

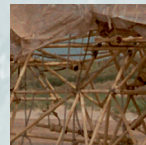


LA IDEA GENERADA EN EL GERUNDIO CREATIVO
Una aproximación multidisciplinar al concepto de idea
THE IDEA GENERATED IN THE CREATIVE GERUND
A multidisciplinary approach to the concept of the idea

Rafael García Quesada

En un momento en el que la *Posmodernidad* ha dejado detrás de sí un halo de relativismo en torno a la obra de arte... sobre su sentido y verdad, urge reivindicar el valor de lo artístico desde la misma obra ideada y no desde el sujeto. Este artículo aborda estas cuestiones compartidas con otras actividades que tienen la misma naturaleza creativa: música, arquitectura o pintura. La obra de arte es, esencialmente, una entidad *espacio-temporal* y desde ahí adquiere su vida, su ser, sentido y evolución... incluso para el mismo sujeto.

Palabras clave: creación artística, arquitectura, ideación



The halo of relativism around the work of art, left behind by Postmodernism, illuminates the work's meaning and its truth; however, also found under this light is the urgency of reclaiming the artistic importance of the work, and not of the subject. This article addresses these questions in relation to other activities that share the same creative nature: music, architecture, or painting. Essentially, the work of art is a spatial-temporal entity, and as such, it comes to life acquiring its being, its meaning, and its evolution – as does the very subject itself.

Keywords: artistic creation, architecture, ideation



Hay (...) ideas con que nos encontramos (...) e ideas en que nos encontramos que parecen estar ahí ya antes de que nos ocupemos de pensar (...). Pero conviene (...) que dejemos este término, [ideas] únicamente para designar todo aquello que en nuestra vida aparece como resultado de nuestra ocupación intelectual. [Ortega (1969), p. 385] 1

JOSÉ ORTEGA Y GASSET

There are (...) ideas we come across (...) and ideas that occur to us that seem to be there since before we began to think about them (...). However, it is advisable (...) to use the term [ideas] solely to denote all that in our life, which comes as a result of our intellectual attention. [Ortega (1969), p. 385] 1

JOSÉ ORTEGA Y GASSET



La idea en la dialéctica creativa

Al situar el término *idea* en el ámbito de la ideación, no estamos generando un atributo más al nombre, sino sólo acotando su significado, encuadrando su estudio, que ya en sí, es enciclopédico... ingente... Por no decir en términos coloquiales y con no menos precisión, resbaladizo. Si por ejemplo hablaríamos de lo que significa la imagen en la fotografía, no estamos generando un atributo o corolario al término imagen, sino que más bien y ante la amplitud

de significados, estaríamos limitando el término imagen al género de la fotografía. De igual forma queremos situar la cuestión y el sentido de lo que podemos entender por *idea*, dentro de una actividad creativa concreta. Para nosotros y en general para los procesos creativos, la *idea* poco o nada tiene que ver con lo que usualmente se ha considerado en categorías filosóficas, sino que propiamente deberíamos entenderla ligada la sintaxis común creativa. No podemos referirnos en estas líneas a las distintas aserciones histórico-filosóficas, empresa ingente por en-

The Idea in Creative Dialectics

When situating the term *idea* in the field of ideation, we are not attributing a characteristic to the term, rather we are delimiting its meaning and framing its study, which in itself is already of encyclopaedic proportions; enormous, one could state in simpler terms, and in terms no less precise it is somewhat evasive. If we were to talk about the meaning of the image in photography, for example, we would not be attributing a characteristic or corollary to the term *image*, rather, given the breadth of possible definitions, we would be limiting the term *image* to the genre of photography. Likewise, we want to situate the issue and notion of what we can



