos de cómo escribir y las reglas que se deben seguir. En el siglo XVIII, Novalis, los hermanos Schlegel, Schelling, aceptaron definitivamente la triple división aristotélica. Pero cuando parecía que la unanimidad imperaría en la comunidad literaria, las teorías románticas harían desaparecer el criterio adoptado. Lessing “descubrió que el neoclasicismo no era un nuevo clasicismo sino falso clasicismo. Castelvetro, Bouileu y Ryjmer no eran los auténticos intérpretes del ideal clásico. (...) Lessing rechazó la idea de que la calidad de Esquilo y Sófocles pudiera recuperarse mediante la adhesión a los preceptos formales de Aristóteles y Horacio. (...) De golpe y porrazo Lessing salía al paso de supuestos que habían dominado doscientos años de teoría poética” (Steiner, 2001:140) son palabras de Georger Steiner en la *Muerte de la tragedia* donde recoge la evolución que desde la Antigüedad hasta el Romanticismo ha sufrido este género, y que a partir de este movimiento no existe la tragedia pura tal y como fue concebida por Aristóteles.

Otro romántico, Goethe dividió los géneros basándose en la formas naturales de escribir: "la que narra los acontecimientos con claridad, la apasionada y la que trata de problemas personales: epopeya, lírica y dramática" (*Cartas de Goethe*, vol. 3). Siguiendo con esta concepción, el escritor alemán, propone la idea de que estos tres elementos forman parte del núcleo y que alrededor de éste surgen combinaciones intermedias.

Tal clasificación resulta en modo alguna vaga, ya que la conjugación de elementos, pueden así mismo generar en otros, y en contra de la teoría de Emil Staiger, en la que aseguraba que en toda obra literaria participaban todos los géneros en mayor o menor grado y que la proporción de dicha participación es la que determina el género. La designación de los numerosos géneros que ya se han hecho históricos, no valida tal teoría, ya que la mezcla de lo lírico, lo épico y lo dramático nos aparecen en muchas variantes como el cuento o la poesía. Además Staiger llegó a afirmar que dicho esquema no sería del

todo válido, ya que a partir de la Edad Moderna y ante la irrupción de nuevas configuraciones es imposible abarcarlas todas. Por lo tanto la poética de los géneros sólo tiene sentido si para cada género existe un modelo aceptado y reconocido por todo el mundo.

De este modo, la teoría de los géneros se basa en buscar puntos comunes entre unas mismas categorías, quedando éstas invalidadas cuando irrumpe un nuevo modo de formular la creación, con lo cual nuevamente, el crítico se topa con la ardua tarea de encajarlo en una de las categorías ya formuladas, o bien de reinventar una nueva opción que satisfaga la elección del propio autor.

“Lo cierto es que los géneros se han desarrollado históricamente como formas de expresión y comprensión de la realidad diferenciadas, respondiendo a necesidades humanas o antropológicas distintas” (Trancón, 2006, 214)

Ante la complicación de la división de géneros, nos basta citar a modo de ejemplo la división que realizó Goethe en la que señala un total de diecinueve categorías: alegoría, balada, cantata, drama, elegía, epigrama, epístola, epopeya, narración, fábula, poema heroico, poema didáctico, oda, parodia, novela, romance y sátiro. Craso error, si tenemos en cuenta que muchas de ellas corresponden a diversas formas o estilos de un mismo género. Goethe parte de la idea del contenido, olvidándose de que los géneros se conforman a partir de principios estructurales, más que temáticos, de expresión e ideológicos, más que de estilo.

La clasificación de Kayser, cuyo catalogo de formas son: novela, novela epistolar, novela dialogada, novela picaresca, novela histórica, oda, elegía, soneto, canción, autor, vaudeville, tragedia, comedia tragedia griega y melodrama, difiere de algún modo de la de Goethe, mientras que éste último realiza a una clasificación de las especies y formas, Kayser, lo que hace es añadir variantes siguiendo como esqueleto estructural los tres principales géneros, incluyendo formas diversas dentro de su campo, por lo que se asemeja más al concepto tradicional de los géneros.

Citar a estos dos autores y sus respectivas clasificaciones resultan ser sólo un ejemplo de los que ha sucedido a lo largo de la historia y de los

problemas con los que se ha enfrentado la crítica a la hora de establecer un tronco común en el que ir insertando los diversos modelos. Las poéticas de Aristóteles, Horacio o Boileau, sólo reconocen un número limitado de géneros, consiguiendo para ello aparta otros muchos, con el fin de establecer un esqueleto único y común. De nuevo, nos encontramos ante el eterno problema del canon, lo inabarcable, necesita una estructura racional para que se pueda asimilar. Sin embargo, no por ello vamos a desestimar sus análisis, puesto que si bien quizá algunos los consideren incompletos, estos al fin y al cabo son los que ha imperado hasta el actual siglo, y quizá porque es una ardua tarea contradecirlos, son los que siguen apareciendo generación tras generación en los libros de texto.

La interpretación por lo tanto ha ido cambiando a lo largo del tiempo, donde el círculo de los géneros se iba ampliando o reduciendo según las circunstancias sociales y necesidades literarias. De ahí que se produzca nuevamente la polémica de si los géneros son designados por el empleo de unas determinadas formas o técnica, o bien por el contenido de las mismas. El emplear un determinado metro condicionaba tanto el tiempo de "narración" como el contenido del mismo. Si atendemos a esta última definición surgiría una infinidad de subgéneros, y así si nos volvemos a remitir a la clasificación de Kayser donde vemos como divide la novela en picaresca, policiaca, didáctica, etc., cuyas variaciones no determinan la forma de su presentación, ya que muchas comparten una misma estructura, en tanto que otras comparten temas comunes, que bien pueden tener su correspondencia en la lírica o en el teatro. Mientras que otras sólo encuentran su base en la propia narración. Pero si bien el contenido no determina los géneros, los criterios puramente métricos tampoco han sido considerados como lo que definan un género u otro.

El equilibrio por lo tanto se encuentra en una conjunción entre temática, uso del lenguaje, caracteres y elementos que configuran un género u otro. Todo estos "objetos" integrados y manejados en un orden determinado son los que definen el propio género de la obra literaria:

"Cuando las palabras no convienen a la situación del personaje, los romanos, así nobles como plebeyos, acaban por soltar la carcajada. Téngase en cuenta si el que habla es un dios o un héroe, un viejo caduco o

un joven (...). Que el escritor respete la tradición y concuerde con ella sus ficciones" (Horacio, 1962:778)

4. El canon, su influencia para determinar los géneros

Con apenas unas pinceladas, hemos podido observar la diversidad de opiniones que se han generado a lo largo de la historia con respecto a la teoría de los géneros. Aunque bien este tipo de conceptos queda reducido al campo literario, el problema en sí de la división y de la clasificación de un concepto tiene una repercusión más allá de lo literario, relacionado sin duda con un orden filosófico. Por propia naturaleza el hombre tiende a establecer un orden que le permita conocer en que estado y como se relacionan los objetos cósmicos que le rodean. En el Génesis se nos describe la creación del mundo y como éste se va formando a medida que se van nombrando los elementos que lo conforman. Por lo tanto el nombre, la identidad y el lugar que se le otorga a cada componente dan como resultado el orden del mundo. El episodio bíblico no es más que un relato que pone de relieve la necesidad humana de dar un orden a cada cosa, de clasificar los elementos siguiendo pautas de semejanza, proximidad, analogía, simpatía, continuidad, etc. Para el ser humano aquello que se nombra existe, aquello que forma parte de un grupo, que es susceptible de ser ordenado e integrado dentro de alguna categoría se puede comprender.

Debido a este principio, tal vez innato en el ser humano, aparece el orden, el canon, la norma por la cual se debe establecer una clasificación de los componentes naturales: el grupo de los animales y dentro de éste sus diversas especies, los objetos inertes, etc., etc., así hasta ordenar todos los objetos del universo. Si este mismo principio lo que trasladamos al terreno literario nos daremos cuenta que las leyes por las que se rige la literatura son semejantes por no decir idénticas, a las reglas naturales. Como señalábamos anteriormente desde la Antigüedad se hace necesaria una clasificación, surgiendo como hemos visto los géneros que son el resultado una visión determinada de cómo contar el mundo.

Si tomamos en cuenta este principio debemos dar la razón al polémico Harold Bloom, cuando en su libro titulado *El canon occidental*,

establece unas categorías, con mejor o peor criterio, por las cuales una obra literaria se convierte en canónica. El crítico americano además señala como determinadas obras por su lenguaje, por su temática y por género tienen más probabilidades de entrar a formar parte del canon literario.

En este sentido nos damos cuenta de que, al igual que llegó a asegurar Aristóteles, existen géneros de una mayor categoría que otra, si nos centramos en los géneros dramáticos, que es aquí el asunto que nos ocupa, nos damos cuenta de que es la Tragedia el género que se considera más puro y elevado, por encima de la comedia, género de segundo orden, sin duda para el griego, y el drama satírico, que no es más que una mala imitación o deformación de los anteriores. *La Poética* no sólo describe sino que prescribe cómo debe ser una obra literaria, que efectos debe provocar, cómo deben ser sus personajes o que debe contar. Nos impone un modelo, una temática y unas unidades determinadas que además tienen que ver con otro principio determinante: la imitación de la naturaleza. De ahí que cuando habla de la tragedia, ésta sea considerada de mayor nivel literario porque se acerca más a lo humano, a la grandeza del hombre. Establecido su canon, el orden jerárquico de los géneros, sólo hay que hacer una somera mirada por la historia de la Literatura para darnos cuenta de que las grandes obras dramáticas se escriben en clave de tragedia.

El canon, definido por Enric Sullá como «una lista o elenco de obras consideradas valiosas y dignas por ello de ser estudiadas y comentadas» (Sullá, 1998, p. 12) o por Bloom como “un patrón de vitalidad, una medida que pretende poner límites a lo inconmensurable” (Bloom, 1995: 50), no es más que una regla, una medida, por la cual se establecen las características que hacen propias a una obra artística, en definitiva es la jurisprudencia de la literatura.

Es necesario comprender que el canon es un sistema imprescindible para el análisis del hecho artístico en general y de la literatura dramática en particular, ya que según las reglas establecidas en cada época resulta fácil dilucidar los recursos motores que impulsaron a un escritor a escribir de una determinada manera, de romper con lo anterior, de concebir una obra desde un punto de vista u otro eligiendo el género que se acomodaría más a lo que deseaba

contar. No todos los temas o personajes se adaptan con la misma facilidad a un género u otro, y en esa elección en parte está la grandeza de la obra, y por lo tanto el hecho de entrar a formar parte de un género o de otro.

Cuando decimos que el canon es necesario, no lo hacemos desde un punto de vista del consumidor, o desde el hecho de una regla que establece aquellos autores que pasan a formar parte del canon, como realizó Bloom en el libro citado anteriormente, sino que lo concebimos como las preceptivas a las que se enfrenta o no un autor a la hora de escribir. Como aseguró Northrop Frye: "la literatura es parte de un proceso social y por ello la totalidad de éste constituye el verdadero contexto de la misma" (Frye, 1971: 18). Podríamos entonces decir, que el canon se constituye a partir de los hechos que le rodean, y por lo tanto es un elemento variable, según el contexto social, la política, la religión, etc. Si volvemos la mirada nuevamente al origen del canon establecido por Aristóteles, comprobamos que la tragedia se ensalza en primerísimo lugar porque canta las hazañas de los héroes, de su relación con los dioses, en tanto que la comedia muestra al mundo y sus defectos. La grandiosidad del género trágico se debe a la concepción de la vida social en la que estaba asentado el ciudadano griego, la religión era parte fundamental de la concepción humanística, cuando las columnas de la región comienzan a tambalearse la mirada con la que se tratan los grandes temas trágicos comienzan a desaparecer, y entonces los temas pasan a ser cómicos, una burla de la vida social y de la política, como haría Aristófanes, cuando la creencia es endeble.

La degeneración de Roma y posteriormente el crisol entre el paganismo y el cristianismo, no hacen sino mostrarnos una nueva perspectiva sobre qué y cómo escribir: en el Imperio una mala imitación de la tragedia, de un género que se impulsa por su grandeza pero no por su contenido, en el medievo nace la tragicomedia como un nuevo género que explica la dicotomía en la que se ve envuelto el ser humano, y de nuevo el canon prefijado por los griegos comienza a resquebrajarse hasta que finalmente llega a romperse por completo en los siglos XVI y XVII. De nuevo el sentido religiosos, la política, la monarquía se imponen como factores a la hora de elaborar una nueva preceptiva que guíe la nueva forma no sólo de escribir sino de contemplar el arte y por extensión el mundo. "Muchas ideas estéticas

surgieron directamente bajo la influencia de las condiciones sociales, económicas y políticas, bajo la influencia del sistema vigente, y la de los grupos sociales a los que pertenecían quienes las expresaban" (Tatarkiewicz, 1987:13) si tomamos en firme las palabras de Tatarkiewicz, nos daremos cuenta que la creatividad está sujeta a su tiempo y por lo tanto es un elemento variable a través del tiempo, lo que nos lleva por silogismo a afirmar que el canon también es un concepto voluble y mutable como se ha demostrado a lo largo de la historia de la literatura.

Pero volviendo de nuevo al problema de los géneros en relación con los cánones, podemos apuntar las palabras de Joaquín Aguirre cuando señala que: "había canon porque no había coro, sólo un solista"³⁵; ante la colectividad se hace necesario el corifeo como voz que dirija al resto del coro, ya que "es difícil llegar a un acuerdo cuando los demás opinan. Y el canon no es posible sin el acuerdo".³⁶

Los géneros y la diversidad de estilos es lo que promueve a formular un canon con respecto a estos puntos. Víctor Hugo ya lo explicó en su *Manifiesto Romántico*: "El día en que el cristianismo dijo al hombre: eres doble, estás compuesto por dos seres. Uno perecedero, el otro inmortal, uno carnal, el otro etéreo, uno encadenado por los apetitos, las necesidades y las pasiones, el otro llevado por las alas del entusiasmo y del ensueño, éste, en fin, siempre inclinado sobre la tierra, aquél constantemente proyectado al cielo, su patria; este día, el drama fue creado (...)".³⁷

La dualidad, o haciéndolo todavía más extensivo, la diversidad es otro de los conceptos que hacen necesario la aparición del canon. La lucha de contrarios provoca una batalla por conquistar el territorio del canon. Cuando surge lo múltiple el canon como regla única desaparece y entonces hay que señalar un nuevo modelo por encima de los demás.

³⁵ Joaquín María Aguirre, ".Canon?", disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero13/canon.html>

³⁶ Joaquín Aguirre, "El Canon", *Espéculo* n° 13. <Http://www.ucm.es/info/especulo/numero13/canon.html>

³⁷ http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cromwell--0/html/feff3796-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.htm

La diversidad, por tanto, se encarga de hacernos plantear a lo largo del tiempo lo que entra a formar parte del canon y de lo que no, es decir, el canon aparece para ser roto y establecido constantemente cual Sísifo subiendo una y otra vez la piedra hacia la cima. La diversidad no sólo afecta al número de obras creadas, sino también a cómo éstas deben clasificarse. El nacimiento de los géneros no es fruto de la aleatoriedad, sino de la exigencia de catalogar las obras para poder entenderlas. Cuando Aristóteles ordenó el microcosmos literario en su *Poética* lo hizo con la óptica de lo que hasta entonces se conocía: la narración, la poesía, el teatro en sus dos vertientes: tragedia y comedia. Pero como hemos señalado, y pesar de que los géneros casi siguen intactos desde los griegos, éstos también han sufrido una evolución. La tragedia pura parece haber desaparecido después de Shakespeare y Calderón, tras la “caída” del Barroco, se le añadían adjetivos a un sustantivo que poco sustentaba ya de género puro.

El drama no irrumpiría hasta que la burguesía se situó como clase predominante en el siglo XVIII, entonces los héroes eran demasiado grandes para sentirse identificado, y rebajaron la dosis para acomodarse en un estadio intermedio donde la nueva clase pudiera reconocerse. Por lo tanto el público fue el artífice de un nuevo género.

Pero tres siglos antes y ante el paradójico pensamiento medieval se aunó lo que los griegos suponían que eran conceptos irreconciliables. *La Celestina* vino a demostrar que la tragicomedia era posible. En un mundo transgresor donde lo pagano y lo religioso convivían a la par, la mezcla de géneros no parecía descabellada.

Podríamos seguir citando cambios de géneros hasta en la actualidad y como con el transcurso del tiempo el círculo se ha ido ampliando con nuevas denominaciones.

Por lo tanto, y a pesar de que basemos el canon en conceptos universales ni siquiera los estudiosos se ponen de acuerdo sobre el hecho. Para Aristóteles la norma se sustentaba en la medida humana siguiendo el ideal de Protágoras, aquello que se dejaba abarcar con una sola mirada, y lo explicó diciendo que el hombre tiene una tendencia natural hacia la imitación tal y como hemos mencionado anteriormente, así como la estética tenía que ver con cualidades morales. El cambio de los criterios sobre las obras de arte nos viene a

confirmar nuevamente que todo depende de los ojos con que se miren, y que los factores son complejos y en ningún caso aislados.

5. La crítica literaria: los principios para determinar una obra

Es difícil determinar cuál ha sido la intención del autor y que motivos le llevaron a la creación literaria. Sin embargo, uno de los cometidos de la crítica es introducirse en esos terrenos pantanosos, para tratar de clarificar el sentido de una obra literaria. Si bien el campo en el que se mueve no es científico, sino especulativo, bien es cierto que muchas obras muestran los suficientes elementos como para desentrañar esos aspectos aparentemente oscuros. Tal y como asegura Erich von Richthofen: "Abren las puertas que dan paso a su auténtico pensamiento o sentimientos, tal y como los refleja la creación artística, abriendo a la vez de par en par el interior del palacio de su mente o de su alma, con cuyo ornato externo ya habíamos trabado conocimientos al primer vistazo" (1976:13)

Sin embargo, y siguiendo los métodos de la crítica actual, debemos tener en cuenta que hay que definir de antemano las tendencias que imperan en cada momento histórico, las características sociales, psicológicas, y la forma en la que éste asimila creativamente o disocia, transforma o hace avanzar los medios de expresión y los pensamientos que le rodean, y de los cuales ha quedado influido, para bien continuar dichos preceptos o bien para romperlos, y alcanzar de este modo nuevos modelos de expresión.

Tanto el autor, como posteriormente el crítico o el analista de la obra literaria, parte de la tradición, tanto humanística como social. "Una vez recogidos todos los elementos tradicionales, pueden sustraerse éstos de la imagen de conjunto que nos ofrece la obra literaria para concluir que el resto, que apunta más allá de las convenciones establecidas pueden considerarse como el genuino producto de la creación literaria y revelar la individualidad fundamental de su autor" von Richtofen. (1976:17)

Esto pues nos lleva a plantearnos, que los terrenos de la interpretación son arduos y turbios, debido a que son múltiples los

elementos que quedan asociados en el acto creador, donde además de la psicología, juegan como determinantes otros factores, que a su vez el autor parece obviar y en el mejor de los casos y aunque él los tenga claros, en muchas ocasiones urge una distancia entre el mensaje que él pretendía transmitir y finalmente lo que es comprendido por el lector. La estética de la recepción se convierte por lo tanto en otro elemento a tener en cuenta, pues surge así la aparente paradoja entre lo que se quiere decir y finalmente lo que se dice, o se llega a interpretar. Ni en el mejor de los casos cuando un autor escribe para un determinado tipo de lectores, queda explícitamente claro el mensaje de éste con las intenciones que pone finalmente cada uno de los lectores, oyentes, surgiendo tantas interpretaciones como receptores existan en el proceso de comunicación. Y es aquí donde entra la ciencia de la interpretación o la hermenéutica como herramienta para esclarecer los puntos oscuros y las diversas intenciones y mensajes del texto.

Para la crítica existe un campo determinante a la hora de interpretar una obra literaria, y es la paradoja que existe entre la realización artística y la intención del autor, y en particular la existente entre la herencia cultural y su alter ego, por ello se hace imprescindible las tradiciones que el propio autor asimila. Así pues Horacio es hijo de la preceptiva aristotélica, Lope rompe con la anterior pero por influencia del teatro grecolatino, Boilau, de nuevo recupera las reglas clásica, y así sucesivamente. En la historia de la literatura todo es una imitación o bien una ruptura fruto de la propia evolución creativa. En este hecho se inserta la « imitatio », tanto de forma consciente como inconsciente, ya que en toda obra, tal y como veremos en el análisis de los géneros se hallan influencias del pensamiento anterior. La literatura tradicional se basa en la imitatio aunque no se limita a ella. Un creador no le basta con la imitación, sino que procura aportar algo mas eligiendo ir más allá en los cánones establecido, ese hecho es posiblemente el que diferencia una obra maestra de la que no lo es. Aún a pesar de que los autores incorporen hechos que beben de la tradición, cada uno de ellos planteará un mensaje distinto, una postura ante la vida, aún empleando la misma temática y la misma estructura; por tanto, cada autor, asimila una forma de creación y la lleva a cabo para transmitir su mensaje, eligiendo para ello un lenguaje, una postura, un género, que se desarrolla independientemente de sus precursores inmediatos.

La crítica debe estar capacitada para analizar los cambios históricos y dilucidar las influencias sociales y psicológicas que intervienen en el proceso creador. Sólo si la crítica es capaz de llevar a cabo este cometido el mensaje del texto será nítido y claro para el receptor.

6. El texto dramático y hecho teatral

Miguel Medina señala lo siguiente: “Debe señalarse que esta frecuente imprecisión sobre el género dramático comienza, por sorprendente que parezca, desde la misma autoría del texto. (...)El autor sabe que los personajes que darán vida a su futura creación le pertenecen, son parte de su imaginación pero comprende también que las partículas que los conforman suelen encontrarse dispersas, revoloteando endemoniadamente por zonas insondables y no fácilmente gobernables” (2000:16)

Investigar no concierne sólo a especialistas, dice Patrick Pavis (1998), sino también a cada artista que se debate por encontrar sus propios recursos escénicos en cada práctica artística y a los profesores que son quienes organizan los saberes y estructuran metodologías de aprendizaje. El primer tipo de investigación, la que denomina como fundamentalista desemboca en tesis doctorales con unos modelos a veces inadaptados a la comunicación actual. Pero admite que otras formas de investigación han aparecido recientemente con modelos más digeribles como la idea de memorias escritas acompañadas de experiencias escénicas.

El problema de las artes teatrales es que al tratarse de un género temporal y espacial, su análisis es aún más complejo, ya que el teatro, o las artes escénicas en general, se agotan en sí mismas. El registro audiovisual no contempla la totalidad del espectáculo, y por lo tanto su análisis y aplicación científica se dificulta.

La Literatura, incluso la literatura dramática ha sido objeto de la teoría del conocimiento, en tanto, que el hecho teatral, su puesta en escena, que incluye interpretación, más aspectos pictóricos escenográficos, tienen un carácter efímero y transitorios que dificulta

su análisis, y sin embargo, esa puesta en escena son los elementos base del proceso creativo: materialidad, medialidad, semiocidad y esteticidad, como recoge la Doctora Erika Fischer-Lichte, Directora del Instituto de Ciencia Teatral de la Universidad Libre de Berlín Alemania.

La formulación y la diferenciación en las Ciencias Teatrales que en 1923 realizó Max Hermann entre literatura dramática y hecho escénico supuso el comienzo una nueva perspectiva al contemplar el hecho creativo desde dos visiones diferentes aunque interrelacionadas.

El texto dramático tiene sentido en si mismo, pero concebido desde la idea de que será transformado en un proceso posterior. Lo que en papel funcional, tiene sus códigos literarios, en la puesta en escena ese texto puede resultar fallido, y no por un mal concepto del director, o una mala interpretación del actor, sino porque el proceso creativo es diferente y por lo tanto las miradas y su concepción también.

Fischer describe las implicaciones de estos presupuestos de Herman así: Al hacer hincapié en la puesta en escena, se opuso así primero a la concepción dominante del teatro como institución destinada a promover textos literarios, y por ende como objeto natural de la ciencia literaria. En segundo lugar determinó la necesidad de una nueva disciplina. Puesto que los objetos de las ciencias humanas se reducían a textos y monumentos, no se habían desarrollado métodos mediante los cuales fuera posible analizar las puestas en escena. Para ello se hacía necesaria una nueva disciplina como la ciencia teatral. Esta anula la oposición entre la cultura moderna europea como cultura textual y las así llamadas culturas primitivas consideradas como culturas performativas (Lichte, 2006).

Tras esta primera concepción, el texto pasa a manos del director de escena, cuyo trabajo consiste en “dominar los instrumentos y poseer la metodología y los saberes adecuados para realizar una puesta en escena, es decir, realizar una historia utilizando los recursos propios y específicos de la teatralidad” señala el director de escena Juan Antonio Hormigón. En este sentido, el director debe siempre situar texto y personaje en el lugar que les compete (...) sin un back-ground cultural (pero sobre todo literario e histórico) y sin un cierto espíritu de

universalidad, es imposible que un director pueda obrar con seguridad; se arriesgará siempre a confundir tragedia con melodrama, comedia sutil con farsa gruesa. Tal confusión se comunicará de forma incurable a los actores y de estos al público”. (Hormigón, 2002:208)

En este segundo proceso creativo nos topamos nuevamente con la teoría de la interpretación, donde intervienen otros elementos del proceso artístico, a los que se añade posteriormente el proceso actoral: voz, cuerpo, movimiento, gesto, etc. que a su vez determinará una forma de transmitir el mensaje al receptor.

Meyerhold en sus *Escritos teóricos* afirmaba: “Comente un error el dramaturgo que dice: “he escrito eso y hagan el favor de seguirlo al pie de la letra”. Pero unas líneas escritas en unas condiciones suenan de una manera y en otras condiciones en otras () Lo escrito por Chejov puede ser leído, dos, tres, cuatro, cinco veces y cada lectura será distinta”(recogido en Hormigón, 2002:207)

Como señalamos al principio, el teatro, incluyamos el cine y las series televisivas de ficción, obra de una mente individual pero concebidas para realizarse en un proceso colectivo, pero el resultado “no será la mera suma de creaciones particulares autor, actores, director, escenógrafo), sino algo distinto, nuevo, fruto de la interacción (...)” de la *integración*, termina diciendo el teórico Santiago Trancón, a lo que añade que la recepción de la obra también es colectiva. “En cuanto una obra provoca interés y atención en un conjunto suficiente de receptores, se produce también algo nuevo; no sólo una suma de espectadores, sino lo que llamamos el público (...), una colectividad o masa receptiva, atencional, empática, potenciadora de los efectos colectivos de la recepción” (2006:142).

7. La creatividad sujeta a las normas

En conclusión, podemos decir, que el proceso creativo desde el autor hasta el receptor, debe ser un proceso meditado y consciente, con una metodología aplicable y comparable al método científico en proceso de ensayo: prueba y error. La creatividad es un espacio de libertad, pero como hemos visto, sujeto a las normas. “El dramaturgo aspira a

comunicar algo recién creado (...) Conscientemente trama sus personajes como se los imagina. Inconscientemente, responde con frecuencia a aspectos olvidados de su infancia” (recogido en Medina,2000:17)

Son palabras de Philip Weissman recogidas en *La creatividad en el teatro* que una vez más demuestran que el autor debe conocer las herramientas y técnicas para comenzar a crear., y en mi opinión, ese quehacer consciente comienza en la elección del género.

Me gustaría terminar con la respuesta de Billy Wilder cuando se le pregunto si *Sunset Boulevard* era una comedia negra y él contestó: “No. Sólo una película”.

Yo creo que estaba mintiendo. El cambio en la primera escena demuestra una vez más que como director sabía el género que había elegido.

Bibliografía

Abirached, R. (1994): *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid. Editorial ADE.