understand by the term *idea* within a particular creative activity. For us and for the creative process in general, the idea has little or nothing to do with what has commonly been considered part of philosophic categories, rather, more precisely we should view it as linked to common, creative syntax. We cannot refer to the various historical-philosophical assertions, which would be an undertaking of encyclopaedic proportions, but we can refer to its popularly attributed notion, stemming from its use in daily creative processes. Despite the *idea's* pertinence to a field that is not always exempt from difficulties upon its study, it is a necessary undertaking; necessary because the concept of the idea is a common reference among numerous artists in varying disciplines. They speak in first person, authoritatively using the *idea* to explain their creative process in a natural way. Some may debate its existence, or argue whether they agree or (as in our case) disagree with the apriority of such an entity, but renowned and prestigious artists constantly and expressly reference it and will most likely continue to do so. In deference to such use, we understand the importance of a precise study, for which this article only intends to be and only could be an introduction. When we talk about ideation as a *process of generation* **2**, which later becomes a *graphic expression* or any other manifestation of the ideation, one could define this process based on its nomenclature: A process of generation about, of, from and through the *idea*. Then, in these categories and based on the creative process and ideation, the *idea* "is" ... whether it acts as a generating or generated entity within said process. Whether ideation is a "process of generation" or not is both debatable and able to be investigated, but it is also easily assimilated if we shy away from the convoluted particularities of what exhaustive definitions of the concepts of "process" and "creation" would entail. Regarding the transcendence or qualities of that which generates, there exists a more laborious answer ... That which generates ideation is, essentially, *special-temporal* manifestations of the ideation, among which are those manifestations that occupy privileged space, for example, *graphic expression*. The *ideated object* (the very *graphic expression* itself) and the point of *convergence of subject and object*, toward which the ideated entity tends, and which

ciclopédica, sino al sentido popular adquirido, por uso, dentro de los más cotidianos procesos creativos.

El estudio del concepto *idea* es necesario aunque no sea un campo exento de dificultades de todo tipo. Es necesario, por ser referencia común de muchos y muy variados artistas en las distintas disciplinas. Ellos hablan en primera persona. Son estos sujetos los que utilizan la *idea* para explicar sus procesos creativos de modo natural y hacen uso de ella de forma autorizada. Habrá quien podrá discutir de su existencia o no, estar en desacuerdo con un apriorismo de dicha entidad (como lo estamos nosotros) o no, pero la referencia expresa a ella es una constante clara por parte de artistas de reconocido prestigio y probablemente lo seguirá siendo... Por deferencia a dicho uso, entendemos, que urge un estudio particular, del cual este artículo sólo pretende y puede ser, una introducción. Cuando hablamos de ideación como *proceso de generación* **2** de lo que más tarde se convertirá en *expresión gráfica* o cualquier otra manifestación de ella misma, dicho proceso podría definirse en base a su nomenclatura: Proceso de generación en, de, desde y a través de la *idea*. Luego la *idea* "es", en estas categorías, en base al proceso creativo, a la ideación... sea como generador o como entidad generada dentro de dicho proceso.

Que la ideación es un "proceso de generación", es discutible, investigable, pero también fácilmente asimilable si no entramos en las particularidades, ciertamente farragosas, de lo que significaría una definición exhaustiva de los conceptos "proceso" o "generación". En cuanto a la trascendencia o cualidades de aquello que genera, la respuesta es algo más laboriosa... Aquello que genera la ideación son, esencialmente, las manifestaciones *espacio-tem-*

porales de sí misma, entre las cuales ocupan un lugar de privilegio, por ejemplo, la *expresión gráfica*. Le acompañan en un orden de manifestación *espacio-temporal* cualitativamente distinto al de la *expresión gráfica*, el mismo *objeto ideado* (la misma *expresión gráfica* ciertamente lo es)... o el *encuentro entre sujeto y objeto* al que tiende lo ideado y que confiere la cualidad de humanista a tantas disciplinas creativas. Así, por ejemplo, podríamos preguntarnos ¿cuál es el lugar de eso que hemos llamado *idea* dentro del proceso de generación de la *expresión gráfica*? ¿Y dentro del objeto ideado o dentro del encuentro entre sujeto y objeto?... O dicho de otra forma más genérica: ¿Existe la *idea*? Y en caso afirmativo ¿Cuál es su posición dentro la ideación? ¿Cómo participa de la manifestación de la ideación, bien sea *expresión gráfica*, *objeto ideado* o *encuentro entre sujeto y objeto*?...