Bloom, H. (1997): *El canon Occidental*, Barcelona, Editorial Anagrama.

Brenot, P. (1998): *El genio y la locura*. Barcelona, Ediciones Grupo Zeta.

Coreth, E. (1972): *Cuestiones y fundamentos de hermenéutica*. Barcelona, Editorial Herder.

Dilthey, W. (2000): *Dos escritos sobre hermenéutica: El surgimiento de la hermenéutica y Esbozos para una crítica de la razón histórica*. Madrid, Ediciones Istmo.

Fo, D. (1998): *Manual mínimo del actor*. Guipúzcoa, Argitaletxe Hiru.

Frye, N. (1986); *El camino crítico*. Madrid, Editori Taurus.

García Gual, C. (1999) *Historia de la ética*. Barcelona, Editorial Crítica.

- Horacio. (1962): *Carta a los pisoneros*. Madrid, Clásicos EDAF.
- Howard Lawson, J. (1995): *Teoría y práctica de la escritura de las obras teatrales*. Madrid, Editorial ADE.
- Lavandier, Y. (2003): *La dramaturgia. Los mecanismos del relato: cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic*. Madrid, Internacionales universitarias
- Medina, M. (2000): *Los géneros dramáticos*. Madrid, Fundamentos
- Pavis, P. (1993): *Diccionario de teatro*. Barcelona, Paidós.
- Platón (2005): *La República*. Madrid, Alianza
- Richthofen, E von. (1976): *Límites de la crítica literaria*. Barcelona, Planeta
- Sullá, E. (1998): *El canon literario*. Madrid, Arco Libros
- Steiner, G. (2001): *La muerte de la tragedia*. Barcelona, Azul Editorial.
- Tatarkiewicz, W. (1987), *Historia de la Estética*. Madrid, Akal.
- Trancón, S. (2006): *Teoría del teatro*. Madrid, Fundamentos
- Vattino, G. (1994) “Metodología y violencia. Cuestiones del Método”, *Archivos de Filosofía*, 57
- VV. AA (2002): *El teatro español ante el siglo XXI*. Madrid, España Nuevo Milenio, Madrid.

Páginas de internet consultadas

- Aguirre, J. “El canon”. *Espéculo*, nº 13
<http://www.ucm.es/especulo/numero13/canon.html>
- http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cromwell--0/html/feff3796-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.htm



Proyectos escénicos en libertad

Theatre projects in freedom

Ana Fernández Valbuena
Universidad Antonio de Nebrija (Dpto. Artes)
afernanv@nebrija.es

Resumen

Desde hace unos años imparto en la Escuela de Arte Dramático de Madrid la asignatura *Prácticas de escritura dramática II* y presento en este escrito algunos casos de tutela de creación escénica surgidos en 2012-2013³⁸, que contribuyen a explicar el camino que va desde el impulso a escribir para la escena a la maduración de un proyecto plausible. Huyendo del dogmatismo que a veces pesa sobre la ejercitación de unas técnicas capaces de conducir el torrente de la creación, se plantean aquí algunas preguntas y se dan ejemplos que respondan parcialmente a ellas, desde el

³⁸ Agradezco a las alumnas de *Prácticas de Escritura Dramática* Asunción Alonso, Amelia Díe, Cynthia Martínez y Beatriz Santiago que me hayan permitido presentar sus casos en este escrito.

empirismo que implica el reto de escribir para la escena en el siglo XXI.

El debate fundamental lo constituye el equilibrio entre la libertad creativa a la hora de escribir y la ejercitación de las destrezas capaces de materializar un proyecto escénico. El recorrido y los resultados parciales de algunos de estos proyectos pueden servir como reflexión pedagógica en el ámbito de la creación artística y sus procesos. Algunas de las premisas de esta pedagogía en libertad son: trabajar desde la emoción; buscar centros de interés personales hacia la concreción de un proyecto teatral; compartir el trabajo en el aula buscando referencias externas y descartando; y, finalmente, trabajar en las estructuras, el tiempo, el lenguaje y el estilo hasta la concreción.

Palabras clave: Tutela de procesos creativos. Dramaturgia escénica.

Abstract

I have been in charge of the subject *Playwright Practices* in the Drama School in Madrid (RESAD) for some years, and I present here some examples of playwright tutoring, that were born in 2012-2013³⁹. It is my belief that they may contribute to explain the way from the first motivation to write for the stage through the “cooking” of a plausible project. Trying to avoid the eventual dogmatism hanging over the training of the proper technical skills in order to guide the stream of creation, I lay out some questions, and bring up some examples to answer partially to them. They have come to me through my own practise on the challenge to teach how to write for the stage in the XXI century.

The fundamental discussion goes around the balance between writing in freedom and the necessity to train the skills that will lead to device a theatre Project. The itinerary and the partial results of some of these projects offer a pedagogical tool within the artistic creation domain, and its processes. Some of the premises of this pedagogy in

³⁹ I am grateful to the students Asunción Alonso, Amelia Díe, Cynthia Miranda and Beatriz Santiago as they have given their permission to present partially their works in this paper.

freedom are: to have our own emotions as a starting point; to seek personal centres of interest towards the concretion of a theatre project; to share the work in the classroom, looking for external references and learning to dismiss; finally, working items like time, structures, language and style until getting into a final setting.

Keywords: Tutoring creative processes. Playwright.

Introducción

Si al comienzo, como dicen las Escrituras, era el Verbo, cabría decir que ese Verbo no es necesariamente un concepto discursivo, pues la comunicación discurre por muchos canales que podríamos llamar “escritura”, y la cultura, el arte y el saber científico circulan por ellos. Podemos escribir en el espacio, y a eso lo llamamos arquitectura o escenografía, por ejemplo. Escribir en el tiempo, y lo llamamos sonido (o música); escribir sobre el cuerpo, y lo llamamos indumentaria, o caracterización; escribir con el cuerpo, y lo llamamos movimiento, o danza. Con la luz y los colores, y lo llamamos pintura, fotografía, o iluminación. Combinar todas estas formas en un presente, sumarle la palabra, y lograr entonces una completa partitura escénica.

Comparto con muchos la opinión de que todos estos conceptos de escritura deben ser contemplados como parte de los lenguajes teatrales, y así lo defiendo en el aula junto a los alumnos de *Prácticas de Escritura Dramática* de la RESAD, una asignatura que imparto desde hace un tiempo. En el curso 2012-2013 la promoción de 2º de *Dirección Escénica* fue muy variada en sus propuestas, y el proceso creativo de algunas de ellas sirve en este escrito como caso para explicar el camino que va desde el impulso a escribir para la escena a la maduración de un proyecto plausible, con la guía de un tutor. Entre los fundamentos de dicha tutela se encuentra huir del dogmatismo que a veces pesa sobre la ejercitación de unas técnicas capaces de conducir las aguas torrenciales de la creación, llevándolas lo más lejos posible de lo que Peter Brook (2012) llama un teatro mortal –inerte–.

Pero eso supone a veces avanzar en las tinieblas mientras se busca la claridad, por lo que cada nuevo curso con una nueva promoción abre tantos interrogantes como alumnos, pues el universo creativo y el camino a recorrer son, y deben ser, únicos para cada uno de ellos.

No es que aquí se proponga una práctica innovadora de tutela de proyectos de escritura dramática –hay escritos sobre el asunto ríos de tinta– tan solo se plantean algunas preguntas y se dan ejemplos para responder a ellas parcialmente, desde el empirismo y el reto de escribir para la escena en el siglo XXI. El debate fundamental lo constituye el equilibrio entre la libertad creativa llevada a la escritura y la ejercitación de las destrezas capaces de materializar un proyecto escénico. Los resultados parciales de algunos de ellos, iniciados para la citada asignatura en el otoño de 2012, pueden servir como reflexión pedagógica en el ámbito de la creación artística y sus procesos.

Si el mundo no es el mismo ahora que hace 50 años la escritura no puede serlo, y tampoco la tutela de dichos procesos, porque ¿a qué llamamos escritura? ¿Con qué hay que escribir? ¿A quién se dirige el que toma la voz hoy en el teatro? En nuestro caso a estudio ¿podemos seguir llamándolo *teatro*? ¿Habremos de renovar acaso el espacio de encuentro? *Theatron* es la etimología del término, en griego “lugar desde el que se mira”, “lo que se mira”; pero ¿desde dónde miramos hoy?

Si hace algún lustro la revolución en nuestros planteamientos pedagógicos buscaba conciliar el amor a los libros con la distribución universal del conocimiento a través de *wikis* y *blogs* (se puede ver a propósito Fdez. Valbuena 2008), hoy constatamos que el teatro sigue siendo artesano y la escritura dramática abocada al encuentro, al cuerpo a cuerpo, y abierta a cualquier género. Si bien el teatro utiliza las técnicas que la tecnología, diacrónicamente, va poniendo a su disposición, su soporte fundamental sigue siendo el cuerpo humano, y su naturaleza será siempre efímera, como la propia vida. Ahí residen su vigencia y su belleza. En otras artes –explica el creador Wajdi Mouawad (en Fdez. Valbuena, 2012, p. 205)– la relación con la forma es directa, pero en el teatro nuestro material formal es la ficción encarnada, por eso hay que recrearla en los ensayos hasta convertirla en una experiencia auténtica, para los intérpretes en primer lugar. De

ahí, en mi opinión, que una forma fecunda de escribir teatro sea contrastando, en lo posible, la escritura con el ensayo, el trabajo en equipo, y los medios materiales de la escena. O al menos pensando en ella. Así lo planteo en clase, aunque no siempre sea posible trenzar la praxis interpretativa con la escritura para ella.

1. Premisas de la tutela creativa a través de cuatro casos

A lo largo de la historia la escritura ha pasado, desde la memoria y la oralidad, por la piedra y el papiro, las tablillas de cera, los muros, los libros miniados, los pliegos, la imprenta, las máquinas de escribir, el teclado del ordenador, la edición digital y las vertiginosas redes telefónicas. Considerando estos avances, cuando hoy hablamos de nuevas escrituras ¿de qué hablamos? ¿De nuevos seres humanos que escriben como otros escribieron antes, pero que llamamos “nuevos” porque han nacido después? ¿De nuevos soportes? ¿De nuevos conceptos aplicados a la antigua noción? Los intentos de dar respuesta a estas preguntas por parte de los historiadores del siglo XX tropezaron con muchas dificultades, aunque admitiendo que las revoluciones artísticas de ese siglo vinieron de la revolución tecnológica y conceptual: en la pintura y la escultura de la pérdida de la figuración; en la música de la investigación sobre el sonido, olvidados de la melodía; en la composición dramática de la renuncia a cierta lógica narrativa y de la investigación sobre un teatro del cuerpo a la conquista del espacio vacío. Reconocer como escritura una pluralidad de lenguajes y recordar que la poesía es la expresión máxima del espíritu, y no sólo una cualidad de la palabra, son puntos de partida necesarios para el recorrido que propongo en la asignatura *Prácticas de Escritura Dramática*, pues el teatro sigue escribiendo sobre el cuerpo (el del intérprete) y en el tiempo (el que comparte con el espectador); por ello es más reactivo a la desmaterialización. Eso tal vez lo hace fascinante y, sin duda, necesario.

-¿No podemos escribir sobre cosas que no hayamos vivido?- objetaba asombrada una alumna de este curso de mucha experiencia vital, algo molesta ante la premisa nacida durante la clase de ese día. Costó convencer a los alumnos de que habrían de buscar, para empezar, una emoción personal, algo que los conmoviera lo suficiente

para intrigar al receptor con su origen. Algo que les importara lo suficiente para dejar que esa historia los acompañara durante una gestación de nueve meses. El punto de partida. Este comienzo puede remitir –según explica Chris Johnston en su estupendo libro sobre el juego de la improvisación (2006, p. 18)– a los siguientes campos compositivos: un espacio concreto, una relación –será el caso de Asun–, un tema –será el caso de Beatriz–, una imagen –el caso inicial de Amelia–, o una historia –la que trenza Cynthia.

1.1. Trabajar desde la emoción

¿Cómo hallar la hondura de la conmoción?, nos preguntaba el dramaturgo y director Wajdi Mouawad durante el taller llamado *Cuestionando el proceso creativo* (ver a propósito Fdez. Valbuena, 2012, cit.): volviendo siempre a mirar lo que ya damos por hecho, reconsiderando dónde vibra el corazón del creador y haciendo que vibre el del espectador. Buscando el misterio, tomando en serio aquello que nos conmueve, pues un autor no inventa una idea, sino que recibe su visita; la idea no nos pertenece. Por eso, lo importante es encontrarse con ella cuando sale al paso, reconocerla y trabajar en su expresión: creamos porque no entendemos algo; si lo entiéramos crear no sería necesario. Las tareas del creador exigen, pues, entrega, observación, registro de todo lo que vive, búsqueda de formas expresivas, y una conexión profunda con la emoción que lo habita. Esto no es ciencia, pero sí una aportación empírica susceptible de ser sistematizada, expuesta, comprobada y, desde luego, disfrutada.

Los casos que se esbozan en este escrito pertenecen a alumnos que en su primer curso han realizado con otro profesor ejercicios de aproximación a la escritura teatral. Además, como directores en formación, parte de su proceso viene de la praxis escénica y algunos se han lanzado en la asignatura a géneros connaturales con su práctica laboral. Es el caso de Beatriz, docente en un taller teatral del Centro de Igualdad de un pueblo madrileño, que se propuso trabajar sobre la identidad escribiendo *Autorretrato(s)*, a partir de los materiales vitales auténticos que sus alumnas le proporcionaban. Junto a ella, Asun, Cynthia y Amelia han aceptado que sus casos se presentaran en este escrito.

1.2. Trabajar en libertad: búsqueda de centros de interés personales

Cuanto más la propuesta de un creador trata de sí mismo más interesante es el proyecto para él y para el receptor y, dado que el teatro es todavía un lugar en el que se puede escuchar al otro, quien decide escribir se expone, pero también halla satisfacción y consuelo. Para que el alumno encuentre sus centros de interés deberá mantener, dentro y fuera del aula, una actitud alerta a los estímulos creativos que le presentan las actividades cotidianas y las informaciones y experiencias estéticas que vive; y deberá observar una disciplina que le permita anotar dichos estímulos para volver sobre ellos y convertirlos en material creativo. Esto, que se aplica a cualquier faceta de creación, lo remite a la teatral Chris Jonhston (cit., pp. 10-11):

“How can ideas and images come through unbidden? [...] They may come through anyway –given one thing: that the person is awake: listening, watching and paying attention. If the watcher is asleep when the signal comes [...] the idea doesn’t materialize. [...] It’s the inverse of a traditional idea of research, which is that you go out in search of something, find it and bring it home for inspection. Here, you stay still, allow something to come to you, then try and express it before it leaves again”.⁴⁰

Esto se realiza en la asignatura llevando un cuaderno de trabajo que el alumno porta consigo en su vida cotidiana y se revisa en clase periódicamente, constituyendo, al final, una especie de croquis de las etapas creativas. He aquí un ejemplo de “los vagones del tren”, las tramas cruzadas de cuatro personajes que se van dibujando en el cuaderno de Beatriz, en una fase avanzada del curso (marzo).

⁴⁰ “¿Cómo pueden aparecer las ideas cuando no se las llama? Van a aparecer, siempre que estemos despiertos: en escucha, en observación y prestando atención. Si cuando llega la señal el observador está dormido [...] la idea no se materializa. [...] Al contrario de como se hace siguiendo el concepto tradicional de investigación, que consiste en salir en busca de algo, hallarlo y llevarlo a casa para su inspección, aquí hay que quedarse quieto y permitir que algo llegue hasta ti, y enseguida trabajar en su expresión antes de que se marche de nuevo.”
Todas las traducciones de este escrito son de la autora.

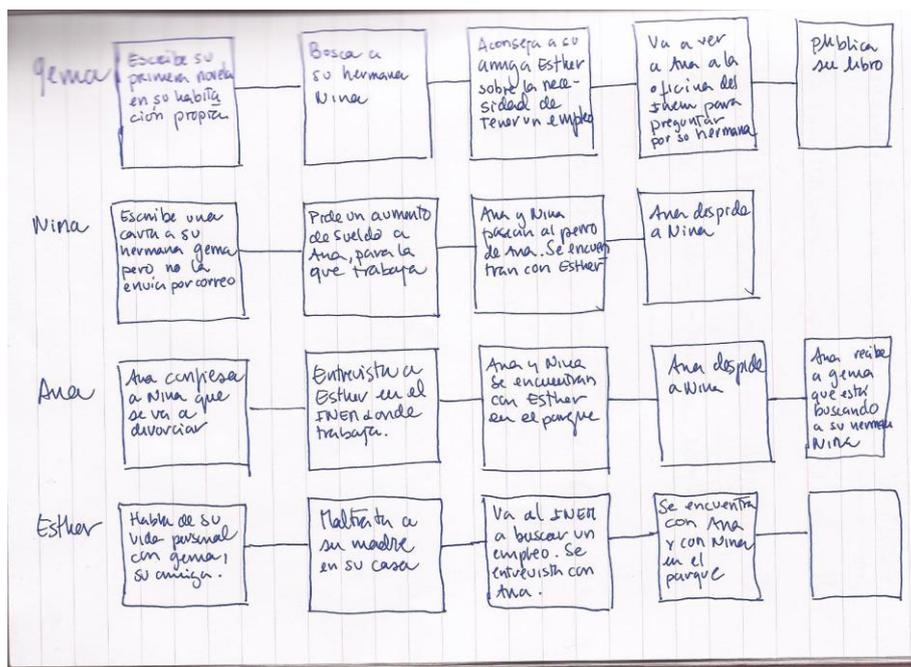


Fig. 1

En los informes escritos sobre el proceso creativo que pedí a los alumnos al terminar el primer trimestre del curso constaban los siguientes centros de interés inicial:

ASUN. Encontrar la motivación inicial me resultó difícil. Quería tratar el miedo, pero todas las ideas que venían a mi cabeza giraban en torno a mi estado actual, algo que quería evitar a toda costa. Gracias a las tutorías me encaminé a la búsqueda de un tema personal, vivido años atrás, en el pueblo donde me crié.

AMELIA. Me interesaba saber cómo se puede plasmar en teatro la idea del silencio, pues la escritura parece una herramienta relacionada con las palabras, ¿Qué se oculta toda la vida? Empecé a pensar en el tema de la culpa y concebí una historia de secretos y silencios.

CINTHYA. Mi motivación personal fue cuestionar la mentira en la familia, si es acaso necesaria para la convivencia, o para ahorrar dolor a una persona que se quiere. La historia inicial se cimenta en una familia marcada por la dictadura argentina de los años setenta.

BEATRIZ. Inicialmente buscaba en la memoria de mi madre momentos no recordados de mi vida; conversando con ella decidí grabarla en vídeo, lo que nos hizo vivir una intimidad casi de confesión que ha cambiado mi percepción sobre mi infancia. ¿Cómo dos personas pueden vivir un mismo hecho y tener percepciones tan distintas?

1.3. Trabajo compartido en el aula y tutorías

En el aula, el trabajo sobre los materiales se encamina al cierre de las propuestas de cada alumno y a su posible intervención a medida que escriben. En este proceso se intercalan las tutorías individualizadas con las clases de grupo para la puesta en común de los trabajos en proceso. Sigo citando de los primeros informes:

ASUN. Mi planteamiento inicial era demasiado general, y la profesora me sugirió la idea de trabajar sobre alguien cercano, cuyo caso, conocido por mí, pudiera incardinar una historia. Me preguntó de dónde era, y si en mi pueblo no había ejemplos de ese miedo que yo quería tratar. Así surgió la idea de trabajar sobre mi vecino y sobre los prejuicios de un pueblo que acaban acorralando a la gente que es distinta.

AMELIA. Escribí una escena sobre las ansias de libertad de dos jóvenes presas políticas en la España de los años setenta, que más tarde encontraremos en su vejez, ocultando culpas. La profesora me planteó unas cuestiones básicas: quiénes son esas jóvenes, qué les ha sucedido, están o no de acuerdo con la lucha armada, están o no satisfechas con lo que han hecho, se sienten o no apoyadas por su organización, son conscientes de su situación... Para responder a esas preguntas realicé una pesquisa periodística sobre la época, y hallé mucho material, que me ayudó a escribir la escena de las dos amigas en la cárcel.



Fig. 2

CYNTHIA. La retroalimentación del proceso con los compañeros es positiva porque me plantean dudas o situaciones que me son de gran ayuda para descubrir puntos débiles o de interés de la historia. Gracias a ello ha cobrado mayor dimensión y tengo el embrión de una obra de suspense y un personaje central, Mauro, que debería hacer caminar al público a su lado en la búsqueda que realiza, para averiguar quién fue su tía, recién fallecida en Uruguay.

BEATRIZ. Durante las tutorías me di cuenta de que no conseguía una historia donde anclarme, a pesar de incluir buena parte de ficción para distanciarme de lo real. Abandoné el proyecto inicial y me centré en el taller de teatro con mujeres; cada una de mis alumnas trabajaba sobre una transgresión en su vida, sobre la negación de lo que se esperaba de ellas por ser mujeres y por su posición social: romper la cadena del cuidado, decisión de no tener hijos, entregarse al amor y la pasión por encima de otras cosas.

1.4. Búsqueda de referencias para orientar los trabajos

Todo creador neófito, y muchos veteranos, estamos expuestos al vértigo creativo inicial, como si fuéramos el primer hombre y hubiéramos de generar a la humanidad. Luego, pensamos que nuestros materiales nunca antes han sido tratados, que son únicos. Después, que no alcanzaremos jamás su plasmación formal. Por eso las referencias directas de otros creadores, que acuden al aula una vez al mes a encontrarse con los alumnos y compartir con ellos sus experiencias, y las concomitancias que ciertos proyectos pueden presentar con obras ya escritas o compuestas son excelentes herramientas para acompañar al creador en su difícil recorrido. Cito algunas de las referencias dadas a los casos que se tratan.

AMELIA. Para el tratamiento formal del silencio y el secreto sugerí escuchar una ópera en susurros del compositor italiano Salvatore Sciarrino, *Occhi miei traditrici*. Para la veracidad ambiental de una cárcel franquista, sugerí leer *Presas*, de Verónica Fernández e Ignacio del Moral. Cuando Amelia planteó profundizar en los aspectos oníricos que vive la protagonista, y manifestó no saber cómo insertarlos entre los otros géneros apuntados en su dramaturgia, sugerí que leyera y viera en su versión televisiva los sueños del drama *Ángeles en América*, del americano Tony Kushner. Cada una de estas referencias atañe a uno de los tres géneros que presentaba su obra a mediados de curso.

CYNTHIA. Muy al comienzo, aconsejé la lectura de la novela *Líneas de falla* de Nancy Houston –en castellano *Marcas de nacimiento*–, como ejemplo de saga en la que la mentira y los desplazamientos entre continentes trazan el periplo de una familia, trenzando su vida íntima con las grandes líneas de la historia. Existe también una versión teatral de Catherine Marnas, que yo había tenido el privilegio de ver en Francia. Según dice Cynthia, la novela le ha sido de gran inspiración, porque está llena de culpas y secretos.

BEATRIZ. En la fase inicial de su proyecto, la dimensión performativa que ella quería darle nos llevó a impartir una clase sobre teatro posmoderno y performance (ver a propósito Fdez.

Valbuena, 2013), para que los alumnos distinguieran entre géneros y textos dramáticos o posdramáticos. Cuando se concretó que su trabajo se centraría en la II parte de las tres que planteaba *Autorretrato(s)*, más dramática en sentido convencional, sugerí que viera la película *Cosas que diría con solo mirarla*, de Rodrigo García; un excelente guión en el que se cruzan las historias de varias mujeres americanas de distinta tipología que comparten, sin saberlo, ansias y lucha.

1.5. Concretar, descartar y dar dimensión universal

Esta parte del proceso es laboriosa. Los hallazgos que salen al paso cuando un dramaturgo trabaja son muy seductores y no le permiten ser objetivo. Uno aprende a quererlos y no sabe renunciar a ellos cuando los van superando los meandros de la dramaturgia. Aunque sobren. La intervención del profesor en esta fase debe ser muy firme para esclarecer las dudas del alumno, pero también generando en él las preguntas que lo llevarán a resolver los enigmas de su propuesta. Al tiempo, el profesor ha de ser delicado con la sensibilidad de cada creador y respetuoso con sus universos creativos que materializan formalmente la escritura de manera distinta. Además, debe hacer ver al alumno qué tiene entre manos, cuál ha sido su punto de partida, y cuál debe ser el siguiente paso a dar para definir su trabajo de creación. Si no aprende a reconocer dónde está no es capaz de conducir sus pasos hacia el siguiente peldaño; así lo explica Peter Brook (1987): “When you make a piece [...] you eliminate lots and lots of stuff until that creative part of your brain that’s looking for ideas is looking in a smaller and smaller area... The answer is a lift.”⁴¹ Este descarte nos lleva, según Johnston (2006, cit. p. 21-22) a encontrar el marco en el que trabajamos, y a ir concretándolo: “A good decision about the frame can realise weak material strongly, while a poor decision can

⁴¹ “Cuando trabajas una obra [...] vas eliminando poco a poco montones de cosas, hasta que esa parte creadora de tu cerebro que anda buscando ideas se encuentra buscando en un área cada vez más reducida... La respuesta lleva siempre un peldaño más arriba”.

make even interesting material pale.”⁴² Bien, pues estas eran las situaciones de los proyectos tras cinco meses de trabajo:

AMELIA. Transitaba entre el drama político y el simbolista, donde lo más íntimo de una persona nos fuera revelando su historia, a las puertas la muerte; o incluso uno de suspense, donde la hija de la protagonista iniciara una búsqueda para conocer el pasado que su madre –la presa fugada– ha guardado celosamente hasta ese trance final. En marzo la trama onírica se revelaba seductora, pero no estaba escrita. Sin embargo, la cinética propia de la dramaturgia llevaba a la autora hacia el periplo de la hija: su llegada al lecho de muerte de su madre, donde tiene lugar la confesión, seguida de un monólogo intimista; su visita al archivo de un Ministerio en busca de pistas sobre la actividad política de su madre (el drama de suspense); las charlas con su padre y su tía sobre los secretos de familia... A eso se añadían dos escenas en flash back de los años setenta, desarrolladas en la antigua cárcel de mujeres de Yaserías (el drama político):

Francisca. [...] ¡Qué viejos están esos camiones de la panadería! Dos minutos más hasta la cancela final. Se detiene sin parar el motor. Se va abriendo la reja.

Carmen. (*Muy asustada*) ¿Y si no se abre?

Francisca. (*Enfadada*) ¿Por qué no se va a abrir? ¡Siempre se abre! ¡Todos los días sale ese camión con los cestos de pan vacíos después de hacer el reparto en la cocina! ¡Y todos los días se abre la reja!

Carmen. (*Asustada*) Sí.

Francisca. Faltan veinte segundos para que salgas a la calle. La calle es la vida y estar aquí dentro es morir como un chorro que se va derramando.

Carmen. ¿Cuánto tiempo me queda? [...]

Francisca. Ahora lo importante es saber si estás preparada. (*Coge a Carmen de los brazos*) ¿Lo estás?

Carmen. (*Silencio*).

⁴² “Una buena decisión sobre el marco puede concretar poderosamente un material en principio débil, mientras que una decisión mediocre puede deslavazar un material que parecía interesante”.

Las dudas de las protagonistas sobre el riesgo de su fuga se ponen de manifiesto en la escena siguiente:

Carmen. (*Titubea*) Se me ha ocurrido, mientras esperamos noticias, que... podemos hacer un seminario.

Francisca. ¡Qué!

Carmen. Sobre el papel de la burguesía europea en la Cuarta Internacional [...] Ahora que... tenemos claro que... la acción directa... (*Auto convencida*) es el único camino para cambiar las estructuras.