Tenemos, por tanto, un uso común del término *idea* ligado a un proceso creativo que, por otra parte, poco tiene que ver con las concepciones de dicho término a lo largo de la historia. "Idea" que tiene su raíz morfológica en la palabra griega "*eidos*", *εἶδος*, entendida como forma inteligible o "estructura" inteligible, posee una gran cantidad de aserciones concretas y diferentes a lo largo de la historia. **3** De todas ellas, la definición que es demandada por el uso dentro de las actividades creativas, no puede identificarse con ninguna de ellas. La *idea*, que dentro de los procesos creativos bien podría ser definida por algunos como *ideación en potencia* o *ideación incoada*, no podemos situarla exclusivamente en un estado previo a la ideación o proceso creativo, ni mucho menos dentro de unas coordenadas apriorísticas. No hay sitio para un idealismo integrista, ya caduco y huero, dentro de los procesos creativos. En efecto, el término *idea* es una ca-



tegoría con reminiscencias apriorísticas y, conceptualmente “resbaladizo” (por su densidad referencial). Pero también es, igualmente, una entidad a la que todo proceso creativo incluye en su vocabulario más cotidiano. Es común hablar de la *idea* dentro de un proceso creativo concreto. Pero entonces no se utiliza una definición filosófica o clásica de dicha categoría, en ninguna de sus aserciones concretas (y muy distintas), como tampoco se la sitúa en ningún apriorismo. Tampoco se sitúa la *idea* exclusivamente en una posición de punto de origen de cualquier tipo de creación... como si sólo apareciera dentro de ese marco que solemos llamar coloquialmente “papel en blanco”. Vemos aquí, como en tantos otros casos, cómo el uso común de un término dota a éste de un sentido que va más allá de lo que podría ser la literalidad del término... Dicho uso ubica al término más allá del significado dado dentro de otras disciplinas como pudiera ser la filosófica, la psicológica o incluso sociológica.

Frecuentemente entendemos la *idea*, dentro de las coordenadas de generación de la ideación, pero también podemos entender la ideación como un proceso de generación de la misma *idea*. En ambos casos estaríamos hablando de la *idea* como ideación en potencia, aunque en su segunda aserción también sería una entidad generada además de generadora... *Ángela García Codoñer* (n.1947) nos dice al respecto de la generación de la *idea* a través del mismo proceso creativo:

La idea original debe ser libre y no lastrar-se con el proceso creativo e impedir que este proceso sea ocupado por la preocupación tan solo de la correcta ejecución. En el proceso en sí es donde sucede la alquimia que transforma la idea, el pensamiento en realidad formal visible y comunicable. [Codoñer (1995), p.17] 4

Y es que, ¿Quién no se ha visto inmerso de repente en un cambio en la trayectoria de la misma creación, como si la *idea* motor de su génesis hubiera sido derogada o subsumida en otra posterior? ¿Quién no se ha visto en el mismo ejercicio de su trabajo, violentado por un nuevo rumbo en su actividad, abducido por una nueva y necesaria trayectoria creativa?