Francisca. (*Cínica*) ¿Lo tenemos claro?

Carmen. Paca, por favor.

Francisca. ¿Sí? (*Con sorna*) ¿Lo tienes tú claro? ¿De verdad crees que ha valido la pena todo este trabajo de acción directa? ¿Hemos cambiado algo? Ellos nos ignoran y nos abandonan y tú ¿quieres hacer un seminario?

Carmen. Parece mentira que digas esa barbaridad. Paca, yo...

Francisca. (*Seca*) Parece mentira que tengas la cadena perpetua.

Carmen. (*Tira el cigarrillo y sale enfadada*).

ASUN. Cada paso de Asun la llevaba a necesitar un nuevo personaje en la trama para ir dibujando el fresco de ese pueblo que se cierne sobre el protagonista, un niño homosexual: la madre, el hermano, la amiga con la que comparte juegos femeninos, el psicólogo que lo trata de su homosexualidad. Una pregunta aún por resolver a mediados de curso era la postura que tendría el psicólogo respecto al problema por el que los padres llevan a su hijo a tratamiento. ¿Considera la homosexualidad una enfermedad? ¿Intentará “curarla”? ¿Se pondrá de parte del niño, para ayudarlo a sobrellevar la presión de su medio, mintiendo a los padres? Cada una de estas posibilidades trazaba una personalidad distinta para el terapeuta, obligando a sopesar las razones que lo inclinaban en uno u otro sentido. ¿Es acaso el psicólogo también homosexual? Teniendo en cuenta que la acción se desarrolla en un pueblo del sur madrileño, en los años

ochenta, estas preguntas cobran una dimensión enorme por la amenaza del sida.

Niño. La Pólvora ha tenido también perritos, pero María no me deja jugar con ella.

Psicólogo. ¿Ya no juegas con ella?

Niño. No. (*Silencio*) ¿Me puedo ir ya?

Psicólogo. ¿Qué te ha pasado?

Niño. Nada (*Silencio*).

Psicólogo. (*Mirándole atentamente*) ¿Nada?

Niño. De todas formas prefiero los gatos. La gata de mi vecina ha tenido gatitos. (*Metiéndose un dedo en la nariz*) Mi madre dice que puedo quedarme con uno, con Pili, pero que no puede entrar en casa, solo en el patio. (*El psicólogo le acerca un pañuelo*) Es marrón, negra y blanca, me quiere mucho. (*Pensativo*) Todavía no sabe que se llama Pili... (*Mirando al psicólogo*) María dice que no se les puede bañar ¿No se les puede bañar?

Psicólogo. Ellos mismos se lavan...

Niño. Yo creo que sí se les puede bañar... Sin querer el otro día la tuve que bañar... Estaba regando las plantas del patio y vino la gata y se puso debajo de la manguera, le quitaba el chorro y se iba detrás del agua, por eso saqué el champú de mi madre y la tuve que bañar... (*Pausa*) y no se murió... (*Mirando al suelo*) María dice que ya no puede tener hijos porque no huele a gato.

Psicólogo. (*Levantándose*) ¿León?

Niño. Sí

Psicólogo. ¿Prefieres que yo te llame León?

Niño. Sí.

Psicólogo. Te has cortado mucho el pelo ¿no?

Niño. Sí. (*Pausa, tocándose la cabeza*) Tenía calor...

Psicólogo. Ayer fue un día de muchas emociones, León, lo de tu hermano, los seis goles, el galgo, el peluquero...

Niño. ¿Me puedo ir ya?

Psicólogo. (*Mirando el reloj*) Sí.

Niño. ¿Tengo que venir más?

Llaman a la puerta.

ASUN quiere que su personaje acabe en su juventud huyendo del pueblo como única salida. Pero cuesta llevarlo hasta allí.

CYNTHIA. Las preguntas que se planteaba a mediados de curso se encaminaban a definir la trama, lo que la llevó a reformularla en dos que se intersecan: la del sobrino, Mauro, en su búsqueda imprevista, y la de Francesca, la tía, que comienza en los años setenta. Ahí surgió la duda de la relación del protagonista con su madre, Marcela, hermana de Francesca, que apenas aparecía, y que Cynthia pensó resolver a través de una tercera trama onírica, a mediados de curso apenas esbozada. Luego sustituida por varios monólogos que son conversaciones telefónicas entre Mauro y su esposa. Cynthia ha encontrado varias excusas argumentales que sirven como puntos de giro de una dramaturgia clásica de suspense: el argumento lleva al protagonista, que ha recibido una herencia de su tía fallecida, a descubrir que es un niño robado de la dictadura militar argentina. Aunque la autora no lo había formulado en clase, el tema tocaba un punto candente en la actualidad española, más allá de la dimensión sociopolítica que cobra en el país donde se desarrolla el argumento; el mismo donde nacieron los padres de Cynthia. Este monólogo, hacia el final de la obra, situaba a una amiga de la tía fallecida revelando a Mauro su verdadera identidad:

Amiga. Si no hubiera aparecido ese nene... Lo cierto es que nadie podía estar seguro... todo eran rumores... ¿Entendés?... Ahora se sabe todo, pero nosotros... ¿Cómo íbamos a saber lo que estaba pasando? La gente hablaba, pero era otra época... Con la dictadura... todo parecía... no sé... como que si no te metías en eso, no tenía nada que ver con vos. No imaginábamos... ni podíamos hacernos una idea... de... bueno... todo lo que pasaba dentro de la escuela. Y ella nunca podría haber pensado que ese nene venía de ahí. [...] Entonces me di cuenta de porqué llevaba tanto tiempo triste... lo que siempre había soñado... lo que por fin tenía...

la estaba desgarrando por dentro... Ese bebé... ese nene... ella no podía soportarlo a su lado. No podía cuidar a un bebé robado. [...] Lo que le pasó a tu tía, podría haber sucedido en cualquier otro lugar. Ella no lo sabía, no tenía ni idea del lío en que se había metido...

BEATRIZ. En febrero la manera de conducir el argumento de *Autorretrato(s)* era todavía una especie de narrador que la autora había llamado “La Voz”; pero resultaba demasiado omnisciente, y partidista: explicaba el punto de vista de la autora. Conviene que los puntos de vista de los personajes se desprendan de sus acciones, aunque estas consistan en no intervenir. Sugerí tomar nota del papel “El Traspunte” en el drama *Nuestra ciudad*, de Thornton Wilder, y relajar la rabia con que “La Voz” conducía la narración. Reconocía la autora que se trataba de su propia rabia en su momento vital. Ella misma estaba trazando su autorretrato.

1.6. El reto de la forma. La estructura y el tratamiento del tiempo

La asignatura intenta potenciar en el alumno la búsqueda de un estilo personal también en sus métodos de trabajo, partiendo tanto de los elementos técnicos que le ofrece la tradición dramática como de los propios de la creación contemporánea, junto a los que él/ella maneja por su experiencia. Aunque las cuatro alumnas cuyos casos se presentan escriben durante el curso un texto basado en la palabra, Cynthia y Amelia siguen los dictados de una historia que se les va revelando. Asun y Beatriz, en cambio, parten de un material biográfico de primera mano, y lo van elaborando en una nueva trama ficcional. Como explica Belén Gache (2006, pp. 227-228) en ciertos géneros el escritor no se presenta como un genio creador, sino como un investigador, combinador de elementos en sus relaciones ocultas. Los textos de Cynthia y Amelia llevan una parte de investigación epocal, tienen elementos de verdad, pero se construyen a partir del detonante de la búsqueda que ellas, como autoras, han hecho suya. En cambio, explica de nuevo Belén Gache con respecto a lo biográfico en la creación, este otro género se distingue de la ficción en su “compromiso de verdad”. Aunque, desde el momento en que se escribe, este vínculo con la verdad ya no remite a la realidad, sino a la

configuración simbólica del mito. En el caso de Asun la configuración es la del ejemplo, pues su protagonista, el niño de la obra, es hoy un hombre cuya vida puede ser epónimo de su época. Que es la misma de la autora, pues son coetáneos. Y Beatriz, como se ha apuntado, está enfrentando dificultades de escritura derivadas de la coincidencia de su periplo vital con la historia que pensaba trazar.

ASUN. Para marzo ha logrado un estilo propio en los diálogos de los personajes, que resultan muy divertidos, sin que se pierda la hondura del tema:

Madre. Si te comes el bocadillo, te lo cuento todo de nuevo.

Niño. ¿De verdad?

Madre. (*Aburrida*) Que sííí...

Niño. ¿Y lo de la Felisa que te tenía envidia?

Madre. Síííí.

El niño da un mordisco a su bocadillo.

Madre. (*Aburrida*) A ver... Por dónde empiezo...

Niño. Por el principio, mama, por el principio

Madre. Bueno, el principio, vamos a ver... (*Pausa*). El pasado viernes, y faltando sólo una semana para las fiestas de la Virgen, se murió la Juliana (*leve sonrisa en su rostro*).

Niño. ¡Qué bien!

Madre. ¡Hijo, no digas eso!

Niño. Lo digo por ti...

Madre. (*Sonriendo*) Bueno ya... Pero aun así, no digas eso.

Niño. Sigue...

Madre. Ya sabes que la Juliana era de la Santísima Comitiva de la Virgen de la Victoria.

Niño. Sí.

Madre. Y que en la Santísima Comitiva de la Virgen sólo puede haber cuatro mujeres.

Niño. Sí.

Madre. Y lo difícilísimo que es entrar...

Niño. (*Emocionado*) Sí.

Madre. Bueno, es prácticamente imposible.

Niño. Sí.

Madre. Pues resulta que la envidia es muy mala, hijo, muy mala.

Niño. ¿Lo dices por la Felisa?

Madre. Sí hijo sí. (*Mirando el bocadillo*) ¡Muerdel.. Por culpa de la Felisa [...] no pude entrar en la comitiva cuando se murió mi madre, y eso que las normas están bien claras: “Cuando una Santa Mujer de la Comitiva muere, sólo su hija podrá suplantar el puesto”. Pero aun así ella enredó al cura de tal manera que no me dejó entrar.

ASUN. No tiene problemas para escribir escenas sueltas muy logradas, y coherentes con la personalidad de sus personajes; es evidente que lo que ha vivido en su pueblo da para escribir mucho, y ella acierta en el tránsito entre la observación y la escritura. Encuentra, en cambio, dificultades para decidir un orden expositivo del argumento y una fábula completa. Dice que le cuesta escribir, pero es tenaz, y produce casi todas las semanas. Afirma que sólo escribiendo escenas le vienen las ideas, como si le hablaran. Que no puede ponerse a pensar primero y luego a escribir. Le pedí que decidiera algunos aspectos de la historia, como la posición del psicólogo, antes de escribir el resto, y este intento de reflexión la bloqueó varias semanas.

AMELIA. “La artista plástica, Louise Bourgeois –contaba en su informe del primer trimestre– que fabrica jaulas en las que encierra su intimidad, me sugirió el espacio cerrado en que la protagonista se encuentra, paradójicamente, libre. Trabajo en contar la historia de la única mujer que se fugó de una cárcel

franquista, pero desde el día de su muerte. Me resulta enormemente difícil cambiar el espacio y ubicar el tiempo en las escenas.” De hecho, una de sus ideas iniciales era acabar fundiendo en una especie de arquipersonaje a la madre fugada en su juventud y a su hija, que indaga sobre ella. Elegir y descartar es el reto de Amelia para centrar su proyecto. Dos cronologías (la actual y los años setenta), dos tramas y una protagonista que realiza entre ambas inmersiones monologales llenas de preguntas que colmen los silencios:

Esther. ¿Por qué me ha contado esa historia? Podría ser una alucinación de moribunda, los fármacos pueden habérsela provocado. El delirio es un síntoma común en el moribundo. [...] Alucinaciones y desasosiego. Desasosiego.... (*Sigue repitiendo la palabra hasta que parece carecer de significado.*) Eso era lo que ella tenía, y yo he renacido de su desasosiego. Tendría que dejarla descansar en paz, pero no puedo, no me deja el desasosiego... (*Pausa.*) La inquietud me arrastra hacia la verdad. ¿Dónde estás, verdad? Tengo que saberlo.

BEATRIZ. En febrero presentaba el trabajo derivado de su taller de Igualdad dividido en tres partes, la cronología vital de las protagonistas: *Metamorfosis* (sobre el nacimiento, la infancia y adolescencia), *Transgresiones* (juventud y madurez), y una tercera sobre la vejez. Lo previsible del discurrir cronológico no contribuía aún a generar interés por el texto en el receptor. Sugerí que trabajara comenzando por una de las escenas previstas para la segunda parte, que generaban más preguntas, las que recogía su citado cuaderno de trabajo, esbozadas inicialmente así:

Escena cruzada de cuatro personajes: Ana, pianista, quiere divorciarse, mantiene una conversación con su marido, donde se muestra sumisa; al tiempo, mantiene una entrevista de trabajo con Gema, donde vemos que Ana es una mujer segura y culta.

Gema es entrevistadora, prepotente, agresiva, su objetivo es sacar de sus casillas a Ana, la entrevistada. Mantiene una conversación telefónica con su hija pequeña y descubrimos su dulzura y su paciencia; y otra con su compañera de trabajo Esther, a la que apoya para que mejore sus condiciones de vida.

Esther habla con Gema de su situación laboral y personal; es una mujer agobiada, triste y consumida. Pero lleva a su anciana madre, que está en silla de ruedas, al médico y la vemos convertida en una maltratadora.

Nina, emigrante que trabaja en la casa de Ana, le pide un aumento de sueldo; escribe a una amiga del pueblo narrando su añoranza. Al tiempo es positiva, y sabe que necesita ahorrar.

La potencia del material auténtico derivado de sus talleres con mujeres estaba opacando la capacidad creativa de Beatriz y su necesidad de descartar y reelaborar. Reconocía, además, que estas escenas de la II parte eran las menos elaboradas, pues necesitan una construcción ficcional más convencional, mientras que el resto, por su estructura performativa, le ofrecían mayor libertad. Decidimos trabajar separadamente la parte II para la asignatura, y que ella continuara con el trabajo de partitura escénica completa con sus alumnas del centro de igualdad. Su cuaderno de trabajo a esas alturas era ya un primor que aunaba los dos proyectos y parecía servirle de terapia personal.

CINTHYA. El eje central de su obra es la figura de Francesca Gigliotti, a quien, al igual que al protagonista, vamos conociendo a través de las voces de un pequeño pueblo en el que ella, ya desaparecida, vivió una historia trágica. Usando un esquema propio del guión de cine, cuya leyenda es: Det (detonante); PG (Punto de Giro); MP (Punto Medio); Clx (Clímax) Cynthia resume así la trama y su entrelazado con la búsqueda de Mauro, el sobrino que luego cree ser hijo, y, finalmente, averigua que es un niño robado.

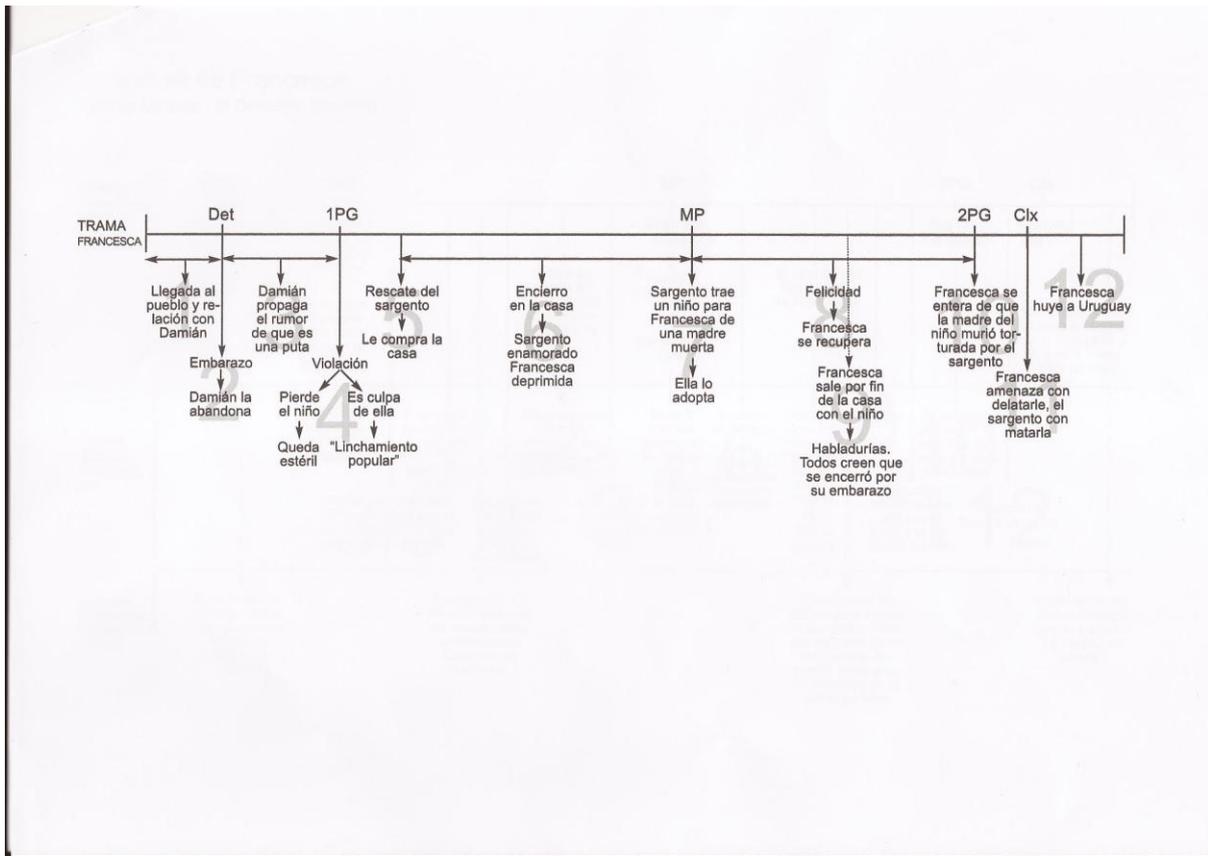


Fig. 3

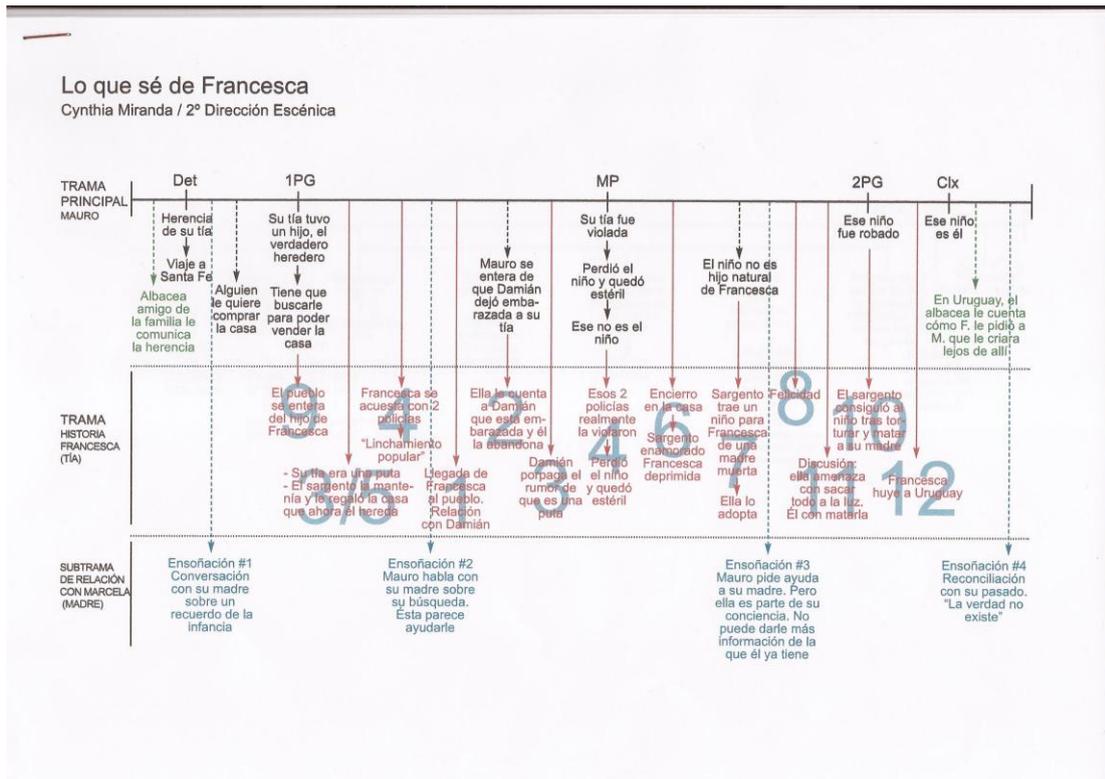


Fig. 4

2. Conclusiones

A la entrega de este escrito faltan un par de meses para que termine la asignatura, pero ya se pueden esbozar conclusiones sobre el camino que ha seguido la metodología y sobre sus resultados parciales. En sus informes del trimestre las alumnas se manifiestan así:

ASUN. Estoy encantada con mi proyecto. Creo que ha sido un acierto elegir este tema. Aunque temía llegar al meollo del asunto, el miedo, y lo fui evitando. Es algo que he trabajado en este año.

AMELIA. El trabajo me ha resultando muy interesante, aunque he tenido muchas dudas y demasiadas opciones. A veces escribía cosas que al día siguiente me parecían horribles, pero eso pasa siempre. Quería contar las dos historias: tanto la del secreto como la de la fuga y la traición, y que estuvieran relacionadas: la *Historia de Francisca*, nacida de un obrero en el Madrid de los años cincuenta, posterior activista del FRAP, que acaba en la cárcel con veinte años, y, para poder fugarse, traiciona a una compañera, guardando durante décadas el secreto. Afectada por un cáncer a los sesenta años, su hija llega hasta su lecho de muerte para que ambas se digan sus secretos.

CYNTHIA. Ya en los primeros meses me encontraba en un punto muy positivo de interés, descubriendo yo misma a un personaje al que iba a intentar dar vida. Los testimonios de autores que nos visitaron, como Paco Bezerra y su forma de plasmar el suspense, me han inspirado mucho.

BEATRIZ. Trabajar, como he hecho con mis alumnas, desde la experimentación directa, sin un texto previo, ha sido todo un reto. Autores como W. Mouawad me inspiraron en ese desafío. La decisión de abandonar el proyecto de escribir sobre mi madre fue difícil, pero una parte de mi propio autorretrato se volcó en el nuevo proyecto. Aunque cada una de nosotras es única, el modelo que nos imponen es el mismo y hace que todas afrontemos decisiones paralelas en ciertos momentos de nuestras vidas. En la diversidad del trabajo está la clave para encontrar al individuo que llevamos dentro.

Y vayan también algunas conclusiones personales: el enfoque pedagógico de asignaturas de creación como esta debe centrarse en capacitar al alumno progresivamente para asumir la responsabilidad del **aprendizaje independiente** y reflexionar sobre él. Incluso sabedor de que podrá contar siempre con nosotros, los docentes, como observadores curiosos de su proceso creativo autónomo, si es que lo necesita.

El trabajo más creativo siempre es resultado de la asunción de riesgos, y fomentar la **creación en libertad** lo es. En el caso de la teatral una de las preguntas a plantearse es quién es el escritor como ser humano, porque los proyectos siempre parten –y hablan, de algún modo– de uno mismo, así que el punto de partida, el impulso, ha de estar conectado, como se ha dicho, con la **emoción personal**.

No obstante, a lo largo del proceso ha de sumarse a ella la distancia necesaria para que la historia llegue a los demás con esa emoción intacta, pero transmitida con la **técnica depurada del trabajo**. En **equipo**, el que forma el grupo de alumnos, en nuestro caso. El teatro no puede hacerse solo. La escritura en soledad sólo es un primer paso. Y su enseñanza tal vez una utopía. A la que, como a otras, hay que entregarse cada día.

Referencias bibliográficas

Brook, Peter: *The Shifting Point* (1987), Londres, Methuen.

-*El espacio vacío* (2012), Madrid, Ediciones Península.

Fernández Valbuena, Ana: “En torno a la escritura. Una historia de piedra”, en Doménech, F. (ed., 2008) *Teatro español. Autores clásicos y modernos*, Madrid, Fundamentos, pp. 429-440.

-“Wajdi Mouawad. La voz de los quebrantados”, en *Primer acto. Cuadernos de investigación teatral* (2012), n. 343, Madrid, pp. 200-206.

-“Nuevos caminos de la dramaturgia. Dramaturgia posmoderna y performance.” en Doménech F. (ed., 2013) *Manual de dramaturgia*, Publicaciones de la Universidad de Salamanca.

Gache, Belén: *Escrituras nómades. Del libro perdido al hipertexto* (2006), Gijón, Ediciones Trea.

Johnston, Chris: *The improvisation game. Discovering the secrets of spontaneous performance* (2006), Londres, Nick Hern Books.

SEGUNDA PARTE

LA PRAXIS DEL ARTISTA: UN ENFOQUE DESDE LA EXPERIENCIA DEL ARTISTA



El I Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia. Una experiencia de investigación en arte

The First Avant-Garde Art National Conference.
An Experience of Research in the Arts

Paloma Checa-Gismero
Estudiante de doctorado. Departamento de Artes Visuales
Universidad de California, San Diego
paloma@palomachecagismero.net

Resumen

Este escrito aborda el estudio del I Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia (Rosario, Argentina, 1968) y defiende su relevancia dentro del marco del arte como investigación. Para ello se emplean las definiciones del nuevo arte de Ó. Masotta y L. R. Lippard, así como el pensamiento de H. Marcuse y las ideas de J. Wesseling y S. Dillermuth.

Palabras clave: arte conceptual, emancipación, performance, activismo político.

Abstract

This writing analyzes the inquiry on the I Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia (Rosario, Argentina, 1968), while arguing its relevance within the frame of art as research. This study is carried out under the light of Ó. Masotta's and L. R. Lippard's definitions of conceptual art, as well as the philosophy of H. Marcuse, and the ideas of J. Wesseling and S. Dillermuth.

Keywords: conceptual art, emancipation, performance, political activism.

Introducción

El caso de estudio de este texto es el I Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia, celebrado en la ciudad argentina de Rosario en el verano de 1967. Esta experiencia, junto con su continuación, Tucumán Arde, se ha aceptado por la crítica como una obra inaugural del arte conceptual dentro del contexto específico latinoamericano.

Se argumenta aquí que esta obra constituye un caso en el que la práctica artística es en sí un ejercicio de investigación. Para defenderlo, se ponen sobre la mesa las definiciones que del arte conceptual formulan el argentino Óscar Masotta, directamente vinculado en la experiencia, y la norteamericana Lucy R. Lippard, para quien estas dos eventos fueron determinantes a la hora de elaborar su influyente definición del arte desmaterializado. Además, se recurre a la defensa que Feyerabend hace del anarquismo epistemológico como marco, y se pone en relación con las ideas de Herbert Marcuse sobre la función del arte en la sociedad unidimensional.

Lo que hoy se llama arte como investigación es una continuación del camino abierto por el conceptual en los sesenta. Su

germen existe en potencia en las diversas definiciones que del arte desmaterializado se manejan por entonces y no es más que la lógica evolución de su impulso por configurarse como una disciplina preocupada por su modo de ser tal.

I Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia

El I Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia son unas jornadas celebradas en la ciudad de Rosario⁴³, con las que los autoproclamados artistas de vanguardia inician un proceso de debate sobre las condiciones que sirven de marco referencial para su práctica, revisan el estado de su relación con las instituciones y analizan la legitimidad de adoptar metodologías hasta entonces ajenas al arte para ampliar su registro⁴⁴. Autoconvocado con el objetivo de crear un marco que defina las condiciones para un nuevo tipo de arte⁴⁵, su intención es configurar una teoría que oriente específicamente y aclare el campo de acción futura. Si bien en este artículo el análisis se centra en el I Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia, es casi imposible desestimar en su evaluación la obra *Tucumán arde*⁴⁶, realizada tres meses después de las jornadas, en tanto que consecuencia directa de los debates que acompañan a las ponencias de agosto⁴⁷.

43 Rosario, Argentina. 10 y 11 de agosto de 1968.

44 Como se explica más adelante, incorporan métodos de trabajo de la etnografía, el periodismo y el activismo político.

45 La intención de los artistas de vanguardia es intervenir en el drama social que resulta de las políticas económicas del régimen de Onganía.

46 Para detalles sobre *Tucumán arde*, ver más adelante. Hay extensa bibliografía publicada al respecto, de la que cabe destacar Longoni, A., Mestman, M; *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino* (Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 2001); J. P. Pérez, Cecilia Iida, *Lecturas, problemas y discusiones en el arte argentino del último siglo* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2008); Glusberg, J, *Art in Argentina* (Milano: Giancarlo Politi Editore, 1986); VVAA, Roberto Jacoby. *El deseo nace del derrumbe* (Madrid: ed. Museo Reina Sofía, Red Conceptualismos del Sur, Adriana Hidalgo y La Central, 2011)

47 De especial relevancia para el caso que nos ocupa es la lectura del programa de las jornadas. Éste está disponible para consulta en la web del International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Juan Pablo Renzi es el principal autor del documento, aunque su redacción es fruto

El posicionamiento entre el discurso de la estética y el de la política es un signo más del proceso de emancipación que ocurre en el lenguaje del arte en la década de los sesenta. El artista adopta el rol del político, relación con el lenguaje que será más potente en Tucumán arde, pero ya incipiente en el Encuentro. Al desprenderse de la dependencia del objeto artístico, el creador es ahora agente especulativo y legislativo respecto a su propia praxis. Es activista social porque consciente de su facultad para formular, a través de su trabajo, nuevas condiciones de posibilidad para las relaciones sociales. Adoptando dinámicas y formas de organización propias de la acción política, los organizadores⁴⁸ del encuentro persiguen formalizar las redes de trabajo ya constituidas, sentadas hasta entonces en lazos afectivos y afinidades personales. No en vano, la mayoría de los artistas que participan en las sesiones se encuentran muy cercanos a los sindicatos locales, con los que es frecuente que colaboren y se presten ayuda mutua⁴⁹.

La tradición teórica en la que se emplazan los participantes en la experiencia es el socialismo. Sin embargo, bajo esta etiqueta aparecen tantos posicionamientos como participantes. Hay una presencia hegemónica de un marxismo tercermundista⁵⁰ y dependentista que reclama experiencias como la cubana o la vietnamita. Pero con él conviven posiciones más próximas a los marxismos continentales de

de las conversaciones previas con integrantes del grupo de Rosario.

<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/755974/language/es-MX/Default.aspx> (Consulta septiembre 2012)

48 Si bien los asistentes a las jornadas son artistas e intelectuales procedentes tanto de Buenos Aires como de la ciudad de Rosario, son los segundos quienes llevan la iniciativa a la hora de convocar y coordinar el encuentro.

49 Longoni, A, Mestman, M; *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino* (Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 2001)

50 Corriente de pensamiento de izquierdas que defiende la responsabilidad de las antiguas metrópolis sobre la desigualdad económica norte-sur. Según los defensores de esta corriente, la pobreza de los países subdesarrollados tiene una correlación directa en la riqueza del primer mundo. El tercermundismo encuentra inspiración directa en procesos de reivindicación de la soberanía política y económica de las ex colonias como, por ejemplo, el caso de la revolución cubana o el movimiento de Países No Alineados.

Barthes, Sontag o la tradición de seguidores de Gramsci⁵¹. Por último, algunos de los asistentes se definen como más partidarios de los nuevos anarquismos afines al trabajo del lingüista Chomsky, o a posturas más cercanas al trabajo de Marcuse, que intentan fusionar el psicoanálisis con un marxismo frankfurtiano.

Pero pese a la variedad de posiciones teóricas en juego, todos los contribuyentes coinciden en el papel clave que el arte debe tener en el proceso revolucionario. Si se presta atención al formato de los encuentros, se ve cómo responden a algunos de los que Lippard define como rasgos del arte desmaterializado. Aunque no hay certeza de que sea pensado como obra (sí lo fue Tucumán Arde, la experiencia que resulta de la experiencia de agosto), el Encuentro es trabajo llevado a cabo por artistas, donde éstos reformulan las leyes que definen los parámetros de la obra de arte. Reclaman la pertenencia de esta experiencia al terreno del arte y no al de la política, aunque en ella se ponga en ejercicio la retórica de la segunda. Y hacen esto en defensa de su eficiencia. Pues, efectivamente, para que no sea desarticulada por los mecanismos del sistema político vigente (la represión de la dictadura de Onganía), sus ejercicios han de permanecer en la salvaguarda que constituyen los terrenos aún sin nombrar de este nuevo arte. Para el artista Renzi, por ejemplo, el trabajo de los artistas de vanguardia sólo puede tener repercusión política si está fundado en el trabajo en grupo. Su actividad ha de ser pensada, según él, siempre como trabajo estético, a fin de salvarla de una ambigüedad que la desactivaría⁵².

Esta dualidad entre la estética y el activismo político se ve, también, en la escenografía del encuentro. La sede elegida para el

51 La difusión de la teoría crítica del momento entra en el público de habla castellana a través de las casas de publicación y distribución argentinas y mexicanas. La dictadura en España facilita este desplazamiento, y hace que sea la intelectualidad latinoamericana la que primero integre la filosofía continental de izquierdas en la tradición artístico literaria hispana. Editoriales como Siglo XXII en Argentina o el Fondo de Cultura Económica y Mortiz en México son responsables de la familiaridad de los artistas de vanguardia argentinos con estas corrientes de pensamiento.

52 Entrevista realizada al artista Renzi. Recogida en Longoni, A., Mestman, M; *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino* (Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 2001)

Encuentro es el Centro de Estudios de Filosofía y Ciencias del Hombre, una institución de educación universitaria afín a profesores e investigadores perseguidos por el régimen. El formato, el de un seminario de investigación académica. Si la manera en la que se han formalizado los predicamentos para el arte ha sido tradicionalmente la redacción de manifiestos, aquí se da un paso hacia otros territorios y se opta por articular las nuevas normas siguiendo el esquema de la ponencia académica. Este desplazamiento hacia otro canal de enunciación busca, en primer lugar, desprenderse del manifiesto, un formato de validez exclusiva en el territorio del lenguaje del arte para, en segundo lugar, apostar por desplazar la enunciación de reglas a modelos convencionales de mayor alcance, como las ponencias universitarias⁵³.

El I Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia está estructurado sobre la presentación de ponencias por parte de los artistas asistentes. Previa a la celebración del evento se acuerda un proyecto de temario con los puntos que cada participante debe cubrir. Éste está dividido en dos temas: *conciencia ética* y *conciencia estética*. Dentro del primero se incluyen puntos tales como *definición ideológica*, que emplaza el debate en el marco de un marxismo clásico donde destacan a su vez como ítems a discutir el materialismo dialéctico e histórico, la lucha de clases como realidad y el cambio social a través de la revolución violenta. Tras esta definición ideológica, se dan las claves de la *definición política* del arte de vanguardia, que debe hacer alusión a Argentina como país subdesarrollado, así como al tipo de relaciones que la nación mantenía con el imperialismo y a la necesidad de identificarse con los movimientos de liberación del tercer mundo, en concreto con la revolución cubana. En relación a la acción político-cultural que debe considerar el nuevo arte, se plantean a tratar las formas y los medios de la acción, el tipo de relación con las instituciones burguesas y populares que se han de perseguir y, en tercer lugar, cómo posicionarse frente a las alianzas políticas y los medios de difusión.

53 Para acceder al texto íntegro de las ponencias, remitirse a Ana Longoni, Mariano Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino* (Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 2001)

Estas son las coordenadas políticas con las que los artistas participantes se identifican. Pero más importante es que éstas son las coordenadas que establecen para enmarcar el nuevo arte. Nace éste, por tanto, como un agente político desde el momento de su formulación. Nace con estatus de articulación que interviene no sólo en los medios de masas como producto estético, sino que lo hace como activismo en tanto que estos mismos medios constituyen el terreno para el ejercicio de la política y la nueva ciudadanía. El nuevo arte nace desmaterializado y emancipado del peso del objeto. Es destinado desde su concepción a ser figura retórica del lenguaje de la revolución.

Con el fin de crear canales de comunicación alternativos al oficial, los artistas participantes en el I Encuentro plantean la necesidad de generar un circuito contrainformacional. Son conscientes no sólo de la necesidad de apropiarse de los medios de masas para subvertir las relaciones sociales que ellos condicionan (a la vez que se aprovechan del alcance que permiten) si no, sobre todo, de la posibilidad real de hacerlo. Así, vemos cómo rescatan aquella primera intervención que realizaron Jacoby y Costa en 1966, en la que contrainformaron sobre un happening falso, y pactan continuar este tipo de relación con los medios desde la celebración del congreso en adelante. Consecuencia directa de esta intención de apropiarse de los medios para contrarrestar la acción mal-informadora que tienen en el tejido social es la planificación, como ya se ha expuesto, de la obra Tucumán arde, a realizarse en el mes de octubre de 1968, y que ha pasado a la historia del arte como experiencia que detona el desarrollo del conceptual en el contexto argentino⁵⁴.

Marcuse y la fiebre por la emancipación

El trabajo de Herbert Marcuse se rescata aquí porque guarda estrecha relación con el espíritu emancipador que acontece en las artes plásticas en general, y en el conceptual en particular, durante la década de los sesenta. Dos ideas son constantes en el trabajo del alemán: la reivindicación del principio de placer como vector para la emergencia

54 Longoni, Mestman, op cit.

de modos de vida alternativos al que impone el pensamiento científico, y la posibilidad de lograr tal emancipación incorporando en la vida cotidiana el tipo de racionalidad que opera en el arte.

La cuestión emancipadora está presente en el trabajo de Marcuse desde el principio. Ya en *Eros y civilización*⁵⁵, publicado en 1955, ésta aparece como uno de los engranajes encargados de dinamizar la maquinaria de la civilización. En esta obra, el pensador alemán está aún muy apegado a la teoría freudiana, de la que paulatinamente se aleja, aunque sin llegar nunca a abandonar del todo. Presenta a la emancipación como un impulso de rebelión contra el régimen paterno indisociable de la naturaleza humana. Apuntando a una reconciliación del pensamiento marxiano con el psicoanálisis freudiano, Marcuse atribuye a la lucha entre la represión de las instituciones y el impulso liberador del principio de placer el papel de motor de la civilización. Otra de las ideas que ya se anuncia en este texto es que parte de la importancia del principio de placer es su base epistemológica. Recupera el alemán el sentido platónico del eros, como fuerza que lleva al sujeto a ser uno con su objeto de conocimiento; esto se traduce, por tanto, en la reivindicación de un fundamento epistemológico de la liberación de las instituciones represoras. El reclamo de la erótica como epistemología adquiere una relevancia especial en escritos posteriores, pero es en *Eros y civilización* donde habla, por tanto, de un tipo de sujeto con tendencia innata a la subversión de las formas de las que es subordinado y que al mismo tiempo está preparado para practicar la razón en términos ejecutivos y productivos.

Doce años más tarde sale a la luz el artículo *Art in the One Dimensional Society*⁵⁶, en el que se puede ver un Marcuse desprendido de la autoridad del pensamiento freudiano, pero fiel a las ideas que ya anunciaba en sus obras tempranas. En este texto se aborda el problema del, a su juicio, inminente fin del arte, interpretado por el pensador como el perfecto signo de que arte y sociedad van camino de la reconciliación. Claramente al día de las prácticas plásticas del

55 Herbert Marcuse, *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud* (Boston: Beacon Press, 1955).

56 Herbert Marcuse, “*Art in the One-Dimensional Society*”, *Arts Magazine*, 47 (1967).

momento, en este pequeño ensayo de 1967 se presenta el proceso artístico como el lugar donde puede ocurrir la liberación del objeto de los automatismos de la percepción. Es decir, se reconoce la práctica artística como un espacio de exploración de nuevos modelos en los que el sujeto puede relacionarse con el objeto arte. Es el régimen escópico burgués, ligado en el pensamiento del pensador alemán a la castrante razón tecnológica, lo que muere en el fin del arte. Mientras tanto, en el trabajo de los nuevos artistas está teniendo lugar una experimentación con los lenguajes; de este laboratorio saldrán, defiende Marcuse, nuevas formas que participarán de la esencia del orden social que reemplace al capitalismo.

*Un ensayo sobre la liberación*⁵⁷, publicado en 1969, es quizá su obra más distribuida entre los círculos artísticos de la época, por su corta extensión y la vehemencia de las ideas que defiende. En un clima inmediatamente pos mayo del 68, este texto toma como punto de partida la cuestión sobre las responsabilidades que el hombre tiene de satisfacer sus necesidades sin reproducir en el proceso la misma violencia que el sistema ejerce sobre él como individuo. Marcuse aborda la dificultad de sugerir alternativas políticas fuera del ámbito delimitado por el capitalismo; como lugar de inicio para el cambio, la biología del hombre debería integrar en sí misma el impulso hacia la rebelión.

Marcuse regresa a los modelos marxianos de liberación del trabajador de la alienación (el temprano *all-round-individual*, que cambia de una actividad laboral a otra, dejando lugar entre medias para la teoría; y el tardío *free-individual*, quien separando los ámbitos del trabajo y el ocio relega la realización de la libertad al segundo), y apuesta por una transformación cualitativa de la actividad laboral. ¿Podrá el individuo ser liberado mediante el trabajo?⁵⁸ En un principio defiende que, en efecto, esto sí sería posible de ocurrir una metamorfosis donde fuera abolida esa concepción de trabajo capitalista que idiotiza al trabajador y lo torna un ser pseudo

57 Herbert Marcuse, *An Essay on Liberation* (Boston: Beacon Press, 1969)

58 Para un análisis de los cambios que experimenta la noción de trabajador del arte, ver Bryan-Wilson, J. *Art Workers. Radical practice in the Vietnam Era* (Berkeley: University of California Press, 2010).

automático⁵⁹. Esta metamorfosis sólo parece ser posible si un nuevo tipo de hombre (¿un nuevo tipo de artista?), que contenga en sí mismo la idea de cambio, emerge como agente de transformación en el proceso. Un nuevo hombre capaz de crear un nuevo lenguaje a través de la búsqueda del cambio. La sensibilidad propia de este nuevo tipo de hombre es en sí una fuerza política. Se reclama en este texto el valor de la imaginación poética como fuerza para el desarrollo de un lenguaje diferente. Su rol de mediador entre la nueva sensibilidad del hombre y la razón práctica y teórica sirve como guía para la reconstrucción de la sociedad. De este modo, el tradicional valor afirmativo del arte (por el que reafirma el statu quo) se pone en cuestión. La revolución también cuestiona el poder sublimatorio del arte, ya que en el marco de la nueva sociedad su papel sería el de herramienta epistemológica. Además, para Marcuse, el arte contemporáneo es realista, no en referencia a la apariencia visual de las cosas, sino en el sentido de que éste participa del impulso erótico que rige la construcción de un nuevo orden⁶⁰. El arte contemporáneo, tal que realista, es en sí mismo la evidencia del impulso del hombre por reinventar las relaciones sociales.

¿Cómo se vincula esta función social que de repente parece adquirir el arte con su desarrollo como práctica de investigación? Si bien Marcuse no entra en esta discusión, el hecho de que plantee la racionalidad artística como alternativa necesaria al pensamiento científico demuestra su convencimiento por la necesidad de tomar prestado del arte una actitud de reevaluación permanente de los métodos. Para concluir el texto, el autor se pregunta qué grupo de población ha de liderar la revolución. Según él, la nueva intelectualidad que emerge en la clase media, al no estar insertada de lleno en las relaciones industriales de producción, mantiene la distancia ideal con el sistema como para ser consciente del grado de represión que éste ejerce. El arte y la academia son los laboratorios en los que poner a prueba los nuevos ideales utópicos basados en el impulso erótico de reconstrucción social. Esta tendencia del hombre

59 Herbert Marcuse, op. cit.

60 Cabe destacar aquí la similitud entre la ruptura que Marcuse identifica en la raíz del arte contemporáneo con la que Walter Benjamin señala como inherente en el teatro épico de Bertolt Brecht.

a derrocar lo que le reprime le llevará a explorar, más adelante, las esferas en las que es posible la emancipación.

Inseparable de esta nueva idea de hombre, así como de su conciencia liberada, aparece un *ethos estético*. En él, arte y técnica recuperan su función original, la función poietica de dar forma a la materia. La reconciliación del arte con su faceta técnica pasa por recuperar el vínculo del arte con la artesanía. El arte como la forja de un nuevo *Lebenswelt*⁶¹ no está sólo ligado a la reformulación del significado de trabajador del arte, si no también a la revisión de la idea de instituciones de arte. Comparte Marcuse, por lo tanto, un punto esencial de las definiciones que tanto Masotta como Lippard dan del nuevo arte desmaterializado: la incorporación en sí mismo de la duda y reformulación de las definiciones que en él operan. Esta nueva sensibilidad tiene la habilidad de negar la represión ejercida por el lenguaje de la tecnocracia⁶², permitiendo la emergencia de la forma en potencia que contiene la nueva sociedad. Sólo mediante la lucha con los géneros tradicionales pueden ser satisfechos los reclamos de la nueva estética.

Masotta y el arte de los medios de masas

Óscar Masotta⁶³ es de los primeros en abordar la discusión sobre estas nuevas prácticas desde el rigor del lenguaje de la estética. Es reconocido como el primero que se ocupa de dilucidar qué es el nuevo arte y qué lo caracteriza, de explicarlo en el contexto de una sociedad argentina marcada por la censura de la dictadura y por la democratización del acceso a los nuevos medios de comunicación de

61 Concepto formulado por Edmund Husserl, hace referencia al conjunto de factores culturales, físicos y sociales que definen el horizonte de nuestra existencia.

62 Cabe recordar aquí la especificidad del marco político argentino, la dictadura del general Onganía.

63 Óscar Masotta, intelectual porteño con una estrecha relación con el arte de vanguardia argentino de la década de los 60, es responsable de la introducción del psicoanálisis lacaniano en el contexto rioplatense, y actúa entonces con frecuencia de enlace entre el pensamiento europeo de vanguardia y el mundo de la cultura argentina.

masas. Si bien con una voz e intereses diferentes a los de Lucy Lippard, Masotta es también defensor del espíritu emancipador que atraviesa las nuevas prácticas que ocupan el tiempo de las generaciones jóvenes de artistas de izquierdas.

Especialmente preocupado por las alteraciones que en el lenguaje del arte producen los nuevos medios de comunicación, en su ensayo *Happenings*⁶⁴ sienta las bases de lo que llama el arte de los medios de masas. Éste es radicalmente diferente del arte que lo precede, ya que no se ocupa de los objetos, sino que toma como materia las mediaciones sociales. Esta nueva praxis no puede ser abordada con la teoría estética tradicional, dice Masotta; requiere, por lo tanto, un nuevo lenguaje con el que poder ser discutida. ¿Cómo hablar del nuevo arte si ya no podemos recurrir a la tradición estética como único recurso? A partir de ahora, dice Masotta, habrá que apostar por la interdisciplinareidad teórica.

“La materia sociológica del happening reclama seguramente el lenguaje de la sociología. Solamente que si pudiéramos dar cuenta, completamente, de las características estéticas del happening en los términos de los hechos sociológicos es probable que perdiéramos por el camino lo que el género tiene de más específico. Se hace inminente, entonces, ir a buscar ese lenguaje a un nivel más general, en un nivel de lenguaje lo suficientemente general como para envolver a la vez los hechos de la sociología y los objetos de la estética⁶⁵” (Masotta, 2004:204).

Si al ocuparse de las mediaciones el arte se acerca al hecho social, habrá de ser abordado en tanto que tal. ¿Y por qué mediaciones? Los practicantes del nuevo arte aprenden a mudar entre lenguajes en principio ajenos a la tradición plástica. Son evidentes las transferencias desde la publicidad, la información y la etnografía. En este sentido, lo que Masotta llama arte de los medios de masas es absolutamente deudor de los nuevos oficios que muchos de los

64 Su ensayo *Happenings* aparece recogido en Óscar Masotta, *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta* (Buenos Aires: Los Libros de Sísifo, 2004). Los ensayos incluidos en el volumen fueron por primera vez publicados a lo largo de la década de los sesenta en diversos medios, pero son ahora recopilados en conjunto.

65 Masotta, Op cit.

artistas practican a tiempo parcial a la vez que producen arte.⁶⁶ La primera pieza de este arte de vanguardia es el *happening de información falsa*, llevado a cabo por Jacoby y Costa en 1966. Esta pieza interviene en la cadena mediática de información insertando en los medios la noticia falsa sobre la ejecución de un happening que en realidad no había tenido lugar. Gracias al gusto de la prensa por recoger las acciones que suceden en el circuito artístico de los 60, la intervención de Costa y Jacoby logra una publicidad considerable. Pero para Masotta esta obra marca un modo diferente de tratar la performatividad que ya existe en el happening desde la década anterior. Mientras que éste es un arte de lo inmediato, el de Costa y Jacoby se ocupa de las mediaciones, e implica, por tanto un nuevo tipo de distancia con la información.

En su ensayo *Conciencia y estructura*⁶⁷, Masotta explica que la materia del arte de medios de masas son los productos, obras, y experiencias que general los medios de comunicación. Así, son una ampliación de la vocación comunicacional que ya tenía implícita en sí el happening, que éstos desarrollan de modo masivo. Una vez más se ve cómo desde los primeros intentos de explicarlo, el arte conceptual es presentado como ligado a la reformulación del estatuto del arte como disciplina y es vinculado a escenarios de significación alejados de la normatividad institucional de la institución arte, lo que lo posiciona en los orígenes de lo que hoy problematizamos como arte como investigación.

Éste es, precisamente, el factor emancipador del antihappening. Funciona, si regresamos a Marcuse, como una maniobra cultural para derrotar el modo en el que se articulan las relaciones sociales en el marco de un incipiente capitalismo cultural. A diferencia de Marcuse, quien cree que el poder del arte radica en su facultad para poner a prueba nuevos tipos de relaciones sociales, Masotta abraza la fuerza del arte de los medios de masas para hacer visibles las tensiones represivas que nacen de la industria de la comunicación. Pero salvando estas diferencias, se puede ver en el arte de los medios de

66 Roberto Jacoby, por ejemplo, a quien Masotta atribuye la invención del arte de los medios de masas, viene de la publicidad.

67 Recogido en Masotta, Óscar, *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta* (Buenos Aires: Los Libros de Sísifo, 2004).

masas la puesta en práctica de esa necesidad de librarse de la opresión del sistema que tiñe las manifestaciones culturales del bloque occidental en la década en la que se emplaza nuestro objeto de análisis. Si Lippard señala a este respecto la importancia de la aparición de un nuevo tipo de distancia y temporalidad en el proceso y la relación con la idea, Masotta enfatiza, en cambio, la introducción de la teoría de la información en el lenguaje del arte.

Leyendo al abrigo de la teoría de Masotta el caso que aquí se discute queda claro que, en el contexto argentino, este nuevo arte nace como respuesta a los problemas sociales generados por el régimen político del momento. Esto, sumado a la integración en su registro del lenguaje de los medios de comunicación de masas, da como resultado un nuevo tipo de práctica artística que se plantea a sí misma como reformulación de la disciplina a la que pertenece y del papel que tiene en la sociedad. Como resultado se obtiene la generación de un conjunto nuevo de metodologías con las que adecuarse a su objeto.

Lippard y el arte desmaterializado

Lippard⁶⁸ identifica en el nuevo arte de los 60 una serie de rasgos que lo distinguen del tipo de producción que venía teniendo lugar hasta entonces. En el artículo *The Dematerialization of Art*⁶⁹, firmado junto a J. Chandler y publicado en 1968 en *Arts International*, aborda por primera vez esta cuestión⁷⁰. En primer lugar, el arte que le preocupa es un arte desmaterializado, que da más importancia a la idea que al objeto. También destaca que es frecuente que éste sea diseñado en el

68 Lucy R. Lippard, teórica y crítica de arte estadounidense, es autora de decenas de obras sobre arte desde la década de los 60. Es reconocida por ser una de las primeras personas en ocuparse del análisis del arte conceptual, al que ella llama desmaterializado.

69 L. R. Lippard, Chandler, *"The Dematerialization of Art"*, *Arts International* (November 1968), incluido en la recopilación de artículos L. R. Lippard, *Changing. Essays in Art Criticism* (New York: Dutton & Co, 1971)

70 Más adelante Lippard sigue trabajando el arte desmaterializado en varios textos. A destacar, en este sentido, Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object* (Berkeley: University of California Press, 1973)

estudio por el artista y llevado a cabo por un artesano especialista en la técnica o medio en el que se vaya a realizar. Este segundo rasgo pone sobre la mesa dos elementos. Por un lado, ratifica la sospecha de que una nueva distancia opera entre el artista y el objeto en el que concluye su trabajo. Al ocuparse únicamente del diseño de la obra, confía toda relación con lo material a un profesional, un técnico. A partir de ahora, el trabajo del artista pasa a ser esencialmente el de un planificador, que además, sin que esto sea necesario, puede llegar a ser también quien lleve a cabo los planes. Con el desarrollo del conceptual se establece un modelo de artista en el que éste se ocupa de la planificación de las obras y delega el trabajo con el objeto. El artista lidia ahora con la teoría.

Esta disociación que establecen Lippard y Chandler entre el artista y la fabricación del objeto que se crea en la obra, aparece otro elemento clave en el panorama. Una nueva experiencia del tiempo entra en juego con los cambios que introduce el conceptual. El artista a partir de ahora planifica. Los planes se llevan a cabo en un tiempo indeterminado; en algún momento futuro. Este punto pone el caso en relación a la idea arendtiana de la razón como juego dialéctico sin fin que se extiende en el tiempo. En el caso de análisis que nos ocupa, el del I Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia, es clara la presencia de este rasgo constitutivo del arte desmaterializado, pues se concibe como un simposio de investigación académica. Tucumán arde, la obra que se lleva a cabo meses después, es producto de este encuentro y funciona sobre los códigos operativos de una campaña de comunicación y los estudios etnográficos. Los artistas se proponen trabajar como periodistas, activistas políticos y etnógrafos; abordando las relaciones sociales como materia de trabajo. El cambio de mentalidad ya ha ocurrido. El arte conceptual es futurible, pues está construido sobre la estructura de un trabajo de campo. Al rechazar el rol que la materia tiene tradicionalmente en el arte, el tiempo adquiere una relevancia inaudita. En consecuencia, el trabajo del artista conceptual es vertido hacia el futuro, no sólo por su separación con el proceso de fabricación de los objetos, si no también por las incorporaciones que en su práctica hace de metodologías propias de las ciencias sociales o la publicidad.

Lippard usa el ejemplo de Robert Morris, quien en su trabajo entiende la idea de tres modos: como idea, como objeto y como performance. Esta versatilidad del concepto lleva a Lippard a afirmar que la performance a principios de los setenta se convertía bien en tierra de nadie o en tierra de todos, pues era el lugar donde artistas visuales cuyos estilos podían no tener rasgos comunes coincidían e, incluso, lograban cierto acuerdo⁷¹. El nuevo arte, por lo tanto, es espacio para la acción de la especulación. El performance, un nuevo modo de hacer inseparable de la variable tiempo, se convierte, pues, en el nuevo paradigma de trabajo en el tiempo de la revolución conceptual. Vemos entonces cómo el tiempo se hace con un lugar central en el panorama del arte desmaterializado, según Lippard.