Demos ahora un salto en el tiempo histórico, para seguir ilustrando ese modo de generación de la *idea* dentro del proceso creativo, lo que podríamos llamar “*intra-ideación*”. Recordemos aquella escultura postrera de *Miguel Ángel* (1475-1564), la *Pietá Rondanini*. 5 Es una talla que ha dado mucho que hablar a historiadores e intérpretes de su obra. Cuando *Miguel Ángel* estaba en el crepúsculo de su vida y escribe sus mejores sonetos, algunos ciertamente místicos... Cuando tiene ya la espalda destrozada, después de pintar la *Capilla Sixtina*... Cuando había llegado a la cúspide de las tres artes, arquitectura, pintura y escultura (aunque siempre y sobre todo fue escultor)... Cuando no necesitaba más honores ni más prestigio... Entonces, concibe esta obra maestra. Es una imagen de la *Virgen*, en el descendimiento del cuerpo de su *Hijo* en la cruz. Fue la última que realizó y se encuentra tallada... paradójicamente de más. Aquella forma de entender la escultura (*miguelangelesca*), de ver la imagen escondida dentro de la piedra en bruto, encuentra aquí el lado más misterioso de la actividad artística. No sólo talló la imagen perfecta, sino que una vez conseguida, la siguió rompiendo, la siguió negando en una violenta dialéctica, buscando quizás una forma más allá de la imagen. Como si buscara una *meta-forma*, una forma más allá de lo estético... Un conceptualista afirmaría quizás: “*como*

confers the humanistic quality to so many creative disciplines, accompanies the *graphic expression* in a *special-temporal* order of manifestation that is qualitatively distinct. In that way, we could, for example, ask ourselves: What is the *idea*'s place within the *graphic expression*'s process of generation? And what is its place within the ideated object or in the convergence of subject and object? Or in more generic words: Does the *idea* exist? If so, what is its place within ideation? What role does it play in the manifestation of the ideation whether it is *graphic expression*, the *ideated object*, or *subject-object convergence*?

Insomuch, we have a common use of the term *idea* linked to a creative process that, on the other hand, has little to do with the conceptions of such a term throughout history. “*Idea*” has its morphological roots in the Greek word “*eidos*”, *ειδος*, understood as an intelligible form or “structure”. The word has had a large number of specific and differing assertions throughout history 3. Out of all of them, the definition called for within the field of creative practices is not present. Some might define the *idea* within the creative processes as *potential ideation* or *inchoate ideation*, and we cannot situate the *idea* exclusively in a previous state of ideation or creative processes, and even less within aprioristic coordinates. There is no place for an out-dated and vacuous fundamentalist idealism within the creative processes. In fact, the term *idea* is a conceptually evasive category (due to its referential density) with aprioristic influences. However, it is equally an entity that all creative processes include in their day-to-day vocabulary. It is common to talk about the *idea* within a particular creative process, but in such a case the philosophic or classic definition of such a category would not be used in any sense of its specific (and greatly differing) assertions. Nor would the term be situated in any aprioristic context. The *idea* would not be exclusively situated at the point of origin for any other type of creation, as though it only appeared within the same framework that we typically and informally call “the blank page.” As in many other cases, we see here how the common use of a term endows it with a notion that reaches beyond the literality of the term. Such a usage positions the term beyond its given meaning within other disciplines such as philosophy, psychology, and even sociology.

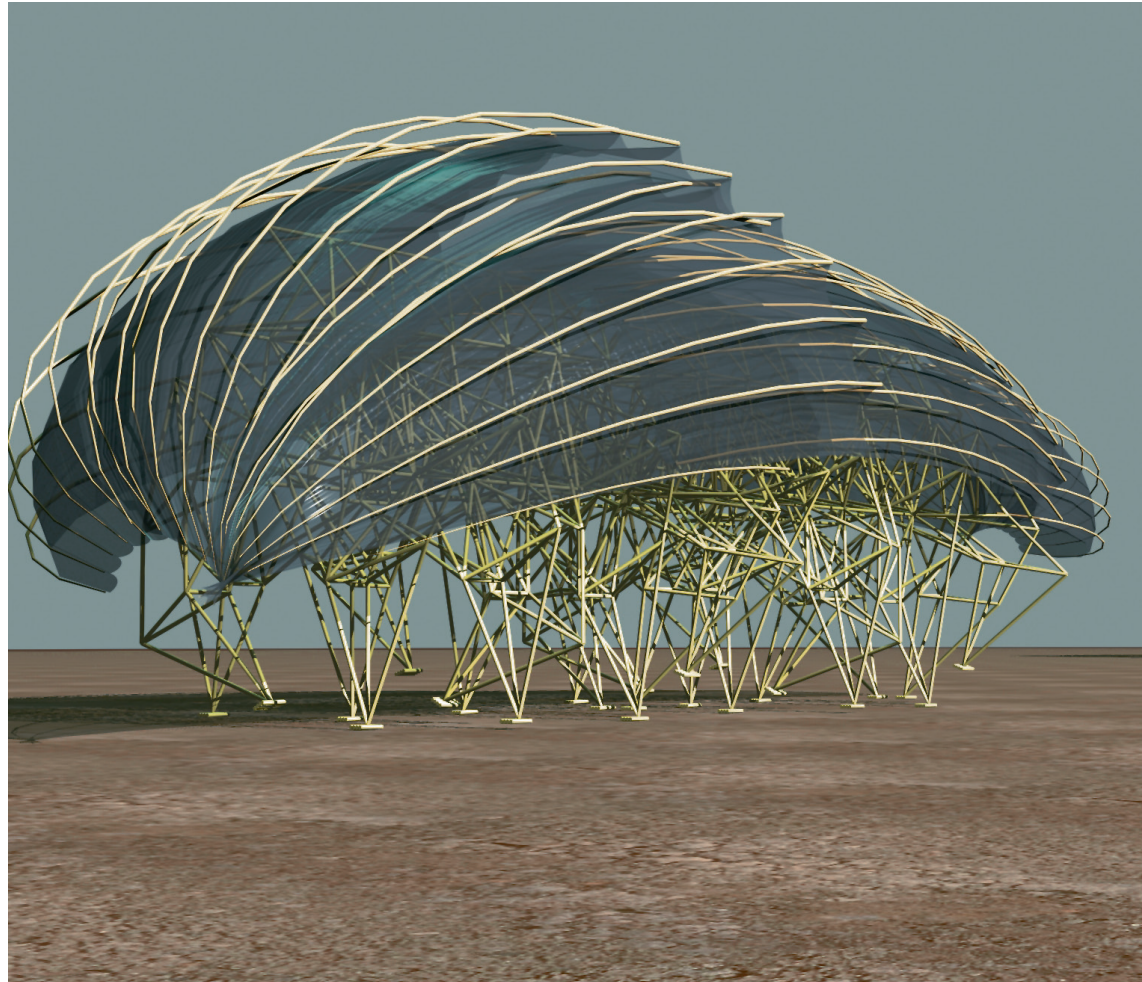


We frequently understand the *idea* within the limits of ideation generation, but we also understand ideation as the process of generation of the same *idea*. In both cases we would be talking about the *idea* as potential ideation, even though in its second assertion it would also be a generated entity as well as a generating entity. Regarding the creation of the *idea* through the same creative process, *Ángela García Codoñer* (1947) states:

The original idea should be free and unburdened by the creative process, and it should prevent this process from being concerned solely with its correct execution. The alchemy that transforms the idea, the thought, into formal, visible and communicable reality is found within the creative process itself. [Codoñer (1995), p.17] 4

And really, who hasn't found themselves suddenly changing direction in a creative process, almost as if the *idea*, the figurative motor of the process's genesis, had been recalled or subsumed in another idea. Who hasn't found themselves jolted by a new change in the course of their activities because of a new and necessary creative trajectory?