Lo que en Hegel fue la llegada de la culminación de la historia de manos de la racionalidad que traían consigo las revoluciones francesa y americana en el XVIII, tiene en Lippard una analogía en la desmaterialización del objeto artístico. Cada uno a su manera, ambos asocian la hegemonía del concepto con una cierta emancipación de la materialidad. “Teniendo más que ver con abrirse al mundo que con cerrarse, la obra nueva ofrece un curioso tipo de utopianismo que no debería ser confundido con nihilismo, con la excepción de que, como ocurre en todas las utopías, indirectamente implica la definición de una tabula rasa; como la mayoría de las utopías, no tiene una expresión concreta.” (Lippard, 1971, 270). Lippard es consciente de la importancia que tienen estas variaciones de la definición de arte, y en ningún caso habla del conceptual como movimiento. Para ella, es un arte nuevo. Y es nuevo por algunas de las razones que se vienen desarrollando en este ensayo, pero es nuevo, sobre todo, porque como dice Marcuse, se funda sobre un nuevo tipo de relaciones entre hombres. O, en este caso, entre el hombre y las obras.

“El desplazamiento del énfasis del arte como producto al arte como idea ha liberado al artista de las limitaciones del presente -las económicas y las técnicas. Puede que haya obras de arte que no puedan ser realizadas ahora por la falta de medios que puedan, sin embargo, ser producidas en el futuro. El artista como pensador, sujeto a ninguna de las limitaciones que condicionan al artista como productor, puede proyectar un arte

71 L. R. Lippard, op. cit.

visionario y utópico que no por ello es menos arte que las obras concretas” (Lippard, 1971, 271).

La revolución del conceptual, por lo tanto, no es sólo emancipadora para el arte, si no también para el artista. Si al primero lo libera de la autoridad de los géneros, al segundo lo libera de sus obligaciones para con ellos. Y anuncia un futuro en el que la función del artista será la del teórico. Y, diría Marcuse, por la derrota del pensamiento tecnológico, la función del teórico será la del artista.

El triángulo Lippard, Masotta, Marcuse

En conclusión, se ve como estos tres contemporáneos al desarrollo del conceptual en general, y al caso del I Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia en particular, definen un triángulo teórico que sin duda enmarca el caso de estudio en los cimientos de lo que hoy se engloba bajo la etiqueta de arte como investigación. Lippard, Marcuse y Masotta identifican dos rasgos que hoy se rescatan a la luz del análisis de la relación de este caso con la investigación.

En primer lugar, una nueva experiencia del tiempo en la mediación del artista con su trabajo. La proyección hacia el futuro que, de acuerdo con Lippard, caracteriza al arte desmaterializado, comparte la euforia de Masotta al identificar en el arte de los medios de masas cierta facultad para repercutir en el tejido social mediante la apropiación de sus estrategias de significación. Ambos elementos participan del potencial transformador que para Marcuse tiene la racionalidad poética del arte nuevo.

En segundo lugar es la importancia que adquiere el lenguaje en este nuevo arte. La superioridad que Lippard identifica en el arte desmaterializado del lenguaje sobre el objeto, se asocia en Masotta con una vinculación del nuevo arte a metodologías propias de las ciencias sociales o la publicidad. Estos dos diagnósticos entran en la convicción de Marcuse por la evidencia de que el arte desarrolla un ámbito discursivo propio a finales de la década de los sesenta.

La investigación en arte como autodeterminación

Para hablar de investigación en y sobre arte primero se ha de trazar un campo de referencias en el que emplazar esta cuestión. Después se ha de abordar la práctica a estudiar como un fenómeno concreto, en el que el medio y su relación con la investigación adoptan una forma propia, no necesariamente compartida con la práctica de otros artistas. Éste es, quizá, uno de los rasgos que caracterizan a la investigación en arte: no ha de tomarse como sujeta a un método universal. Feyerabend ya señala, en *Against the Method*, la falacia de creer que no existe diversidad de enfoques a la hora de abordar el rigor con el que se emprende la investigación en ciencia⁷². Siguiendo su reclamo de abandonar la idea de que el método científico es el único método válido en la producción de conocimiento, los desarrollos producidos en el campo del arte en las últimas décadas traen consigo el orgullo de sentar, a la vez que se realizan, los cimientos para una disciplina diferente -en tanto que fundadas en la diferencia con el modelo que, en principio, constituye el método de la ciencia.

“Puede que los preceptos epistemológicos luzcan espléndidos cuando son comparados con otros preceptos epistemológicos, o con principios generales - pero ¿quién puede garantizar que estos sean los mejores modos para descubrir, no sólo unos cuantos hechos aislados, sino también algunos de los más profundos secretos de la naturaleza?”
(Feyerabend, 1970, 4)

El anarquismo epistemológico en el que Feyerabend se posiciona reclama la importancia de la convivencia de diferentes contextos para la investigación, a fin de no sólo restar autoridad de unos sobre otros, sino para poder abordar mejor el estudio del conjunto de fenómenos del mundo real. ¿Cómo se ha de entender, pues, la investigación en arte en tanto que un campo autónomo? Una de las ventajas de la falta de consenso sobre esta pregunta es que esta indeterminación, que se extiende sobre la investigación en arte desde hace ya cuarenta años, configura un contexto discursivo diferente, por principio, al método de investigación científica del que se quiere desmarcar. En concreto,

72 Feyerabend, P. *Against Method* (New York: New Left Books, 1975).

el I Encuentro de Arte de Vanguardia se alza como experiencia en la que los implicados construyen un marco referencial exclusivo para el trabajo que llevarán a cabo de ese momento en adelante.

Desde los años sesenta el arte ha estado comprometido con la empresa de la búsqueda de espacios discursivos propios. Hoy no es extraño que un artista se autodenomine investigador, pues se ha asumido como válida la facultad del creador para etiquetar su profesión y trabajo y emplazarla, así, dentro de un escenario discursivo de su elección⁷³. Richard Barry, artista conceptual estadounidense, afirma a finales de los sesenta que la palabra *arte* ha de dejar de ser usada como sustantivo y pasar a ser usada como verbo; esta sentencia es sólo uno más de los modos en los que el espíritu de liberación y autodeterminación de la época hace su entrada en las prácticas plásticas. Su articulación de *arte* como verbo conlleva dotar a la plástica de una libertad creativa que trasciende los contenidos y repercute, en consecuencia, en la formulación misma de la disciplina

Esta actitud, hoy naturalizada, se enmarca en una actitud inquisitiva configurada ya como tradición en el contexto del arte contemporáneo. En su introducción a *Say it Again, See it Again. The Artist as Researcher*⁷⁴, su editora Janneke Wesseling apunta, con acierto, a la distinción que Hannah Arendt realiza de los procesos de pensamiento. Distinción basada en una original kantiana, Arendt separa la razón, movida por la sed de respuestas, del intelecto, impulsado por la necesidad de satisfacer el conocimiento concreto. La primera está basada en la duda permanente, y se ocupa de preguntas a priori definidas como sin respuesta. Es este dinamismo de la razón lo que, por un lado, provoca la ilusión de vitalidad en aquellos implicados en sus procesos y, por otro, reclama el aislamiento del sujeto respecto al mundo real.

73 Bryan-Wilson, J. *Art Workers. Radical practice in the Vietnam Era* (Berkeley: University of California Press, 2010)

74 Wesseling, Janneke (de) *See It Again, Say it Again. The Artist as Researcher* (Amsterdam, Valiz:2011)

La persecución de la autonomía del arte se torna por tanto necesaria si se quiere entender éste como investigación. A luz de este reclamo hay que mencionar la definición que hace Stephan Dillermuth⁷⁵ de los contextos bohemios como únicos espacios en los que la verdadera investigación en arte puede ocurrir. Según el holandés, los contextos bohemios surgen del trabajo colectivo, pues sólo cuando los implicados en la empresa son tanto lo suficientemente diferentes como lo suficientemente similares puede nacer un discurso diferenciado relevante. Éste, que es en sí producto y proceso de la investigación, está generalmente enraizado en la búsqueda de soluciones a problemas del día a día, aunque surge de un compromiso de los investigadores con ellos mismos e implica la autodeterminación de su relevancia. Es siempre un proceso de investigación basado en la experiencia del artista, que implica una investigación sobre la vida a través de su vivencia.

En el caso del I Encuentro de Arte de Vanguardia sí se puede hablar de unas circunstancias que responden a las de los contextos bohemios. El espacio discursivo nace del trabajo en cooperación de un amplio grupo de personas, que se implican y se desvinculan de la organización en distintos grados y momentos, y cuyos perfiles diversos guardan la semblanza óptima como para que de su cercanía se genere una dialéctica fructífera. Lo que se produce con esta experiencia es un cuerpo de preceptos que sirven como precedente teórico directo para la experiencia Tucumán Arde (ya programada, por entonces, para tres meses después del Encuentro). ¿Cómo enlaza, entonces, lo que identificamos como rasgos propios del conceptual en función de las ideas de Masotta, Lippard y Marcuse, con lo que se han expuesto como características del arte como investigación? El futuro del arte desmaterializado, así como su búsqueda de esferas de desarrollo autónomas haya en estas ideas de Dillermuth, Arendt y Feyerabend hilos de conexión.

Por un lado, ese empeño por configurar un ámbito discursivo propio del que hablan Lippard y Masotta enlaza con la defensa de Feyerabend de la coexistencia de diversidad de preceptos epistemológicos. La necesidad de asumir esta convivencia como sana

75 Dillermuth, S, *“The academy and the corporate public”*, en Wesseling, J, Op cit.

para la sociedad en la que se enmarcan devuelve la mirada a los reclamos de Marcuse por integrar la racionalidad poética en el ámbito de lo político cotidiano. Este impulso emancipatorio conecta con el reclamo de Dillermuth por los contextos bohemios como reducto para el ejercicio desinteresado de los juegos del lenguaje en el arte como investigación. En el caso de este análisis es evidente cómo los artistas de vanguardia negocian con préstamos lingüísticos y metodológicos de otras disciplinas para sentar las bases de su praxis futura.

Por otro, la proyección hacia el futuro de las prácticas desmaterializadas encuentra su desarrollo en lo que es hoy una naturalización de la permanente actitud inquisitiva del artista. El conceptual abre la veta del arte como investigación y lo emplaza al abrigo de la elaboración que Hannah Arendt hace de la idea de razón. Será necesariamente autónomo y vital, pues se constituirá como vector articulado sobre un imparable juego de preguntas y respuestas

. El I Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia es, por lo tanto, una obra que se enmarca en el germen de lo que hoy se denomina arte como investigación, que no es más que uno de los desarrollos del arte conceptual de los sesenta.

Bibliografía

Wesseling, Janneke (de) *See It Again, Say it Again. The Artist as Researcher* (Amsterdam, Valiz:2011)

Bryan-Wilson, J, *Art Workers. Radical practice in the Vietnam Era* (Berkeley: University of California Press, 2010)

Fereyabend, P. *Against Method* (New York: New Left Books, 1975).

Lippard, L. R., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object* (Berkeley: University of California Press, 1973)

Lippard, L. R., *Changing. Essays in Art Criticism* (New York: Dutton & Co, 1971)

- Lippard, L. R., Chandler, “The Dematerialization of Art”, *Arts International* (November 1968)
- Masotta, Ó., *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta* (Buenos Aires: Los Libros de Sísifo, 2004).
- Marcuse, H., “Art in the One-Dimensional Society”, *Arts Magazine*, 47 (1967).
- Marcuse, H., *An Essay on Liberation* (Boston: Beacon Press, 1969)
- Marcuse, H., *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud* (Boston: Beacon Press, 1955).
- Longoni, A., Mestman, M; *Del Di Tella a “Tucumán Arde”. Vanguardia artística y política en el '68 argentino* (Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 2001)
- Pérez, J. P., Cecilia Iida, *Lecturas, problemas y discusiones en el arte argentino del último siglo* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2008)
- Glusberg, J, *Art in Argentina* (Milano: Giancarlo Politi Editore, 1986)
- VVAA, Roberto Jacoby. *El deseo nace del derrumbe* (Madrid: ed. Museo Reina Sofía, Red Conceptualismos del Sur, Adriana Hidalgo y La Central, 2011)



Dos saltos en falso: escapismo en el estudio del artista

Two misleaps: escapism at the artist's studio

Guillermo Mora Pérez
Facultad de Bellas Artes
Universidad Complutense de Madrid
info@guillermomora.com

Resumen

Este escrito se centra en el estudio de dos acciones artísticas: *Studio Visit* (2004-05) de Joe Sola y *Another window in my studio* (2009) de Navid Nuur. Las dos acciones están basadas en la idea de escapar del estudio a través de una ventana, pero estos saltos que realizan para atravesarla y huir son saltos en falso, puesto que ninguno de los dos realmente escapa. Ambos utilizan métodos más propios del ilusionismo o del trompe l'oeil para hacer creer al espectador un salto que en verdad no es real. Es una falsa huida que *engaña* al ojo del observador.

La acción de escapar del estudio se convierte en un acto creativo gracias a la construcción de una ficción en torno a ella. Sin embargo, el aspecto relevante de las dos acciones es que Nuur y Sola también incluyen en la obra los mecanismos que desvelan su misterio. Estos dos artistas ofrecen las claves para entender su trampa - desvelan el engranaje de su acción- un acto poco común en el conocimiento de los procesos creativos de la obra de arte, generalmente ocultos al espectador.

Palabras clave

Ventana, trompe l'oeil, realidad-ficción, Navid Nuur, Joe Sola

Abstract

This text is focused on the study of two artistic actions: *Studio Visit* (2004-05) from Joe Sola and *Another window in my studio* (2009) from Navid Nuur. These two actions are based on the idea of escaping from the studio through a window, but these two leaps they make to cross it and run away are misleaps, because any of the artists really scape. Both use methods more properly used in illusionism or trompe l'oeil to make the viewer believe that the leap actually is not real. It is a false escape that *fools* the viewer's eye.

The act of escaping from the studio becomes a creative act through the construction of a fiction around it. However, the important aspect of the two actions is that Nuur and Sola also include in the work the mechanisms that reveal its mystery. These two artists offer the keys to understand its trick -unveil the gear of its action- an uncommon fact in the study of the creative process of the work of art, usually hidden to the viewer.

Key words

Window, trompe l'oeil, reality-fiction, Navid Nuur, Joe Sola

«Esta torre no tiene ni una ventana. Ninguno de los que entran aquí jamás volverá a ver la luz del día.»

“Y aún así, en mi celda, la luz entra a través de la ventana abierta,” dijo el pintor.

“Oh sí, contestó el carcelero. “Entonces ¿por qué no escapas?”»⁷⁶

The Open Window, Ana Blandiana

1. Introducción

2004-05

Estudio de Joe Sola, Los Angeles (EEUU).

El artista invita a un grupo de comisarios, coleccionistas y críticos del mundo del arte a su estudio para mostrarles su obra. Improvisadamente el artista se lanza al vacío por la ventana.

2009

Estudio de Navid Nuur, La Haya (Holanda).

El artista escapa a través de un agujero negro de una de las paredes de su estudio.

⁷⁶ “This tower doesn't have a single window. Anyone who gets put in here will never see the light of day again.”

“And yet, in my cell, light comes in through the open window,” said the painter. “Oh yes,” the jailer sneered back. “Then why don't you escape?” (La traducción es mía).

BLANDIANA, Ana, “The Open Window”, *Review of Contemporary Fiction*, Vol. 30, nº 1, Normal, 2010, pp. 19.

¿Por qué el artista escapa de su espacio de trabajo? ¿Qué está sucediendo en el estudio de algunos artistas contemporáneos para querer huir de su propio espacio de creación? ¿Qué busca el artista cuando nos plantea una huida desde el interior de su estudio hacia el exterior a través de una ventana?

El hecho de que estos dos artistas escapen de su estudio podría considerarse un óptimo tema de análisis para dar una respuesta a las preguntas mencionadas previamente, pero sólo y cuando las dos acciones citadas hubiesen sido completamente verdaderas. ¿Y si lo que rodea a estas dos acciones no fuese verdad sino dos montajes, dos completas ficciones, dos saltos en falso? ¿Qué es entonces lo que deberíamos analizar? ¿Una huida verídica? ¿O más bien un simulacro de huida fingida, un mecanismo que utiliza el artista para hacernos ver y creer la acción ficticia como una completa realidad? ¿Querían Navid Nuur (Teherán, 1976) y Joe Sola (Chicago, 1966) escapar de su estudio o simplemente hacernos creer que saltan y escapan, que se desvanecen de su espacio de trabajo? En tal caso ya no deberíamos analizar sus acciones como huidas, sino como acciones fingidas de un escape. Y por tanto, su análisis cambia, porque no es lo mismo analizar lo que vemos que analizar lo que creemos que estamos viendo.

Las acciones que ambos realizaron pueden parecernos, en una primera visión, imágenes de una huida del estudio. Sin embargo, la primera apariencia de ambas acciones pretende contarnos sólo historias a medias. Por ejemplo, Joe Sola sí se lanzó al vacío por la ventana de su estudio, pero con toda una preparación previa. Su salto no fue improvisado. En *Studio Visit* (2004-05) generó toda una infraestructura en su estudio al más estilo hollywoodiense (cristales creados especialmente para saltos en cine, preparación física con un especialista para aprender a caer estratégicamente, soportes situados debajo de la ventana para resistir el impacto, etc.), todo para hacer creer a sus espectadores un espontáneo y verdadero salto al vacío que sin embargo era totalmente controlado. Por otro lado, Nuur pintó de negro unas zonas de su mano y pierna derechas que, apoyadas sobre la circunferencia negra que había en el muro de su estudio, aparentaban “entrar” y atravesar el perímetro de la circunferencia. En esta obra, conocida como *Another window in my studio* (2009), el efecto óptico creado da la sensación de que el artista realmente estaba saltando a

través de ese agujero -que él denomina ventana- y que estaba traspasando las barreras de su estudio, escapando.

Ninguno de los dos artistas realmente escapa de su espacio de creación, sino que generan unos mecanismos ilusorios (ya sean ópticos o físicos) para hacer creer al espectador una huida que en realidad no existe como tal. Todo es una puesta en escena: ambos convierten lo que podría ser una acción dramática de escapar de su estudio en una acción cómica que ya no está basada en huir del espacio de trabajo, sino en hacernos creerlo. El artista se convierte en actor de sí mismo; escapar pasa a ser un engaño al ojo: una acción trompe l'oeil en el caso de Nuur; una recreación puramente cinematográfica en el caso de Joe Sola. Como ilusionistas que parecen desaparecer ante nuestra mirada, delante de estas obras no estamos ante verdaderos escapes, sino ante dos propuestas de *escapismo*. Lo curioso es que Nuur y Sola, como escapistas o ilusionistas, nos desvelan el truco de la acción. Diríamos que funcionan algo así como un mago honesto, un mago que no se guarda la carta en la manga. Estos dos artistas incluyen dentro de la construcción de la obra los mecanismos que desvelan su misterio, su truco, su trampa, algo poco común cuando hablamos de los procesos de creación de una obra de arte. Los artistas han tenido al espectador acostumbrado a dejarle generalmente con el misterio de sus procesos, con el asombro, con la duda, con el truco, con esa constante pregunta del espectador ante la obra: “¿Cómo lo habrá hecho?”. Sin embargo, Joe Sola y Navid Nuur son artistas que nos desvelan el cómo. Estos “escapistas” o “artistas del escape” muestran sus cartas, incluyen la solución del enigma en el acto creativo. Y es en este punto donde el artículo quiere hacer especial hincapié, ya que son pocas las ocasiones en la que el artista desengranan la parte ilusoria de su acción, nos presenta el desmontaje de la obra y dicho desmontaje forma parte también de la misma. Nos engañan y nos muestran posteriormente cómo nos han engañado. Dos trucos con su solución incluida. Algo así sucede con las obras *Another window in my studio* de Navid Nuur y *Studio Visit* de Joe Sola.

Por tanto, este escrito se centrará en el estudio de estos dos saltos en falso, dos acciones artísticas basadas en la idea de escapar *engañando* al espectador, al ojo que observa. Se analizarán los métodos que Joe Sola y Navid Nuur utilizan (más propias de otros ámbitos

como el ilusionismo o la magia) para convertir la acción de escapar del estudio en un acto creativo gracias a la construcción de una ficción. Se tendrá también en cuenta el juego de posiciones en la que estos dos artistas “ilusionistas” sitúan al espectador. Pero sobre todo el artículo se focalizará en ese momento de desvelo que ambos artistas nos ofrecen para comprender el engranaje de sus acciones y todo el mecanismo del proceso creativo de la obra.

Dos saltos en falso, dos procesos de trabajo en los que los términos *ver*, *crear* y *parecer* se entremezclan para engranar y desengranar, para engañar -y a su vez ofrecer la verdad a la visión de ese otro que observa.

2. Un acercamiento a *Studio Visit* de Joe Sola y *Another window in my studio* de Navid Nuur

Veamos lo que realmente sucedió en las obras *Studio Visit* de Joe Sola y *Another window in my studio* de Navid Nuur, dos saltos no tan espontáneos como pueden parecer. *Studio Visit* es una acción que realizó el artista con una serie de visitas de profesionales a su estudio en la que él se lanza por la ventana mientras les está explicando su obra. El plan era el siguiente:

“Durante un período de dos años, invitó a coleccionistas, comisarios y críticos a su estudio de Los Ángeles para hablar de su trabajo. Él encendía la cámara de video, charlaba amigablemente durante unos minutos, y luego daba un salto a través de una ventana cerrada junto a una explosión de cristales rotos. Sus invitados se apresuraban hacia la ventana, sólo para descubrir a Sola riéndose sobre una pila de cajas de cartón dispuestas estratégicamente ocho metros más abajo.”⁷⁷

⁷⁷ “Over a period of two years, he invited collectors, curators, and critics to his Los Angeles studio to talk about his art. He would turn on the video camera, chat amiably for a few minutes, and then take a flying leap out the closed window in an explosion of shattered glass. His guests would dash to the window, only to find Sola chortling on top of a pile of strategically arranged cardboard boxes eight feet below.” (Traducción del autor).
Miranda, Carolina A., "Biting the hand that feeds them", ARTnews, Vol. 110, n° 11, 2011, pp. 86.

Por tanto, la principal idea del artista era reunir a diversos profesionales del mundo del arte para enseñarles su trabajo hasta preguntarles si querían ver una nueva obra suya. Lo que los profesionales no se esperaban es que al asentir, Joe Sola se lanzase por la ventana de su estudio, rompiendo los cristales y cayendo al vacío.



Fig. 1 / Fig. 2
Studio visit, 2004-05
Joe Sola

Deanna Sirling realizó en 2006 una crítica en la revista *Art Papers* sobre la exposición “Taking a Bullet” de Joe Sola, exposición en la que el artista revisitaba algunas piezas de performance icónicas del siglo XX. Para ella, uno de los puntos importantes que destacó de *Studio Visit* fue sobre todo el factor sorpresa del público asistente al estudio y al inesperado salto:

"Vemos al artista discutiendo sobre su trabajo en su estudio con una sucesión de comisarios. El sonido es intencionalmente pobre, lo que nos hace difícil contar lo que Sola está en realidad diciendo. Después de los primeros minutos, parece no tener una gran importancia. Sola se levanta, dice a los comisarios que les gustaría enseñarles una nueva obra, y de una manera muy elegante salta a través de una ventana cerrada, rompiendo el cristal, y cayendo fuera y hacia abajo. La reacción de los comisarios es aún más alucinante- todos ellos comienzan a reír. Permanecen sentados riendo en sus sillas, más confundidos y entretenidos que preocupados."⁷⁸

⁷⁸ "We watch the artist discussing his work with a succession of curators in his studio. The sound is intentionally quite poor, which makes it difficult to tell what Sola is actually saying. After the first few minutes, this proves

Como observamos en las palabras de Sirlin, las reacciones de los presentes pasan del asombro, al espanto, la risa nerviosa o el silencio, como en el cine de suspense y terror cuando sucede algo inesperado; y con la curiosa pasividad e inmovilidad de la mayoría de los asistentes. Posteriormente a esta acción, Sola regresaba a su estudio y continuaba hablando de su trabajo como si nada hubiese ocurrido.

El tiempo que estuvo el artista realizando la acción para comisarios, coleccionistas y críticos de arte fueron 2 años. El número de veces, 22. La acción quedó registrada en un vídeo de 8 minutos de duración. Este video que compila los 22 saltos -y sus momento después- es el documento que Sola nos presta. Con un sonido intencionadamente débil, son la ruptura del cristal de la ventana y las risas de los asistentes lo que más se escucha en esos 8 minutos. El hecho de que Joe Sola propusiese ese salto como una obra ante el crítico, comisario y/o coleccionista asistentes, hacía que estos se posicionasen ya como público, como si de un cine se tratase. Inmóviles ríen; ríen nerviosamente, como en una película de suspense o terror justo después del susto, pero ríen.

Por otro lado, *Another window in my studio* de Navid Nuur es una obra que representa al artista traspasando un agujero negro situado en la pared de su estudio. La obra está formada por dos fotografías que se exponen en conjunto con la ropa que fue utilizada para realizar la acción que se representa en las imágenes.

La primera fotografía (imagen 3) nos muestra al artista intentando traspasar el gran círculo negro -ventana- situado en el muro. La segunda fotografía (imagen 4) nos desvela el método empleado. Su propio gesto parece de admiración al ver su mano y pierna cubiertos de negro, como si ni él mismo hubiese sido consciente de lo ocurrido:

unimportant. Sola gets up, tells the curators that he would like to show them a new work, and very elegantly jumps through a closed window, breaking the glass, and falling outside and down. The curators' reaction is most amazing--they all begin to laugh. They remain seated in their chairs laughing, more stunned and amused than concerned.” (Traducción del autor).

Sirlin, Deanna, "Joe Sola: Atlanta", *Art Papers*, Vol. 30, nº 2, marzo/abril 2006, pp. 53-54.

“corté un ovalo negro de la imagen de un cartel de mi exposición en el Kunsthalle Fridericianum en Kassel, "The Value Of Void" (2009). Luego lo envié a mi estudio vía FedEx, donde lo monté sobre el muro. Tomé dos fotografías: una avanzando hacia el agujero negro y otra donde se me ve retrocediendo con mi pierna y mi camisa cubiertas de pintura negra. Esta ropa manchada se expuso en la muestra, cerca de las dos imágenes tomadas en mi estudio.”⁷⁹



Fig. 3 / Fig. 4
Another window in my studio, 2009
 Navid Nuur

La imagen 3 nos muestra al artista avanzando con su mano y pierna derechas hacia el agujero-ventana. “El negro absorbe todo el color”⁸⁰. El negro absorbe a Nuur también, pero sólo

⁷⁹ “I cut out the black oval image in the banner of my show at the Kunsthalle Fridericianum in Kassel, "The Value Of Void" (2009). Then I sent it to my studio via FedEx, where I mounted it on my wall. I took two pictures: one stepping into the black object and one where you see me stepping out with my leg and shirt covered in black paint. These dirty clothes were exhibited in the show, next to the two images taken in my studio.” (Traducción del autor).

Marcel, Christine, "Navid Nuur: Scientific Dreams", *Flash Art* (International Edition), Vol. 44, n° 277, marzo/abril 2011, pp. 111.

⁸⁰ “Black absorbs all color”. (Traducción del autor).

aparentemente, ya que el artista nos presenta un traspaso creíble desde lo óptico, no desde lo físico. Nuur engaña al ojo del espectador: “Es mi forma de mezclar lo visible y lo invisible, ficción y realidad, en una visión anti-dualista del mundo.”⁸¹, afirma el artista. Pintando de negro unas zonas de su mano y pierna derechas, éstas parecen “entrar” y/o encajar dentro del perímetro de la circunferencia e introducirse en ella. El efecto óptico creado da la sensación de que el autor realmente está saltando a través de ese agujero -que él denomina ventana- y que está traspasando las barreras de su estudio, escapando. Sin embargo, la imagen 4 nos da las claves para aclarar el misterio. Vemos al artista con su mano y piernas derechas pintadas de negro, motivo por el que visualmente el artista parecía introducirse en el negro círculo en la imagen 3. La imagen 5 -la ropa de aquel momento- quedan como recuerdos de la acción.



Another window in my studio, 2009

Navid Nuur

Fig. 5

Nuur, Navid, "Texts" [en línea], <http://www.navidnuur.nl/texts.txt>, [consulta 19-09-2012].

⁸¹ “It's my way of mixing the visible and the invisible, fiction and reality, in an anti-dualist view of the world.” (Traducción del autor).

Marcel, Christine, "Navid Nuur: Scientific Dreams", op. cit. pp. 111.

3. Escapando por ventanas ¿verdaderas o falsas?

«¿Has abierto una ventana? Tú has pintado una ventana, ¡escoria! No es una ventana real. Sólo imaginas que es una ventana.»⁸²

The Open Window, Ana Blandiana

Este artículo comenzaba con una cita del relato de ficción “The Open Window” (“La ventana abierta”) escrito en 1989 por Ana Blandiana y publicado en el *Review of Contemporary Fiction* en 2010; una cita en la que a través de un diálogo entre un carcelero y un pintor encarcelado, se pone en duda la existencia de una ventana en la torre de una prisión.

El relato de Blandiana nos brinda situaciones muy similares a las sucedidas en las acciones de Navid Nuur y Joe Sola: hay algo de la acción de Nuur en la primera parte -en la que se engaña al carcelero- y algo de la acción de Joe Sola en la parte final en la que se arroja al vacío a través de la ventana. Este relato narra la historia de dicho pintor encerrado en la celda de una torre, la cual carece de ventanas. Sin embargo, el artista decide pintar en el muro "una ventana por la cual pueda ser vista la luz cegadora del cielo azul"⁸³, una ventana en esa celda oscura para que pueda entrar la luz del exterior. Este supuesto trompe l'oeil realizado por el pintor provoca una gran duda al carcelero que le tiene preso, ya que la ventana parece "tan real" que no puede reconocerla como un objeto verdadero o falso. Conoce la torre y sabe que ésta carece de ventanas, pero reconoce una ventana presente en la celda. Para el carcelero, si ésta es verdadera, el preso tiene la posibilidad de escapar. Si es falsa, entonces la capacidad de este artista para engañar al ojo es asombrosa. En este encuentro en el que se desarrolla una corta -pero intensa- conversación entre carcelero y encarcelado, ambos dialogan sobre la representación de la pintura y la capacidad de engañar al ojo que tiene el artista a través del

⁸² “You opened a window? You painted a window, you scum! It's not a real window. You only imagine that it's a window.” (Traducción del autor). Blandiana, Ana, "The Open Window", op. cit., pp. 19.

⁸³ *Ibíd.*

arte. La historia finaliza con el carcelero retando al pintor e invitándole a demostrarle que no es una ventana real. El artista accede, para el asombro del carcelero, quien ve como el pintor se introduce en la pintura-ventana y escapa, cayendo al vacío desde lo alto de la torre y quedando destrozado en el suelo:

«¡Tocad la alarma! ¡Un prisionero escapa!» comenzó a gritar, mientras el cuerpo del pintor se podía oír cayendo al vacío a través de la ventana abierta y después golpeando el pavimento a los pies de la torre.»⁸⁴

Por un momento podemos imaginar a Nuur en diálogo con nosotros -Nuur como el artista en la celda de la torre, nosotros como los carceleros- diciéndonos que va a traspasar el gran agujero negro que hay en el muro de su estudio; un agujero que sabemos que es un fragmento de tela negra, pero que vemos como asombrosamente su mano y pierna derechas van poco a poco introduciéndose en la oscura circunferencia. Nuur parece que se adentra - escapa-, al igual que lo hace el cuerpo del pintor encarcelado traspasando otro supuesto lienzo-ventana. Nuur no cae, pero sí el pintor del relato. Cae el pintor de la torre al vacío, al igual que lo hace Joe Sola desde la ventana de su estudio.

¿Qué es lo que ocurre con estas tres ventanas que parecen estar y no estar a su vez? ¿Son verdaderas o falsas? Curioso juego que plantean al espectador sobre dónde situar la X. ¿En la casilla de lo verdadero o en la casilla de lo falso? Quizás tengan de ambas partes durante el recorrido de la acción o del relato, y sea en su final donde decidan clarificarnos su naturaleza real. Esas son las reglas del juego en las que se quieren mover Nuur, Sola y también el personaje de Ana Blandiana que se ha puesto como ejemplo comparativo en este capítulo: un debate sobre lo que tienen de real y lo que tienen de mentira estas tres ventanas que nos proponen.

⁸⁴ «"Sound the alarm! Prisoner escaping!" he began to shout, while through the open window the body of the painter could be heard falling through the air and then shattering on the pavement at the foot of the tower.» (Traducción del autor). *Ibíd.*, pp. 20.

¿Es la ventana que presenta Ana Blandiana una mentira o una verdad? Es verdadera, la única verdadera de las tres, pero sólo lo será en el final del relato. Durante todo el recorrido del texto es supuestamente falsa, manteniendo la duda y la tensión entre lo uno y lo otro. Las convincentes palabras del pintor hacen creer al carcelero (y al lector) que aquello que hay en el muro de la celda es una pintura y no un agujero para escapar de la celda-estudio y caer al vacío. Luego el artista desvelará la verdad de la ventana, arrojándose por ella. Una ventana que parece tan real que era real en el fondo. Y el pintor, aprovechándose de las habilidades de su oficio, burlándose del ojo de un iluso carcelero.

Navid Nuur también se burla de nosotros, de nuestra mirada. Su ventana es obviamente falsa. Es un fragmento de lienzo negro cortado de un cartel de una exposición y pegado al muro de su estudio. Pero nos hace creer (imagen 3) que ese plano es un hueco traspasable, que es verdadero, que el umbral de la barrera de representación es superable, que Nuur puede cruzar y huir de su estudio a través de un lienzo negro, poniendo la verdad de dicho lienzo en duda.

¿Y la ventana de Joe Sola? Verdadera en cuanto a abertura en la pared que es traspasable, pero falsa, hecha de un vidrio especial para que el personaje no se dañe al cruzarla. Ventana, sí, pero rodeada de una gran mentira como son los efectos especiales cinematográficos que el artista ha utilizado para hacerla.

Estos artistas tiene una gran capacidad para engañar. Son maestros del truco, del trompe l'oeil, del engaño al ojo. A través de sus habilidades técnicas, mienten a la visión del otro, convencen a SU espectador de lo que no es, consiguen introducirlo en una estructura lógica que no es la que corresponde a la realidad. Le ubican en otra, que es la que quieren hacer creer. Y dicha estructuras de ventanas de mentira y ventanas de verdad son las que nos introducen en el juego de la huida, del supuesto escape, del aparente salto de dentro hacia fuera del estudio. Dentro del juego.

4. Desmontando acciones, desmontando saltos

«Una fotografía mostraba el óvalo negro colgando de la pared del estudio, con el artista caminando “a través” de él, con la pierna y mano derechas, como si fuese un agujero. Otra fotografía mostraba al artista de pié delante de él, con su mano y pierna derechas pintadas de negro: un salto en falso.»⁸⁵

Navid Nuur: Kunsthalle Fridericianum, Noemi Smolik

Las acciones de Navid Nuur y Joe Sola se montan y se vuelven a desmontar. Y en ellas el espectador está siempre delante, presente, conociendo su trampa, su truco y su solución. Estos dos artistas generan una obra donde todo es puro truco, pero curiosamente nos dan las claves para entenderla.

Como bien decíamos, es poco común esta figura de artista que desgrana el mecanismo completo de su obra, desmonta su artificio y la deja desnuda, con todos los mecanismos del “truco” visibles para el espectador. En *Studio Visit* y *Another window in my studio* hay trampa, por supuesto, pero trampa que narra su funcionamiento para que no nos sintamos completamente ilusos, engañados. Y una trampa que desvela su propia trampa -una trampa verdadera-, poco trampa puede ser ya. Los saltos de Nuur y Sola juegan al engaño en su inicio; son saltos en falso, pero no son saltos tramposos. Esto quiere decir que son coherentes en su recorrido, mantienen al espectador donde quieren mantenerlo, le hacen partícipe del engaño y le muestran sus claves para comprender su proceso y el porqué de sus acciones.

Para apoyar este razonamiento final, me gustaría realizar una comparación de las acciones *Studio Visit* y *Another window in my studio* con una de las acciones artísticas más icónica del arte del siglo XX:

⁸⁵ «A photograph showed the black oval hanging on the studio wall, with the artist walking "through" it, right leg and hand first, as if it were a hole. Another photo showed him standing in front of it, his right leg and arm painted black: a faked leap.» (Traducción del autor).

Smolik, Noemi, "Navid Nuur: Kunsthalle Fridericianum", *Artforum International*, Vol. 48, nº 8, 2010, pp. 210.

Leap into the voice (Salto al vacío) que Yves Klein (Niza, 1928 - París, 1962) realizó en 1960. Esta acción es un gran ejemplo de salto “tramposo” y nos sirve para valorar el desenlace verdadero de los saltos de Nuur y Sola. El salto que realizó el artista francés consistía en lanzarse al vacío desde la ventana de la casa número 5 de la Rue Gentil-Bernard, en el suburbio Fontenay-aux-Roses de París, el 19 de octubre de 1960, supuestamente. Y decimos supuestamente por la infinidad de dudas que rodearon a la acción. Entre lo que Klein nos quiso contar y lo que sucedió, existe un gran “salto”, nunca mejor dicho. Para empezar, esta acción ya había sido realizada en enero en casa de la galerista Colette Allendy, en la Rue de l'Assomption, acción realizada sin cámaras. En octubre la repitió, entonces ya para las cámaras y con un equipo. De esta "nueva acción" existen dos imágenes: una con el ciclista -la publicada en *Dimanche* por Harry Shunk y Janos Kender el 27 de noviembre de 1960- y otra sin el ciclista (ver Imágenes 6 y 7). En el *Dimanche*, aparte de una foto trucada, podíamos leer en palabras de Klein “Hoy, el pintor del espacio debe internarse de verdad en el espacio para pintar, pero sin trampas ni trucos, y sin aeroplanos, paracaídas o cohetes.”⁸⁶.

Resulta curioso como la gran farsa del artista francés venía rodeada de palabras como “sin trampas ni trucos”, cuando todo aquello era un montaje. En Klein tenemos un montaje supuestamente verdadero pero cubierto realmente de información falsa y manipulación de imágenes. En Nuur y Sola tenemos un montaje donde el truco y lo falso entran en juego pero que revelan posteriormente su misterio. Klein, queriendo hacernos creer la gran verdad, manipulaba el contenido para presentarnos una gran mentira:

“Klein no tenía audiencia cuando saltó aparte de sus “amigos y fotógrafos más cercanos” (cosa que hizo varias veces, “intentando conseguir la expresión transcendental deseada de su cara”) y usó una malla protectora que no aparece en la fotografía, que es en realidad una composición de dos diferentes tomas unificadas en el cuarto oscuro.”⁸⁷

⁸⁶ Stich, Sidra, Yves Klein, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1995, p. 217.

⁸⁷ “Klein had no audience apart from “close friends and photographers” when he jumped (which he did several times, “attempting to get the desired transcendent expression on his face”) and used a protective net that does not



Fig. 6 / Fig. 7
Leap into the voice, 1960
 Yves Klein

Así describe Philip Auslander la obra de Klein en su artículo “The performativity of performance documentation”, destripando lo verdaderamente sucedido en ese salto.

¿Cuáles eran las aspiraciones de Klein? ¿Cuáles son las aspiraciones de Navid Nuur y Joe Sola? Su idea de artista, la posición a la que aspiraba en el terreno del arte y su concepción del espectador son completamente antagónicas. Mientras Klein trata al espectador como un ser crédulo e iluso, Joe Sola y Navid Nuur lo hacen cómplice de su jugada. La jugada de Klein da la espalda al espectador, se ríe de él. Nuur y Sola en cierto modo ríen con él. Hacen al espectador partícipe de su trabajo, de todo el proceso creativo. Es lo que marca la distinción de unas acciones a otras.

appear in the photograph, which is actually a composite of two different shots unified in the darkroom.” (Traducción del autor).

Auslander, Philip, "The performativity of performance documentation", PAJ: A Journal of Performance and Art, Vol. 28, n° 84, septiembre 2006, pp. 2.

¿Cómo hubiese sido concebida la obra de Klein si éste hubiese situado junto a la supuesta imagen real en la Rue Gentil-Bernard otras fotos como la foto sin el ciclista, o las fotos que tiene saltando con diferentes poses, o la imagen tan poco vista de Klein con los judokas sujetando una red para amortiguar su caída? Está claro que la concepción sería muy diferente. ¿Hubiese llegado a ser tan icónica así como lo fue en su momento sin toda esta información que ha sido discutida a posteriori por tantos teóricos? No sabemos si hubiese alcanzado el grado de iconicidad que tiene actualmente, pero ir conociendo todos estos datos falsos desmontan todo el proceso creativo de la obra. Y la obra en sí.

Rebecca Solnit en “Yves Klein and the blue of distance” realiza un análisis crítico similar al de Auslander (siendo éste último más ácido). Sin embargo, Solnit lanza en su artículo una frase muy relevante para marcar la diferencia existente entre el salto de Klein y los saltos de Joe Sola y Navid Nuur. Para Solnit, las fotografías de las acciones de Klein son un desvanecimiento de la obra, quedando simplemente como “una herramienta para la imaginación”⁸⁸; una herramienta para hacernos imaginar sobre la obra, pero nunca para hacernos *ver* la obra. Pensando en todo lo que supuestamente tiene de foto-documentación de la realidad la obra de Klein, paradójicamente es la que más mentiras encierra. Y las obras de Nuur y Sola, con todo lo el truco óptico y truco físico que contienen, terminan dándonos las claves de su verdad. En el juego de Nuur y Sola entra en juego también la honestidad, las claves que nos hacen vernos no como ilusos, sino como cómplices y concedores de una acción.

5. Conclusión

En la introducción de este artículo se mencionaba como Navid Nuur y Joe Sola se caracterizan por presentar dos acciones no sólo con el enigma sino también con su respuesta. Son artistas que engañan, que juegan con el espectador y conducen la visión de éste por dónde ellos

⁸⁸ “a tool for imagination” (Traducción del autor).

Solnit, Rebecca, "Yves Klein and the blue of distance", *New England Review*, Vol. 26, nº 2, 2005, pp. 176-182.

quieren. Pero a diferencia de muchos otros artistas, ellos muestran después cómo nos han engañado y lo incluyen en el trabajo como una parte principal. Esa es su virtud. No nos dejan con la duda. Son artistas que desde una estructura basada en el engaño nos presentan posteriormente su verdad.

Ni Nuur ni Sola tenían por qué desvelarnos la verdad de su falso salto. Sin embargo lo hacen. Y si el artista pone sobre la mesa los mecanismos de engaño al ojo que nos han hecho ver/creer que podía estar saltando por esa “otra ventana de su estudio” es para hacernos conscientes de que hemos sido engañados. Una forma muy consciente de mezclar lo visible y lo invisible, como Nuur definía más atrás, de jugar con ficción y realidad, pero sin misterios ni mentiras, con todas las cartas arriba en el proceso de construcción de la obra.

El conocimiento de los procesos creativos -si son verdaderos- ayudan a comprender mejor la obra. A través de los cuatro capítulos de este artículo hemos podido conocer detalladamente *Studio Visit* y *Another Window in my studio* un complejo proceso de construcción de engaños posteriormente desvelados. Navid Nuur podría habernos ofrecido una simple imagen de su cuerpo traspasando esa “otra” ventana negra situada en el muro de su estudio. Joe Sola podría haberse simplemente arrojado por la ventana de su estudio sin darnos ninguna explicación. ¿Hubiesen sido una obra? También. Sin embargo, su decisión de contarnos todos los pasos de ese escape fingido facilitan al espectador unos datos para su comprensión. No con esto se quiere decir que hagan de sus imágenes un entendimiento más sencillo, simple o fácil. Es más, resultan mucho más complejas: Sola cuestiona el rol actual del artista, el significado del estudio para el artista contemporáneo y la función de críticos, comisarios y demás profesionales del arte; Nuur por su parte no sólo revisa conceptos de superficie y fondo tan debatidos en la pintura, sino que analiza la posición física-visual y única del espectador y cuestiona los confines del espacio de representación pictórico.

Para Joe Sola y Navid Nuur podría haber sido más fácil dejarnos con la pregunta de por qué escapan de su estudio; huir, escapar, dejarnos solos ante saltos y caídas. Pero regresan para explicarlos que no huyen y que todo ha sido un juego, que se quedan

para seguir saltando en falso por ventanas, para volver al estudio y contar sus verdaderas historias.

Bibliografía

AUSLANDER, Philip, "Joe Sola", *Artforum*, Vol. 44, n° 8, abril 2006, pp. 252.

AUSLANDER, Philip, "The performativity of performance documentation", *PAJ: A Journal of Performance and Art*, Vol. 28, n° 84, septiembre 2006, pp. 1-9.

BLANDIANA, Ana, "The Open Window", *Review of Contemporary Fiction*, Vol. 30, número 1, Normal, 2010, pp. 19-20, 225-226.

BOUCHER, Brian, "Joe Sola", *Art in America*, Vol. 100, n° 1, enero 2012, pp. 101-102.

CORSANO, Otino, "Joe Sola: Cliffhanger", *ArtUS*, n° 14, julio/septiembre 2006, pp. 18-21.

GRABNER, Michelle, "Introduction", en *The Studio Reader: On the Space of Artists*, 1ª ed., University of Chicago Press, Chicago, EEUU, 2010, pp.

MACEL, Christine, "Navid Nuur: Scientific Dreams", *Flash Art* (International Edition), Vol. 44, n° 277, marzo/abril 2011, pp. 111-112

MIRANDA, Carolina A., "Biting the hand that feeds them", *ARTnews*, Vol. 110, n° 11, 2011, pp. 86-91.

NUUR, Navid, "Texts" [en línea], <http://www.navidnuur.nl/texts.txt>, [consulta 19-09-2012].

SIRLIN, Deanna, "Joe Sola: Atlanta", *Art Papers*, Vol. 30, n° 2, marzo/abril 2006, pp. 53-54.

SMOLIK, Noemi, "Navid Nuur: Kunsthalle Fridericianum", *Artforum International*, Vol. 48, n° 8, 2010, pp. 210.

SOLNIT, Rebecca, "Yves Klein and the blue of distance", *New England Review*, Vol. 26, n° 2, 2005, pp. 176-182.

STICH, Sidra, *Yves Klein*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1995, p. 217.

WESTCOTT, James, "Flick of an eye", *Modern Painters*, Vol. 21, n° 9, diciembre 2009/enero 2010, pp. 30-33.



Combinatoria

Combinatorics

María Bisbal Pardo
hola@mariabisbalpardo.com
mariabisbalpardo.com

Resumen

La obra Combinatoria tiene como intención la búsqueda de soluciones matemáticas para resolver una representación pictórica con más de un resultado y que la organización entre los elementos no atienda sólo a juicios estéticos arbitrarios. El texto que sigue describe la preparación de la idea, la ordenación de los contenidos, problemas que se presentan y su resolución a través de una fórmula de combinación matemática.

Palabras clave: combinatoria, posibilidades, figuras, espacios, composición

Abstract

The work *Combinatorics* aims at finding mathematical solutions to solve a pictorial representation with more than one result so that the organisation between the elements is not only a product of arbitrary aesthetic judgments. The following text describes the preparation of the idea, the planning of its contents, encountered problems and its resolution through a mathematical combination formula.

Keywords: combinatorics, possibilities, figures, spaces, composition

1. Preparación

Para comenzar con un proyecto creo que es importante tener una intención previa emocional o formal y planear una imagen posible de queremos que suceda. Hay amplio abanico de posibilidades en lo que vemos y lo que queremos representar, así que he incluido en mi vocabulario la palabra problemas como parte positiva del desarrollo de una obra, pues de la resolución de estos surge el reto. Y eso en parte es lo que hace que siga buscando algo en el arte.

Cuando empecé a pensar en esta obra, tenía dos asuntos en mente, que podrían ser lo que Kandisky expone en su libro *Lo Espiritual en el Arte* (2010) como: “1. La composición de todo el cuadro, 2. La creación de diversas formas, que se interrelacionan en diferentes combinaciones y se subordinan a la composición total”.

El primer asunto, la composición general, trata de buscar un espacio idóneo para que habiten figuras. La proyección mental de este espacio viene de bocetos que había hecho del natural en las playas de Portugal, donde el paisaje era amplio y a la hora de representarlo las decisiones de forma y color debían ser concretas y no con exceso de detalles. Esto se traduce en la creación de un lugar sin interferencias, pero que sí contiene algunas acotaciones básicas que permiten situar a las figuras.

Después de muchas pruebas el espacio elegido se compone de una curva que divide en dos colores el casi cuadrado del marco y que crea cuatro zonas generales de colocación: anterior y posterior a la línea, superior e inferior; y así construir a través del color y el dibujo una dimensión. (Fig.1)



Fig.1

El otro asunto son las figuras que provienen de medios diferentes sin haber coincidido en tiempo ni espacio y que por contorno, masa o acción poseen un sonido interno que las hace libres de organizarse con otras, sin pretensiones trascendentes. (Fig.2).



Fig. 2

Fueron dibujados y nombrados cinco personajes: el turista de Pompeya, Ana, el anciano de Atocha, la corista alemana y el turista de Segesta. (Fig. 2)

Primero a lápiz y luego a color, reservando cada elemento por separado.

2. Ordenación de los contenidos

Estos cinco actores se fueron moviendo por el espacio elegido hasta colocarse en una posición inamovible, escogida en función de que apareciera o desapareciera alguno de ellos la composición seguía teniendo armonía pictórica. (Fig. 3 y 4)



Fig.3

Fig.4

3. Problemas que se presentan

Dice Rothko en su libro *Escritos sobre arte* (1934-1969) (2011: 101) que “Ni la acción ni los actores son previsibles, ni pueden describirse a priori. Dan comienzo a una aventura desconocida en un espacio igualmente ignoto. Es en el momento en que se acaba cuando, en un arrebatado de reconocimiento, parece que tuvieron la cantidad y la función que se pretendía de ellos. Las ideas y planes que existían al

principio no son sino la puerta por la que uno abandona el mundo en que éstos transcurren”.

El misterio en este punto de la obra es el por qué pueden aparecer unos personajes sí y otros no, ya que se ha podido ver al ordenarlos que pueden convivir en la misma escena uno, dos, tres, cuatro y cinco actores a la vez, y que cada una de las piezas surgidas de estas decisiones tienen una melodía de color, forma y dibujo que dan múltiples opciones de interpretación válidas.

John Berger habla sobre la sucesión de estos misterios en el arte en su libro *Sobre el dibujo* (2011: 63), dice así:

“Todo arte verdadero aborda algo que es elocuente, pero que no acabamos de entender. Elocuente porque toca algo fundamental. ¿Cómo lo sabemos? No lo sabemos. Sencillamente lo reconocemos. El arte no sirve para explicar lo misterioso. Lo que hace el arte es facilitar que nos demos cuenta de ello. El arte descubre lo misterioso. Y cuando se percibe y se descubre, se hace todavía más misterioso”.

Así que en este punto de duda en la resolución de este proyecto se opta en buscar una fórmula que contenga a todas las elecciones posibles que pudieran surgir, pues no existe un resultado exclusivo que pueda prescindir de todas las demás combinaciones.

4. Resolución

Se acude a la rama de las matemáticas de combinatoria que estudia la enumeración, construcción y existencia de propiedades de configuraciones para satisfacer ciertas condiciones establecidas. Lo que permite que podamos obtener más de una solución para este problema, en concreto 242 soluciones posibles de combinación de figuras en el espacio. Todas ellas factibles.

Con la ayuda de Cristina Regaño (ingeniera), adaptamos los contenidos de imagen que se han creado a una fórmula de combinatoria sin repetición y donde el orden no importa. Y así llegamos a:

Nº de personas diferentes = m

Nº de personas dentro del cuadro = n

Fórmula combinaciones sin repetición, donde el orden no importa.

$$C_{m,n} = \frac{m!}{n!(m-n)!}$$

Y donde además nos encontramos que las combinaciones pueden ser a lápiz y a color, por lo que al resultado hay que multiplicarlo por:

2^n

Este ejercicio se resuelve cinco veces, para los cinco casos, enumerando los personajes del uno al cinco, de izquierda a derecha. Y los cinco resultados sumados es lo que nos da 242 posibilidades de combinación.

Esta resolución de la obra posibilita que se puedan enumerar cada de las imágenes creadas y conocer qué número de combinación estamos observando.



Fig.5

Por ejemplo tenemos esta imagen (Fig. 5) donde aparecen el personaje 1 a lápiz y el personaje 5 a color, y queremos saber que número de combinación ocupa. Hay dos personajes, por lo que primero se dibujó uno y luego dos, así que resolvemos el caso de la primera función donde $n = 1$ y la segunda función donde $n = 2$.

$$m = 5 \quad n = 1$$

$$C_{m,n} = \frac{5 \cdot 4 \cdot 3 \cdot 2 \cdot 1}{1 \cdot 4 \cdot 3 \cdot 2 \cdot 1} = 5$$

$$2^n = 2^1 = 2$$

Multiplicamos los dos resultados: $5 \times 2 = 10$

$$m = 5 \quad n = 2$$

$$C_{m,n} = \frac{5 \cdot 4 \cdot 3 \cdot 2 \cdot 1}{2 \cdot 1 \cdot (3 \cdot 2 \cdot 1)} = 10$$

$$2^n = 2^2 = 4$$

Multiplicamos los dos resultados: $10 \times 4 = 40$

Como enumeramos desde la posibilidad uno hasta la 242, para llegar a esta imagen de dos figuras sumaremos las $10 + 40 = 50$ y así podemos buscar entre las 50 posibilidades primeras la que corresponde a la imagen que tenemos. Para ello creamos tablas donde colocamos la numeración. Los números en negro representan las figuras a lápiz y los números en azul a color, el número combinación se muestra en rojo:

$$m = 5 \quad n = 1$$

combinación	nº de combinación	combinación	nº de combinación
1	1	1	6
2	2	2	7
3	3	3	8
4	4	4	9
5	5	5	10

combinación	nº de combinación	combinación	nº de combinación
1-2	11	1-2	21
1-3	12	1-3	22
1-4	13	1-4	23
1-5	14	1-5	24
2-3	15	2-3	25
2-4	16	2-4	26
2-5	17	2-5	27
3-4	18	3-4	28
3-5	19	3-5	29
4-5	20	4-5	30

La tabla continuará hasta el número de combinación 50, pero paramos aquí puesto que hemos llegado al que interesa, el personaje 1 a lápiz y 5 a color son la combinación número 24.

Este ejercicio de tablas se desarrolló hasta completar las 242 combinaciones y tener la opción de acceder a cualquiera de las posibilidades de la obra Combinatoria sin limitarse a un único resultado.

5. Conclusiones

Este ejercicio de tablas se desarrolló hasta completar las 242 combinaciones, y así tener la opción de acceder a cualquiera de las posibilidades de la obra, todas ellas destinadas a ser la pieza final.

Se pretende reflexionar sobre los valores de las decisiones tomadas en el proceso de realización procurando salir de los criterios estéticos adquiridos. Estos pueden estar entrenados a través de la propia educación visual o surgir por acontecimientos incontrolables y van a determinar las preferencias plásticas que resuelven el final de la obra. Así que, buscando en un campo aparentemente externo, como son las matemáticas de combinatoria, conseguimos alejarnos de estas pautas para no renunciar a la multitud de opciones que aparecen y que no sólo son posibles, sino que además guardan un carácter básico plástico que cuestionan la integridad de pieza única.



La creación sonora como invención de singularidades espacio-temporales

Sound creation as an invention of time-space singularities

Juan Manuel Ruiz García⁸⁹

Compositor

Académico Correspondiente Residente de la RACBA (Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel)

jruizgarcia1@gmail.com

Resumen

La composición actual muestra infinitos caminos transitados que son el resultado de la voz propia de cada artista. La libertad de opciones que caracteriza al siglo XXI hace posible la eclosión de múltiples lenguajes que enriquecen continuamente el

⁸⁹ <http://juanmanuelruizcompositor.blogspot.com.es/>
<http://www.racba.es/index.php/correspondientes-externos/497-ruiz-garcia-juan-manuel>
http://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Manuel_Ruiz

patrimonio musical universal. Cada compositor aporta su correspondiente credo artístico, tan variable como individualidades creativas encontramos en este campo del arte. La búsqueda de nuevas vías de expresión ha favorecido el alejamiento de las estructuras convencionales y modélicas provenientes de nuestro pasado. En esta exploración, a la vez ardua y necesaria, las formas musicales tradicionales han sido renovadas por nuevas maneras de concebir sistemas que delimiten el acontecer sonoro y la manipulación misma de la materia acústica. En este artículo plantearé cómo puede desplegarse la praxis compositiva en base al tándem indisoluble constituido por lo subconsciente y abstracto unido a lo consciente y racional, como fundamento de dicha práctica: el cálculo planificado consustancial a la propia poética como forma de cohesionar al discurso musical y a la tensión interna, fuerza vital del objeto artístico resultante.

Palabras clave: Composición, metáfora, procedimiento, delimitación formal, ideario estético.

Abstract

Current composition shows infinite ways that are the result of each artist's own voice. The freedom of options that define the 21st Century make possible the eclosion of multiple languages that enrich continuously the universal musical patrimony. Each composer contributes with his pertinent artistic credo, as variable as creative individualities we find in this art field. The search of new ways of expression has favoured the distance from the conventional structures and models from the past. In this exploration, traditional musical forms have been renovated by new ways of conceiving systems which delimit the sound fact and the manipulation of the acoustic material itself. In this article, I will pose how to display the praxis of composition as an insoluble tandem constituted of the subconscious and abstract put together with the conscious and rational, as the basis of the said practice: the planned calculus innate

to the own poetics as the way to draw together the musical discourse and the internal tension, vital force of the artistic object.

Keywords: composition, metaphor, procedure, formal delimitation, aesthetic ideology.

1. Fundamentación: la exploración de nuevas arquitecturas sonoras debidas a la experimentación inmanente al proceso compositivo e idea conceptual previa.

Uno de los principales dilemas que presenta la creación sonora al compositor contemporáneo es la ausencia de formas musicales arquetípicas a las que acogerse como referentes absolutos de una corriente estética preeminente. La rapidez con la que se han sucedido los istmos artísticos y musicales desde las primeras vanguardias del pasado siglo ha desembocado en la disipación actual de lenguajes y corrientes determinantes que señalen una tendencia común realmente representativa de nuestro tiempo. Cada autor opta por proyectar su propio ideario estético en base a su potencial intelectual, singularidad creativa y experiencia investigadora como fundamentos epistemológicos de su trabajo artístico.

La ruptura acaecida a principios del siglo XX respecto a las formas y estructuras musicales consideradas modélicas y heredadas de la tradición ha abierto un universo insondable de posibilidades, instando a los actuales artistas sonoros a diseñar estructuras acústicas propias y sostenibles que reflejen su propia idiosincrasia. Propias en cuanto revelan claramente sus correspondientes postulados conceptuales en torno a su experiencia y conocimiento, y sostenibles en cuanto a la eficacia de su confección en base a dichas premisas. Los parámetros, medios sonoros y variables tenidos en cuenta a la hora de articular nuestro particular discurso será lo que finalmente defina, en mi opinión, el grado de originalidad y consecución de cada una de las propuestas. La sencilla ecuación “*concepto+praxis=discurso+objeto artístico*” será la máxima que guíe mi tarea compositiva.

En este artículo trataré de explicar y analizar aquellos conceptos, técnicas, y medios que han marcado a mi producción musical en los últimos años, fruto de un intenso análisis conceptual y afán experimentador, y que representan mi visión actual en el campo de la creación musical. Haré referencia particular a aquellas que han basado su realización en procedimientos próximos a las matemáticas.

Mi principal anhelo a la hora de enfrentarme al proceso creativo es que el concepto previo que planea sobre mi mente se corresponda con la realización final de la obra, es decir, establecer una simbiosis perfecta entre la idea generadora por un lado, y sus formantes estructurales y sonoros por otro, a través de la praxis compositiva. La elección de los medios y técnicas adecuadas será el fundamento que logre el equilibrio entre el planteamiento proemio y su resultado último, lo que a mi juicio determinará la validez de cada proyecto, por encima de dilemas y adscripciones estéticas. La propuesta debe ser percibida, además, de forma diáfana al creador, los intérpretes o mediadores y al auditorio al que va dirigida, cerrando así el círculo de comunicación inherente a toda experiencia artística.

Una constante perceptible en la mayor parte de mi producción es el uso de “la metáfora” como vehículo canalizador de mis ideas compositivas. Las imágenes simbólicas nacidas como resultado de la observación de ciertos sucesos y fenómenos de la vida y la naturaleza suelen causar en mí la idea germinal que dará impulso a la fuerza motriz creativa. Es para mí indispensable hallar el concepto prístino de cada proyecto en potencia antes de abordar el acto creativo. Encontrar a priori un epígrafe adecuado al concepto específico de cada obra será fundamental a la hora de poner en marcha los mecanismos y la energía necesaria para afrontar su elaboración. Títulos como “Sideral”, “Maelström”, “Nebula”, “Orión”, “Púlsar” u “Ósmosis” no son meros enunciados descriptivos del acontecer sonoro y concepción propia de cada uno de mis trabajos sino claves sugerentes que simbolizan la fusión entre lo real y lo abstracto, entre la observación, la interiorización y la transformación en objeto artístico de la idea original.

“Aunque conoce el valor de la racionalidad, insiste en el impulso no compulsivo y en el imperativo de metaforizar la imagen del mundo, las ideas interiores y exteriores, la propia emoción. Tiende a expresarse en

un lenguaje general y abstracto, científico en cierto modo (como parece el de su música en una lectura analítica) pero sabe bien que ese lenguaje no da del espíritu más que su imitación por la materia, puesto que las ideas abstractas han sido extraídas del mundo exterior e implican una representación. Pero un intuitivo cultivado, como es él, básicamente autodidacta, no se deja engañar. Hay casos en los que el lenguaje figurado es el que habla conscientemente en sentido propio, y los hay en que el lenguaje abstracto habla inconscientemente de un modo figurado. En cuanto abordamos el mundo espiritual, si la imagen sólo intenta sugerir (concepto recurrente en Ruiz), puede darnos la visión directa, en tanto que el término abstracto nos deja casi siempre en la metáfora⁹⁰”.

La delimitación del hecho sonoro en marcos espacio-temporales, en los que el material acústico se combine en una textura y sonoridad global expansiva que integre a todos sus componentes en perfecta unión, es otro aspecto esencial en mi manera de entender la labor compositiva. Creo necesario y primordial que los procesos que se desarrollen en cada obra tengan su devenir temporal y dinámico adecuado. La música debe, como arte desenvuelto en la dimensión temporal, acotar en duración a la cadena de sucesos sonoros que actúan en cada composición, logrando así el deseado equilibrio de todos sus elementos constitutivos: el balance entre los formantes acústicos y sus cronos como premisa primordial a la hora de generar estructuras musicales y sonoras vinculantes. Como si fuera un organismo vivo, cada creación tiene que estar integrada por los componentes estrictamente necesarios que la conviertan en una singularidad única e irrepetible, y cuyo hálito vital dependa exclusivamente de sus propios atributos. Las grandes obras del pasado, que hoy día consideramos de referencia, muestran persistentemente esta cualidad específica que las hace ser modélicas e intemporales. El gran reto para los compositores de hoy es sustraer estos paradigmas y aplicarlos de forma actualizada a su particular quehacer.

La fase experimental e investigadora estará integrada en todo el proceso debido a la necesidad de llevar a su consecución final el plan original, y no siendo un mero ensayo *per se*.

⁹⁰ Guillermo García-Alcalde: *Juan Manuel Ruiz. Poética y pragmática*, Separata editada por el 23 Festival de Música de Canarias, 2007, p.251

Para mostrar cómo he aplicado estas tesis al desarrollo formal e intencional en mi producción musical analizaré pormenorizadamente dos composiciones sujetas a estos principios, reflejando mi praxis compositiva al aplicar un método científico. Las dos obras seleccionadas son “Venera”, para cuarteto de saxofones, y “Nebula”, para orquesta sinfónica, concebidas por medio de módulos estructurales yuxtapuestos.

Escrita en 2004, y dedicada al “Cuarteto de Saxofones Atlántico”, que la estrenó el 9 de abril de 2005 en el Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria (X Concierto de estrenos de PROMUSCAN), “Venera” está compuesta para la plantilla estándar de cuarteto de saxofones (Soprano, contralto, tenor y bajo).

El marco integral que contiene a "Venera" está planteado como imagen acústica de un proceso que parte del ruido, como componente sonoro primario e inherente a la naturaleza acústica de los instrumentos a los que está dirigida, para derivar gradualmente hacia la concreción sonora de emisiones de tonos determinados, múltiples y variables en tímbrica y articulación, producidas por los cuatro saxofones que, tras alcanzar el punto climático, vuelven a replegarse hacia la zona de ruido de aire de partida. Esta silueta estructural y perceptiva del devenir sonoro define una “forma en arco”, cuya curva tímbrica es remarcada tanto por el proceso tensional como por la activación rítmica y dinámica. La imagen acústica que produjo en mí la travesía de la sonda espacial soviética **Venera VII** desde la tierra hasta la superficie de Venus, fue la que suscitó el impulso compositivo inicial y su título.

La obra contiene una serie de bloques o módulos acústicos que se solapan y suceden sin solución de continuidad, y que guardan, en su mayor parte, unas proporciones matemáticas en cuanto a duración temporal:

Módulo 1: Número de ensayo **A** (Compases 1 al 12). Metrónomo: Negra=80. Los instrumentos surgen del “*niente*” (silencio) insuflando aire dentro de los tubos “*sin boquilla*”. Éstos siguen el orden de entrada según rigen las normas del contrapunto imitativo en la exposición de una fuga a 4 voces: C-T-S-B. El “*aire solo*” del comienzo es enriquecido en las siguientes apariciones sucesivas de los

instrumentos con la emisión en forma de “*aire + frullato*”, así como en la articulación de fonemas producidas por el aire inspirado y expirado: “*Sonido de aire de lengüeta + aire*”.

Venera
(2004)

Juan Manuel Ruiz

(Para cuarteto de saxofones. Versión transportada)

*) Soplar, dejando vibrar al tubo en toda su extensión sin pulsar ninguna llave.

Fig. 1 Módulo 1.

Módulo 2: Número de ensayo **B** (Compás 13 al 23). Metrónomo: Negra=60. Los instrumentos, ahora “*con boquilla*”, van solapando la textura tímbrica anterior con los “*ruidos de llaves (cromáticos)*” sin aire y con la boquilla libre de la presión labial, que será tapada colocando los labios gradualmente en ella hasta producir la siguiente calidad tímbrica: “*Subtone (cromático) + Slaps*”, en anillos aleatorios. Los Slaps presentan el primer segmento de tonos determinados o afinados de la obra: ***Sib-Fa#-Sol-Mi**. A medida que evoluciona este pasaje se aumenta la frecuencia de emisiones de “*Slaps*” para acrecentar la tensión de esta zona tímbrica y desembocar en el siguiente módulo. Los “*Subtone (cromático) + Slaps*” modulan el timbre del ruido de aire y de llaves anterior hacia sonidos entonados indeterminados, que se transformarán en sonidos determinados (afinados) en el módulo siguiente.

Fig. 2 Módulo 2 (Compases 13 al 18)

Fig. 2 Módulo 2 (Compases 13 al 18)

Fig. 3 Módulo 2 (Compases 19 al 22)

Fig. 3 Módulo 2 (Compases 19 al 22)

Esta primera sección, formada por los módulos 1 y 2, puede ser analizada como una *introducción*. La indeterminación total de los gestos, variables tímbricas, dinámicas y rítmicas, acentuadas por la aleatoriedad controlada de emisión crean la zona más abstracta de la composición.

Módulo 3: Número de ensayo **C** (Compás 24 al 39). Se mantiene el metrónomo anterior. Se puede denominar *exposición*. Aquí se produce un cambio cualitativo respecto a todos los formantes hasta aquí

expuestos. Los sonidos de entonación determinada están dispuestos de menor a mayor tensión interválica, con registros fijos en tesitura. Las dinámicas se abren y cierran desde el “*p*” al “*mf*” mediante reguladores. La emisión de cada nota es variada tímbricamente mediante sonidos ord (sin vibrato), frull., y vibratos lentos y rápidos, formando una “polifonía de timbres”.

Fig. 4 Módulo 3 y comienzo del Módulo 4 (Compases 23 al 43)

Módulo 4: Números de ensayo **D.F.G** y **H** (Compases 40 al 72). Es la zona central o de *desarrollo* más expansiva de la obra. Se repite el primer segmento interválico de 4 sonidos de **C** pero transportados 1/2 tono inferior: ***La-Fa becuadro-Fa#-Mib**, que se presenta inicialmente como “colchón” de sostén sobre el que irán adquiriendo relieve varios objetos sonoros más activos, caracterizados por su configuración rítmica y articulativa: “motivo de 8 notas repetidas, de tresillos, de apoyaturas sobre nota real y de cinquillos y seisillos”, que se combinan formando una textura polirrítmica variable a la que se contraponen, bloques sonoros más homogéneos de uniformidad

rítmica y contrapuntística (Compases 48 al 51 ó 57 y 58). La táctica general es un constante juego de activación de todos los objetos sonoros expuestos forzando su tesitura y contrayendo su rítmica hasta que lleguen al punto culminante por dislocación de estos dos aspectos, tomando de nuevo el pulso la aleatoriedad controlada (Compases 65 y 66). La caída descendente que se produce en los compases 67 y 68 cadencia directamente en los acordes multifónicos, que cierran definitivamente esta zona de clímax tensional.

The image displays two systems of a musical score for saxophones. The first system covers measures 44 and 45. Measure 44 is marked with *Vib lento* and *mp sempre*. Measure 45 is marked with *Senza vibrato* and *f subito*. The second system covers measures 46 and 47. Measure 46 is marked with *mp* and *f*. Measure 47 is marked with *mp* and *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

5

Musical score for saxophones (Sax. S., Sax. A., Sax. T., Sax. B.) from measures 47 to 53. The score includes dynamics like *f*, *mp subito*, and *f*, and performance instructions such as *Molto vib.*, *(Senza vibrato)*, and *Frull.*. Measure 51 is marked with a box 'E'.

Fig. 5 Módulo 4 (Compases 44 al 53)

6

Continuation of the musical score for saxophones (Sax. S., Sax. A., Sax. T., Sax. B.) from measures 54 to 56. The score includes dynamics like *p*, *f*, and *f Staccato*, and performance instructions such as *Frull.*, *Secco*, and *Ligero*. Measure 54 includes the instruction *Repetir diseño ad libitum.*

F

Sax. S. *f p subito* *f* *f* *Secco* *f* *Repetir diseño ad libitum*

Sax. A. *f p subito* *f* *f sempre* *f* *Secco* *f* *Repetir diseño ad libitum*

Sax. T. *f p subito* *f* *f* *f* *Secco* *f* *Repetir diseño ad libitum*

Sax. B. *f p subito* *f* *f* *f* *Secco* *f* *Repetir diseño ad libitum*

60 *f* *Repetir diseño ad libitum*

Fig. 6 Módulo 4 (Compases 54 al 60)

G

Sax. S. *ff Staccatis* *ff* *Repetir diseño ad libitum*

Sax. A. *ff Staccatis* *ff* *Secco* *Frull.* *Repetir diseño ad libitum*

Sax. T. *ff* *p subito* *Frull.*

Sax. B. *ff* *p subito* *Frull.*

62 *ff Staccatis* *ff* *Repetir diseño ad libitum*

63

Sax. S. *ff* *p subito* *Repetir diseño ad libitum.*

Sax. A. *ff* *p subito* *Repetir diseño ad libitum.*

Sax. T. *ff* *p subito* *gliss.* *Molto vib* ******)*

Sax. B. *ff* *p subito* *gliss.* *Molto vib* ******)*

64

Sax. S. *ff* *p subito* *gliss.* *Molto vib* ******)*

Sax. A. *ff* *p subito* *gliss.* *Molto vib* ******)*

Sax. T. *ff* *p subito* *Repetir diseño ad libitum.*

Sax. B. *ff* *p subito* *Repetir diseño ad libitum.*

*****)La nota más aguda posible.
Tono indeterminado.

Fig. 7 Módulo 4 (Compases 61 al 64)

10

65

Sax. S. *ff sempre* *Repetir diseño ad libitum.*

Sax. A. *ff sempre* *Repetir diseño ad libitum.*

Sax. T. *ff sempre* *(Repetir diseño ad libitum)*

Sax. B. *ff sempre* *(Repetir diseño ad libitum)*

66

Sax. S.

Sax. A.

Sax. T.

Sax. B.

H A tempo
Ligero.

Sax. S. *f sempre*
Ligero.

Sax. A. *f sempre*
Ligero.

Sax. T. *f sempre*
Ligero.

Sax. B. *f sempre*
Ligero.

Fig. 8 Módulo 4 (Compases 65 al 68)

Módulo 5: Número de ensayo I (Compases 73 al 93). Se puede analizar como **coda** de la obra, como un eco de todo el acontecer acústico anterior, donde son recordados fugazmente algunos de los gestos expuestos al comienzo de la obra. Destacan los *Slaps* emitidos como articulaciones percusivas, en eco, que conducen finalmente a la emisión indeterminada de ruidos de aire y de llaves que hacen expirar la sonoridad, y completan la curva tímbrica que define a toda la composición: **aire- sonido ordinario- aire**.

12
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.

69
f p subito f f p subito f f p f p f p subito

Molto vib Senza vibrato

Molto vib Senza vibrato

Molto vib Frull. Vib. Lento Frull. Frull.

Molto vib Frull.

ff ***** Multifónicos

Fig. 9 final del Módulo 4 (Compases 69 al 72) y comienzo del Módulo 5 (Compases 73 al 79)

80
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.

Frull. Frull. Frull.

p mf p p

Ord. Ord.

f p p p p p

mf mf

mf p mf mf

(Slap)

f p

84
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.

mf

mf

Ord. Ord.

sfz p sfz p sfz p sfz p

Frull.

Bando de aire de lengua + Aire.

Fig. 10 Módulo 5 (Compases 80 al 86)

14

The image shows a musical score for four saxophones: Sax. S. (Soprano), Sax. A. (Alto), Sax. T. (Tenor), and Sax. B. (Baritone). The score covers measures 87 to 93. Key performance instructions include 'Quitar boquilla' (remove mouthpiece), 'Aire + Frull.' (air + flutter), 'f' (forte), 'f Sempre' (forte throughout), and 'Aire (solo)' (air solo). There are also dynamic markings like 'ff' and 'ffz', and articulation symbols like 'stacc.' and 'acc.'. The score is written in a complex, multi-measure format with various dynamics and articulations.

Fig. 11 Módulo 5 (Compases 87 al 93)

*Los sonidos comentados son reales y sin transportar (partitura en Do).

“*Nebula*”, encargo del 23 Festival de Música de Canarias y compuesta en 2006 es la segunda composición creada exclusivamente para orquesta sinfónica. Fue estrenada por The Netherlands Symphony Orchestra bajo la dirección del maestro Gerd Albrecht en el Auditorio Alfredo Graus de Las Palmas de Gran Canaria el 31/01/2007.

Toma su título debido a la claridad semántica, sonoridad, y paralelismo etimológico del vocablo inglés (nebulosa) y el latín (niebla), que definen nítidamente los ámbitos constructivo y perceptivo de esta obra. Emerge como metáfora de la creación de una entidad acústica autónoma por continua condensación de todos los "eventos sónicos" que la determinan en su transcurrir temporal. Da imagen de mi experiencia creativa, en la que las ideas generadoras adquieren relieve y definición progresivos.

Esta premisa conceptual articula el discurso de la composición, configurada como “plasma sonoro” por el despliegue de todos sus elementos, confluyentes en la inmanencia espacio-temporal. Es deliberado mi interés en aislar el cuerpo sonoro del tiempo cronológico uniforme, porque creo que toda forma artística vinculante representa una “individualidad diferenciada” que se separa del fluir cosmológico de la existencia y marca referentes

incentivadores de nuestro pulso vital y de la percepción psicológica del tiempo.

La constituyente dimensión espacial es indivisible del planteamiento temporal, diferencia básica respecto a obras anteriores en las que prevalecía la interpretación geométrica de este nivel constructivo. Ello evidencia mi voluntad de proyectar la ilusión de lo lejano y lo cercano, lo expansivo y contráctil, en una estereofonía global subrayada por la ubicación de las percusiones y el movimiento dinámico. La estrategia compositiva se articula así en secuencia ininterrumpida de naturaleza “modular” que enmarca todos los estadios formales en configuración libre y casi proporcional en duración y consistencia: el sonido se abre y pliega en variables de densidad e intensidad que moldean la masa acústica en perspectiva matérica. Los planos yuxtapuestos y simultáneos reflejan la alternativa tensión/distensión nacida de la oposición de fuerzas centrífugas y centrípetas.

“Nebula” es obra de “atmósferas”. El tejido y el timbre son trabajados bajo el control de lo constructivo-formal con el fin de engarzar estos aspectos en un discurso cohesionado y perceptible en la distribución de sus eventos interdependientes, dirigidos hacia una determinación final ajena al estatismo característico del trabajo textural.

Es propio de mi quehacer abordar formas cerradas que se contengan a sí mismas. La tensión entre el concepto y la realización formal incita el crecimiento de mi lenguaje, que quiere ser orgánico y apoya su evolución en este principio, símbolo a mi juicio de la siempre inalcanzable perfección.

“Nebula” consta de dos partes de duración aproximada 2:1 por varios módulos estructurales (dos y tres, respectivamente). Los diferentes gestos presentados son reconocibles desde el comienzo del primer módulo expositivo (compás 1 al 152), el más dilatado y etéreo. La música nace casi imperceptiblemente del silencio. A las violas divisi que parten de un do central y que se deslizan ingravidas sin dirección aparente, las siguen acumulativamente violonchelos y hasta enfatizar el do grave como polaridad transitoria. Después, cada familia instrumental despliega paulatinamente el evento que le es

atribuido: iridiscencias de los violines en armónicos sostenidos por la percusión, intervalos circulares metales con sordina y agilidad de las maderas en combinaciones que buscan su mayor definición para desprenderse del velo primario sugerido por su calidad tímbrica. La indeterminación de esta parte es simulada en fluctuación de cluster diversamente articulados.

El segundo segmento de esta primera parte (compás 153 al 301) se contrae en un tiempo más vivo que intensifica los acontecimientos y prepara el primer clímax en la contundencia de los metales. Un inmediato tránsito digresivo cierra el movimiento.

Sin solución de continuidad, comienza un tercer módulo constructivo (compás 302 al 368) en el que la concreción alcanzada deja paso al ruido como elemento primordial: aire en los instrumentos de viento sin boquilla, tabaleo de llaves, slaps de las maderas, colores percusivos, resonancias y ecos con intervenciones destacadas del vibráfono y la “máquina de viento”, flexionan aparentemente el orden como reacción frente al impulso tensional precedente. Un enlace posterior con superficies de distinto color, velocidad y densidad, conduce de nuevo al sonido global característico.

El cuarto fragmento (compases 369 al 455) progresa por acumulación de todos los elementos, siempre reconocibles pero sometidos a variación, que convergen en pilares verticales de aglomeración y disolución.

Tras un quiebro que elude desenlazar lo anterior, se suceden tres secciones de duración igual (compases 456 al 523) que precipitan el final suspensivo. Todos los materiales se condensan envueltos en giros y rotaciones evocados por las percusiones conclusivas.

Juan Manuel Ruiz

Nebula

Para Gran Orquesta

Plantilla	Instrumentation
Flautín	Piccolo
2 Flautas traveseras	2 Flutes
2 Oboes	2 Oboes
Corno inglés	English Horn
3 Clarinetes en Si b (el 3º muta a Clarinete bajo)	3 Clarinets in B b (3rd doubling Bass Clarinet)
2 Fagots	2 Bassoons
Contrafagot	Double Bassoon
4 Trompas en Fa	4 Horns in F
3 Trompetas en Do	3 Trumpets in C
3 Trombones	3 Trombones
Tuba	Tuba
4 Percusionistas	4 Percussions
Percusión I	Percussion I
Platillo claveteado (agudo)	Sizzle Cymbal (high)
Platillo suspendido (agudo)	Suspended Cymbal (high)
Par de platos	Pair of Cymbals
Tam-Tam (medio)	Tam-Tam (medium)
Bombo (con membrana de piel)	Bass Drum (with vellum)
Vibrafono	Vibraphone
Placa de trueno	Thunder Sheet
Percusión II	Percussion II
Triángulo agudo	Triangle (high)
Platillo claveteado (medio)	Sizzle Cymbal (medium)
Platillo suspendido (medio)	Suspended Cymbal (medium)
Tam-Tam (medio)	Tam-Tam (medium)
Caja clara (con bordones)	Snare Drum
Percusión III	Percussion III
Platillo suspendido (medio)	Suspended Cymbal (medium)
Tam-Tam (medio)	Tam-Tam (medium)
Máquina de viento	Wind Machine
Timbales (3) (con membrana de piel)	Timpani (3) (with vellum)
Percusión IV	Percussion IV
Platillo suspendido (grave)	Suspended Cymbal (low)
Tam-Tam (grave)	Tam-Tam (low)
Bombo (con membrana de piel)	Bass Drum (with vellum)
16 Violines I (Violines I: 1-4; 5-8; 9-12; 13-16)	16 Violins I (Violins I: 1-4; 5-8; 9-12; 13-16)
16 Violines II (Violines II: 1-4; 5-8; 9-12; 13-16)	16 Violins II (Violins II: 1-4; 5-8; 9-12; 13-16)
12 Violas (Violas: 1-4; 5-8; 9-12)	12 Violas (Violas: 1-4; 5-8; 9-12)
10 Violonchelos (Violonchelos: 1-5; 6-10)	10 Violoncellos (Violoncellos: 1-5; 6-10)
8 Contrabajos (Contrabajos: 1-4; 5-8)	8 Double Bases (Double Bases: 1-4; 5-8)

Fig. 12 *Nebula*. Instrumentación

2. Conclusiones

La realización de estas dos obras, una de formato medio y otra de gran formato, está íntimamente vinculada a la aplicación de un método científico como medio esencial de la práctica compositiva. La planificación conceptual previa no está desvinculada del producto final sino que es intrínseca al proceso de consecución de la obra. De alguna forma, la partitura ya está realizada en el plano mental antes de llevarla a la esfera del acto compositivo. Sin embargo, debo señalar que el poder de la intuición ocupa en mi proceder habitual un papel imprescindible en todo el proceso, aportando la flexibilidad necesaria para que el sistema aplicado pierda rigidez en favor de esa “vitalidad inmanente” presente en toda obra de arte. Esta es, según mi visión, la cadena de eventos que percibo en mi obrar a la hora de confrontarme al hecho creativo, en el que, y a pesar del protocolo empleado en el proceso en base a una planificación conceptual previa, doy siempre cabida al aspecto intuitivo debido a la experiencia como traza imprescindible que definirá la configuración final de cada propuesta.

La tensión surgida entre el planteamiento original, la elaboración y la delimitación formal es lo que hace para mí fascinante el acto de la creación. La elección constante de aquellas soluciones que sean las más adecuadas y únicas posibles a cada escollo surgido en dicho proceso es lo que aportará experiencia, conocimiento, establecerá el discurso y mostrará en última instancia lo que entendemos como aportación personal.



La creación en las artes: los caminos de aprendizaje en la creatividad. Una experiencia personal

Creation in the arts: the learning paths in creativity. A personal experience

Jordi Díez Fernández
Escultor, artista independiente
jordidiezfernandez@yahoo.es

Resumen

La El enfoque planteado en este artículo sobre la creación en las artes y sobre el propio proceso creativo es transdisciplinar, porque así entiendo yo la creatividad. La propia creación en las artes trasciende en sí el hecho creativo, para representar una vía autoconocimiento, de conocimiento, que puede ser trasladado a cualquier actividad humana.

La creatividad es inherente al ser humano, pero la peculiaridad del trabajo del artista es que día a día debe enfrentarse a complejas

encrucijadas que le ponen frente a sí mismo y sobre la realidad que le toca vivir. Y, este hecho, inevitablemente, te obliga y te lleva a un ir profundizando en el conocimiento de los procesos de la creación, que no es otra cosa que un necesario y mayor conocimiento de la conciencia y de los mecanismos del inconsciente, los mecanismos de la inspiración.

Palabras clave: inspiración, procesos creativos, mecanismos del inconsciente, aprendizaje.

Abstract

The approach of this article about the creation in the arts and the creative process itself is transdisciplinary, because this is how I understand creativity. The very creation in the arts transcends in itself the creative act, to depict a path of self-knowledge, of knowledge, which can be transferred to any human activity.

Creativity is inherent to the human being, but the particular nature of the artists' work is that they must face complex dilemmas day by day, which make them face themselves and their reality. This fact inevitable forces you and leads you to focus on the knowledge of creation processes, which really means a necessary and better knowledge of consciousness and the unconscious mechanisms, the inspiration mechanisms.

Keywords: inspiration, creative processes, mechanisms of the unconscious, learning.

1. Una declaración de intenciones

Se ha escrito tanto sobre lo que voy a escribir que cabe preguntarse si cometeré el error de muchos de mis predecesores de pensar

equivocadamente que por fin llega algo nuevo, no dicho, y de mi mano.

Estamos sumergidos en océanos de reiteraciones, de refritos. Creo que la causa es la poca atención real que se ha concedido a la inspiración. Palabras en torno a ella se han escrito muchas, pero, quizás, por personas mayormente inadecuadas. Algo como los biógrafos que tergiversan biografías para adecuarlas a las propias carencias.

Los que deberían escribir sobre la inspiración no lo hacen. Reconocen un estado, un lugar interior, que es el de siempre, el mismo de la niñez, en el que entran y todo empieza a suceder. Pero es un lugar sin palabras, a no ser poéticas. Y las palabras poéticas son más música, o imagen, que palabras.

Es difícil hablar del arte desde el arte. Para el artista verdadero, enseguida se genera un triste aroma a extenuación. El arte que reflexiona sobre sí mismo no lo es. Es estudio, es reorganización. Es intelectual.

Sin embargo hoy somos lo máximo que se ha sido jamás. Cualquier razonamiento que diga lo contrario es estrecho. Por tanto, nuestras posibilidades son más amplias de lo que han sido nunca, así como nuestros compromisos.

Creo que el artista de hoy ha de hacer algunas cosas que antes no había por qué hacer para alcanzar la excelencia, no obstante atemporal. Ha de reunir nuevos méritos.

Estos méritos son, en esencia, poseer un mayor nivel de perfeccionamiento interior, de integridad, de empatía, de generosidad. En resumen, una mayor capacidad de amar.

Como una reacción química que parece acelerar su proceso en la última etapa, vivimos un sentir acelerado de lo que salvará el mundo: la conciencia. Y de igual forma que en una reacción química lo que cambia vence a lo que no, hasta cubrirlo, nosotros, los que cambiamos, hemos de cercar a los que aún no han empezado, hasta cubrirlos.

Por eso, y porque ahora sí que estamos preparados para hablar desde la experiencia, y no sólo desde la especulación, hablemos.

2. Sobre qué es el arte

Cualquier cosa que se diga respecto al arte, su proceso y su culminación, siempre se refiere a todo lo que se ha de considerar arte, dentro de lo cual lo que denominamos *bellas artes* es sólo una pequeña parcela. Arte es una manera de acometer la vida, se haga o se mire, se hable o se oiga, se camine o se esté quieto. Arte es una especie de serenidad exterior bajo la cual discurre un poderoso flujo de alto voltaje, que es el flujo de la vida sin obstáculos, que irradia sobre todo y conecta todo con todo. En ocasiones entramos en contacto con esta realidad. Entonces hablamos de la misteriosa relación que existe entre las cosas.

Como dijo Rimbaud, hay que ser absolutamente moderno. El significado profundo de esta frase es que hay que dejar de ver los referentes como un refugio desde el que dar estocadas cortas para conquistar una pequeña parcela. No hay que olvidar los referentes. Son manos poderosas, tutores que nos ayudan en la primera etapa a crecer rectos. Pero a partir de cierto momento, la tormenta debe ser enfrentada sin tutor. Ahí es donde se encuentra la vía para acceder a nuestro propio destino, lo que aportaremos a la humanidad. La humanidad avanza, es indiscutible. Y si hay avance, es que hay cosas nuevas, vírgenes. Hay terrenos en los que se pisa por primera vez. Eso es la creación.

La creación siempre parte de una premisa. Es algo como un desarrollo de consecuencias encadenadas que nace de un chispazo primigenio. Ese chispazo se da a través de un momento extraordinario de nuestra conciencia, lo que hemos dado en llamar inspiración.

¿Qué es la inspiración?

Según mi propia experiencia e intuición, puedo decir que la inspiración es el momento excepcional en el que entramos en contacto con una realidad interior que, sin embargo, *siempre está ahí*.

Ese estar en contacto depende de una serie de circunstancias que no han sido siempre convenientemente contempladas, y precisamente ahí radica el factor casual que resignadamente hemos atribuido, desde cierto momento, a la inspiración.

Sobre esto se ha dicho mucho. De mil maneras el ser humano, concediendo a la inspiración la categoría de momento excepcional, ha explicado en qué consiste su venida con una falsa poesía que más tiene de parche puesto sobre la incógnita que de verdadera postura de conocimiento.

Me viene a la memoria un pequeño cuento sufí, en el que una persona está buscando por la noche, alrededor de una hoguera, algo que ha perdido. Otra persona se acerca y le pregunta qué está haciendo “busco algo que he perdido”. El recién llegado empieza a buscar con él. Como pasado un rato no lo encuentran, pregunta “¿Seguro que lo has perdido aquí?”, a lo que el primero responde “¡Ah, no, lo he perdido allí a lo lejos!”, “¿Qué hacemos buscando aquí entonces?!” pregunta el recién llegado, “es que aquí hay luz”.

Este pequeño cuento explica perfectamente por qué no hemos desterrado el factor casual del mundo de la inspiración: no hemos buscado en lo oscuro, en el terreno incómodo, en lo que supone un trabajo integral profundo y verdadero.

Pero el ser humano ha de caminar siempre hacia lo máximo que pueda dar, y hoy es la exigencia absoluta de nuestro tiempo ahondar en toda esa infinita parcela en la que reside nuestra auténtica calidad. Ya decía Huxley “Acaso los únicos seres humanos verdaderos son los genios”. No hay más que ver cómo diversas ramificaciones del saber humano poco a poco se aproximan a preceptos que tradicionalmente se han relacionado con la mística o la espiritualidad. La física cuántica es una buena prueba de ello.

Dado que los artistas, porque les va en ello su día a día, tienen una conciencia superior al resto de la población respecto a su dependencia de la inspiración – pese a que esta dependencia es común a todos- todo lo que digan bajo un verdadero impulso clarificador ha de ser tenido en cuenta como capital.

3. Sobre la inspiración

La inspiración lo es todo. Es la perfección manifestándose a través de nosotros, la ausencia de fricción, de complejidad. Posee las cualidades conjugadas de la máxima economía con el máximo resultado. Es la voz de nuestra parte superior expresándose a través de nuestros actos y pensamientos. Es la prueba irrefutable de que somos mucho más que un simple encadenamiento químico en una escala concreta. Es lo que testimonia nuestra verdadera e insondable dimensión.

No es posible negar que nuestra realidad como seres humanos posee varios niveles de existencia, de los más sutiles a los más densos. Podríamos decir que nuestra realidad material, el cuerpo, forma parte de esa escala como la base más densa, y que en orden ascendente le sigue la mente, a partir de la cual entramos en un mundo sutil.

No entraré aquí a jerarquizar niveles que desconozco, porque si entramos en la conjetura perderemos el valor real del empeño de este escrito, pero sí quiero dejar constancia de un hecho del que todos somos conscientes: en ocasiones experimentamos sensaciones de plenitud y certeza, de la felicidad absoluta que da el conocimiento sencillo, la comprensión más allá de toda palabra.

Lo lógico es pensar que esos momentos son sencillamente momentos de conexión entre la mente y otro nivel superior en cuanto a su capacidad de conocimiento. Estamos frente a un momento inspirado.

¿A qué se debe que esta conexión se dé únicamente de forma esporádica? Parece como que la actividad frenética que desarrolla la mente hace de obstáculo para que a través de ella se cuele información especial.

Es más que probable, visto así, que la mente utiliza una serie de mecanismos que carecen de utilidad en el sentido que podríamos llamar “superior”, y con los que, sin embargo, tendemos a identificarnos hasta tal punto que confundimos con nosotros, llamándolos “nuestra manera de ser”.

Esta “manera de ser” mayormente se compone de residuos culturales, es decir, de remezclas de pensamientos que no son sino el eco de informaciones superiores que fueron traídas al nivel mental para dar respuesta a los retos de la supervivencia, permitiendo a la larga que se enseñorearan de nuestra persona. Algo así como una tosca herramienta que en su día adquirimos con el fin de llevar a cabo una labor menor, para después, perdidos en lo afanoso, olvidar que esa labor es menor, de puro avituallamiento, y que existen labores superiores que necesitan herramientas también superiores.

En ese extravío, en el que creemos ser únicamente lo que sucede en nuestra mente, se dan fenómenos propios de encomendar tareas demasiado complejas a medios demasiado escasos. El ambiente se enrarece. Se sobreponen malas respuestas sobre malas respuestas, en pos de una desorientación total. Se crean nudos, tiranteces que no aportan ninguna solución. Esos son los obstáculos con los que se las tiene que ver el flujo de información que proviene de nuestra parte sutil. Obstáculos que erosionan, incluso hacen naufragar esa información.

Estos obstáculos pertenecen a la mente, y es nuestra total, y errónea, identificación con ella como nuestra única realidad a lo que se refiere la antigua concepción de la vida como un sueño, de la que existen referencias en el pensamiento hindú, la mística persa, la moral budista, la tradición judeo-cristiana, el taoísmo y la filosofía griega.

Según Platón, el hombre vive aprisionado en un mundo de sueños, en una cueva cuya única salida es el Bien.

Creo absolutamente que es tarea de cada uno enfrentarse a los males que ha generado su mente –salir de la cueva- si es que pretende liberar su inspiración. Y para ello propongo un sencillo juego, el de Los Pecados Capitales.

Para este juego hemos de desvincularnos de las connotaciones religiosas de este concepto, mirando más bien que la religión judeocristiana se hizo eco de unas realidades que la precedieron. Unas realidades psicológicas, basadas en la experiencia, que pueden resumirse como el abanico de males derivados de poseer una mente.

Todos poseemos en nosotros una buena representación de los pecados capitales, pero siempre prevalece uno sobre los demás.

Según ciertas doctrinas gnósticas en nuestro interior residen una serie de animales que es nuestro trabajo y deber doblegar. A partir del momento en que se doblegan, se ponen a nuestro servicio.

Trasladando esta idea al marco de los pecados capitales hemos de definir en qué consiste que un pecado capital se ponga a nuestro servicio.

Para ello no hay más que pensar que, en el fondo, un pecado capital no es sino la renuncia desesperada, y mental, a la posesión de un bien espiritual. Lo que decíamos antes sobre la consecuencia de utilizar un utensilio demasiado limitado para gestionar una realidad demasiado amplia.

Revisando los pecados, podemos establecer su origen positivo, del que son desesperación.

Así, la avaricia sería la desesperación respecto al contacto con bienes que ni se tienen ni se pierden. La pereza, la desesperación respecto a la conexión con la fuente de energía primordial. La lujuria, la desesperación del amor, de la disolución del ego agotador en la fusión con el otro. La soberbia, la desesperación de la certidumbre de la chispa divina. La ira, la desesperación respecto al poder transformador. La gula, la desesperación del alimento espiritual, y la envidia, la desesperación de la conciencia de igualdad.

No diré mucho más de este asunto, salvo que las conquistas llevadas a cabo sobre nuestro pecado capital se corresponden exactamente al aumento de nuestro flujo de inspiración, por el simple hecho de que eliminamos obstáculos para su tránsito.

Y aún una última cosa: adentrarse en este terreno oscuro, el del pequeño cuento sufí, es adentrarse a ciegas en un espacio sin referentes, en una sala de espejos. Normalmente carecemos incluso de la sensación de existencia del pecado. Sin embargo, a menudo sucede que se atraviesa el bosque sin recordar nada de él. Uno se encuentra al otro lado sin saber cómo ha llegado, como a veces nos sucede conduciendo un coche.

Si nos adentramos en la zona oscura lo hacemos con la confianza de que va a suceder algo en lo cual entran en acción partes de nuestra persona que no siempre percibimos. Por eso es un trabajo sordo, mudo y ciego. Pero sucede.

4. El aprendizaje de la creación: el aprendizaje de la vida

Por tanto, tenemos que la inspiración es un momento excepcional en el que se da un libre fluir de información entre nuestra mente y una zona profunda de certeza continua. Ese fluir se da tanto más libremente cuantos menos obstáculos encuentra a su paso. Es tarea nuestra eliminar esos obstáculos, puesto que nuestra obligación, realización y felicidad se encuentran en ser lo máximo que podemos ser.

Iniciado este trabajo de profundidad, establezcamos ahora algunas condiciones utilitarias que precisa el acto de la creación. Como hemos dicho, la creación es un desarrollo de consecuencias encadenadas que nace de un chispazo extraordinario, la inspiración.

Para hacer honor a ese momento, es necesario poner a la altura los recursos que están de nuestra mano. Yo los resumo en tres: coraje, resistencia y confianza.

La valentía, el coraje, es una cualidad *sine qua non* la creación se da. Si se da, el coraje se manifiesta a varios niveles, tanto en la forma de vida, arriesgada, como en las decisiones que se suceden en la concepción de la obra, y en su proceso.

Siempre pienso en la desproporción del David de Miguel Ángel. He oído muchas cosas al respecto. Se atribuye normalmente a las correcciones ópticas concebidas para contrarrestar la altura en la que se iba a situar primeramente. Eso en el mejor de los casos, porque he oído y leído desatinos de todo tipo respecto a esta cuestión. Pero la realidad, que como escultor sé, es que Miguel Ángel no cedió, merced a su coraje, a la lisa tentación de hacer un canon de proporción ideal. Su absoluta modernidad le impulsó a plasmar la desproporción real de

un adolescente, por muy gigantesca que fuera la obra, y muy arriesgado que fuera quebrar lo que se esperaba de ella.

Hoy ese legado conserva intacta su modernidad y su coraje. Parece como si la modernidad verdadera, en realidad, sustrae lo que toca de una temporalidad concreta.

Siguiendo este hilo conductor, podemos decir que, partiendo del coraje ineludible, el requerimiento siguiente para la creación es la resistencia.

La resistencia es necesaria para insistir esforzadamente, sin concesiones, en sostener la mirada en un punto, en penetrar en él a través de las sucesivas capas que nos dicen que ya es suficiente, para, llegando a la razón en la que nuestra resistencia no puede más, consignar, mediante otro impulso de resistencia invencible, hasta el último aspecto de lo que nuestra mirada ha descubierto.

Es, entonces, una resistencia que se bifurca en dos: resistencia para penetrar, y resistencia para consignar.

Pero esa resistencia tiene además otro campo de acción, la inercia. Toda obra posee algo así como una curva de inflexión a partir de la cual comienza la decadencia. Los grandes maestros han sabido llevar la obra, o bien a la cúspide de inflexión, o bien un poco antes, o un poco después de ésta.

Es bastante común detectar en muchas obras el miedo a estropear ciertos hallazgos, y avanzar aún más, así como el haber sobrepasado la cúspide incurriendo en una decadencia imparable, normalmente acumulativa.

De lo primero tenemos un buen ejemplo en una mala comprensión del famoso “menos es más” del minimalismo. De lo segundo, en según qué fenómenos de acumulación de aparato que hemos dado en llamar barroquismo (algunos, incapaces del verdadero coraje, de exponerse al terreno desconocido, se entregan a un virtuosismo exacerbado en la esperanza de resultar, cuanto menos, incuestionables. Gran parte del neoclasicismo no es sino eso, y cae rápidamente abatido frente a un Van Gogh que ni dibuja bien ni falta que le hace, por ejemplo).

Brahms decía algo como que componer no era difícil, sino que lo difícil era dejar bajo la mesa las notas que sobran. Matisse hablaba también de este punto en una famosa conversación con Picasso, sobre que en su trabajo nunca pintaba lo innecesario. El gran Miguel Ángel decía que si una escultura se tiraba rodando montaña abajo, lo que quedaba al final era la verdadera escultura.

Todos los casos citados hablan de una intuición que detiene la mano cuando empieza la decadencia, lo reiterativo, la declamación. Es la resistencia en forma de vigilancia.

La confianza, el tercero de los recursos, completa la acción de los otros dos. Sin la confianza, el coraje, por carecer de suelo, se convierte en desesperación. A partir de ahí su dictado ya no es de fiar. Puede desarrollar mucho ímpetu, mucha velocidad en la toma de decisiones, pero más motivada por el miedo a la parálisis que por un dictado ágil de ideas. En cierta forma se empieza a frivolar, a confundir el arrojo con la poca importancia que se otorga a las cosas. Comienza a primar la cantidad sobre la calidad en cuanto a decisiones, en la esperanza de que alguna de ellas dé en el clavo. Si hay acierto, porque a pesar de todo, la información profunda logre colarse, no se detecta, y se sustituye rápidamente por otra tentativa.

La confianza es igualmente necesaria como dirección de la resistencia. Si no aparece, convierte la resistencia en obcecación, en un camino acumulativo, un “por mí que no quede”, dejando siempre para después el alto en el camino para otear si se hace lo adecuado, es decir, si se percibe la presencia de la información profunda. Entre que sí que no, se prefiere agotar hasta la última reserva de energía para no enfrentarse al hecho de que se anda sin dirección, pero en la triste esperanza de poder decir al final “he hecho lo que he podido”

Por tanto, la dirección del coraje y de la resistencia viene de la mano de la confianza, es decir, el impulso, al principio volitivo, de encomendarse sin dudar a la información que presenciamos en el momento inspirado. Digo en principio volitivo porque es sólo a través de un acto de la voluntad como se quiebra al principio la inercia debida a lo inmersos que estamos actualmente en lo mental.

Hemos de pensar que la duda, el abatimiento, la cobardía, no son sino el resultado de nuestra identificación con el discurso frenético de la mente. Una vez situada la mente en su exacto lugar y asignadas sus atribuciones con exactitud, hemos de entregarnos con confianza al dictado de nuestra parte superior, y no ceder a la tentación, que acomete a intervalos, según fluctúa nuestra conexión, de entorpecer, o *racionalizar* nuestros impulsos.

Existe una máxima en las artes marciales que ilustra muy bien este punto, desde una supuesta situación de combate: “el principiante se pregunta qué va a hacer, el iniciado qué está haciendo, y el maestro qué ha hecho”.

En esta máxima se describen los tres estadios de intervención de la mente. El principiante se encuentra inmerso en el mundo mental, en la cueva de Platón. Aún no ha detectado que la respuesta perfecta parte de una zona más profunda y, temeroso, trata de hallar respuestas mediante el utensilio con el que ha regido sus actos hasta la fecha. En una situación de combate, es decir, una situación que exige perfección, por tanto automatismo en las acciones, inevitablemente pierde un tiempo precioso racionalizando, y fracasa. El iniciado ha penetrado en una zona más allá de la mente, pero sin desvincularse aún de ella. Ha detectado lo profundo, y su eficacia ha aumentado, pues en sus actos se filtra información perfecta. Sin embargo aún juzga, por tanto entorpece, sus acciones. Pero ha puesto un pie en el camino, pues ya ha experimentado la sorpresa frente a la perfección de algunos momentos, y su camino ha empezado. El Maestro, sencillamente incorpora el juicio de la mente cuando todo ha pasado, y el movimiento ha sido perfecto, sin obstáculo. Un libre fluir de la acción, automática por carecer de intervalos de racionalización. Plenamente inspirada.

El segundo estadio, el del iniciado, es el estadio de lo casual de la inspiración. Ese estadio actual al que hacíamos referencia en el principio de este escrito y el cual decíamos que es necesario ya superar.

5. Conclusiones: el fin del arte

Desde siempre la humanidad ha recibido noticia de cuál es el camino para llegar a ser lo máximo que puede ser. Tenemos referencias sobre la vía en todas las diferentes disciplinas que hemos desarrollado hasta hoy. En lo que nació como un acto de adaptación, de supervivencia, la propia naturaleza profunda del hombre ha encontrado una manera de actuar de forma superior.

Pero parece como que en las bellas artes en concreto hemos sufrido una falta de realismo respecto a preceptos que en otras disciplinas paralelas han sido asumidos abiertamente, por causa de un mal enfoque sobre lo que el artista ha de ser.

Me parece incuestionable que este mal es la consecuencia lógica del insalvable advenimiento del ego en el arte. Dicho de otro modo: el arte de autor.

Cuando el hombre realizaba su arte anónimamente con una orientación puramente religiosa, se concebía a sí mismo como un mero canal de una realidad superior. Esto le liberaba a priori de los males que cayeron sobre él cuando empezó a ser reconocido en la sociedad como algo más que un oficial de primera.

A partir del momento en el que el artista comienza a firmar sus obras, el objeto de arte comienza a trasladarse sutilmente de la obra en sí a la persona que la hace. La obra deja de referirse a lo inmutable para dirigir su enfoque a lo cambiante. Las vicisitudes emocionales del artista se toman como objetos de interés colectivo, y nace la figura del artista egocéntrico, extravagante, controvertido. Queda entonces abierta la puerta al capricho y al abandono de la necesidad de perfeccionamiento que, sin embargo, era requisito indispensable en el artista antiguo.

Como he dicho, este tránsito ha sido insalvable, algo así como un periodo necesario para dar al arte el status que le corresponde. Pero esto es tan verdad como que el arte ha de continuar su evolución hasta restablecer su importancia *en sí*, al margen del que lo haga.

Como decía al principio, creo que el artista de hoy ha de reunir unas cualidades que desde hace tiempo no le han sido necesarias. Esto

se debe llanamente al impulso de la evolución de la humanidad y a la importancia de su papel en ella.

Un artista, si hace lo que debe, actúa de faro y consignador de una sociedad. Merced a su inspiración, y a su capacidad de expresarla, ejerce de canal de realidades superiores entre lo sutil y la sociedad, brindando a los que contemplan su trabajo la oportunidad de potenciar su propia inspiración.

Ese, y no otro, es el fin del arte.

RAQUEL CAEROLS MATEO



Fotografía: Zaida del Río Martín

Docente en el departamento de Arte de la Universidad Antonio de Nebrija en el área de arte y nuevas tecnologías. Doctora en Creatividad Aplicada, Sobresaliente Cum Laude. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica. Licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid, especializada en estudios de creatividad en el campo de las artes visuales, en el campo de arte, ciencia y tecnología.

Ha participado como ponente en Congresos internacionales como el *Computer Art* en México DF, o el *VI Congreso de lúdica y pedagogía. Por un nuevo aprender*, organizado por la Fundación Tecnológica de Madrid y celebrado en Cartagena de Indias (Colombia). Asimismo, tiene diversas publicaciones en revistas: *Revista de Artes Plásticas, Estética, Diseño e Imagen, Bellas Artes*, Universidad de La Laguna, *Trípodos, Arteliebre.com*, así como en la Editorial Fragua, o en el *Festival Internacional de Televisión sobre Vida y Ecología Urbanas*, celebrado en La Casa Encendida.

**JUAN ARTURO RUBIO
ARÓSTEGUI**



Director del Departamento de Artes Escénicas y Coordinador de Calidad e Investigación de la Facultad de las Artes y las Letras en la Universidad Antonio de Nebrija. Doctor en Ciencias Políticas y Sociología, Máster en Gestión Cultural (música, teatro y danza), Licenciado en Filosofía y Ciencias de la Educación. Profesor de Universidad acreditado por la ACAP. Investigador Principal del Grupo de Investigación Nebrija ARTE y miembro del Grupo de Investigación CECUPS -Universidad de Barcelona-. Campos de investigación y docencia: Política Cultural, Gestión Cultural, Sociología del Arte, Sociología de la Educación, Educación Artística, Metodologías docentes en el EEES, Metodología de investigación en las artes. Participa en proyectos I+D+I y publica libros y artículos en revistas científicas sobre estos campos de conocimiento. Premio Nacional de investigación M. Martínez Alcubilla (Ministerio Administraciones Públicas. 2002).

Nuestro agradecimiento a Nuria Mendoza por las traducciones

Cuadernos de Bellas Artes

Otros títulos de la colección

17- *La crítica musical española en los albores del siglo XX. El paradigma de la crítica musical valenciana* – Rafael Polanco Olmos

<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/17cba>

16- *Vicente Peydró Díez y las primeras zarzuelas en el cine español. Vida y obra de un músico valenciano* - José Salvador Blasco Magraner

<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/16cba>

15- *Francisco Andreví Castellá, genio musical de España: Su magisterio de Capilla en Segorbe (1808-1814) y su obra en los fondos musicales del archivo* – Vicente Martínez Molés

<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/15cba>

14- *tecnicasdegrabado.es [Difusión virtual de la gráfica impresa]* – María José Bernal

<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/14cba>

13- *La música en Puerto Rico: la salsa y Roberto Sierra* – José Javier Peña Aguayo

<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/13cba>

12- *Escenografía y ópera en Valencia. Odeon Decorados y el Palau de les Arts Reina Sofía* – Cristina Prats Noguera

<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/12cba>

11- *Radiografía del teatro musical. Desde la Monarquía de Alfonso XIII hasta la Dictadura de Miguel Primo de Rivera. Análisis y recopilación de los artículos periodísticos del maestro Peydró* - José Salvador Blasco Magraner y Francisco Carlos Bueno Camejo

<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/11cba>

10- *Estudio de creatividad. Las travesías de Alfonsina, de Astor, de Julios y de Marías* – Danilo Donolo y Romina Elisondo (coordinadores)

<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/10cbadonolo>

9- *La zarzuela costumbrista. Un análisis durante la Regencia y el reinado de Alfonso XIII a través del maestro Peydró* – José Salvador Blasco Magraner

http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/09_cba1