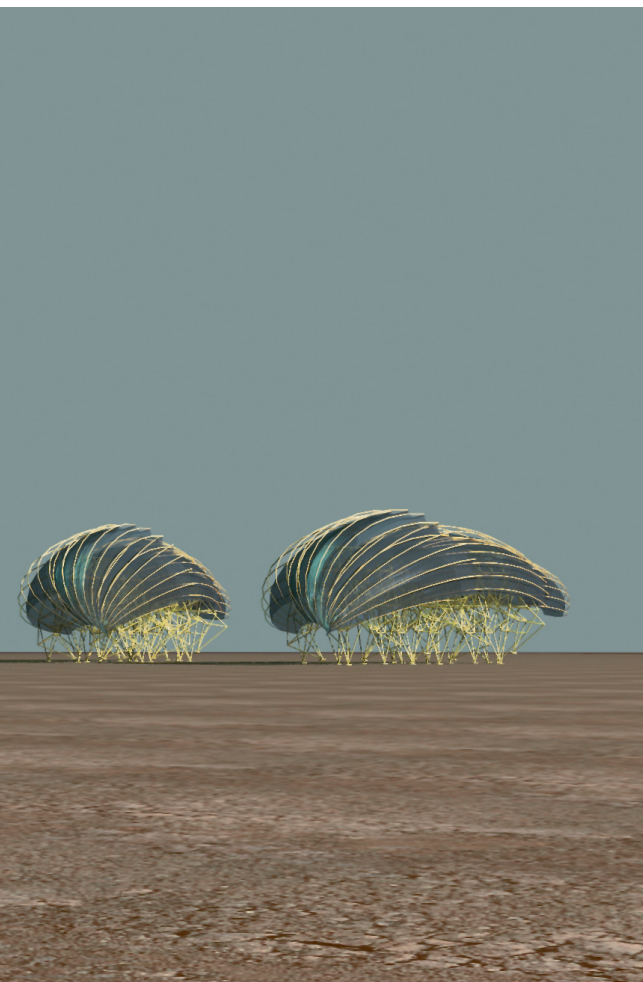
Now let's take a trip back in time to continue illustrating this manner of generation of the *idea* within the creative process, which we could call "*intra-ideation*". Let's recall the final sculpture of *Michelangelo* (1475-1564), *Pietà Rondanini* 5, a carving that has given historians and interpreters of his work much to talk about. Once *Michelangelo*, was in the final stage of his life and wrote some of his best sonnets, some of which we could certainly call mystic; once he had ruined his back after painting the Sistine Chapel; once he had reached the peak of his three arts, architecture, painting and sculpting (although he was always primarily a sculptor); and once he had his fill of honours and prestige, it was then that he created this masterpiece. The carving is an image of the *Virgin* holding the body of her *Son* lowered from the cross. It is the artist's final work that is paradoxically imbued with more than an aesthetic value. *Michelangelo's* form of understanding sculpture was to see the image hidden inside the unworked stone - one of the more mysterious sides of artistic activity. Not only did he carve the perfect image, but upon achieving that perfection he continued carving, chipping away at it, rejecting it in a violent dialectic while searching perhaps for a form beyond the image.



si buscara el concepto del arte". El mismo escultor, que con menos de 24 años había realizado *la Pietá* más famosa de la historia, ahora no se conformaba en realizar otra nueva imagen de la *Madonna*, sino que esculpe más allá de lo espacio-temporal, más allá de la manifestación de la ideación... Como si buscara a través de la negación formal, el ser más íntimo de la obra ideada... Como si buscara la misma ideación o quizás el mismo detonante de aquella creación, su intención creativa. Luego entonces: la *idea* que solemos relacionarla, cronológicamente anterior a la ideación, ¿no encuentra aquí un ejemplo de poder ser generada en la misma dialéctica creativa, de no ser una entidad apriorística? ¿No prueba esto que la *idea* puede ser un objeto de búsqueda? Eso parece que nos insinúa *Miguel*

Ángel en ese tallar más allá de la forma... en la *Pietà Rondanini*... Aquello que ha buscado la posmodernidad, de encontrar el concepto del arte más allá de lo estético, ya parece, lo había encontrado casi quinientos años antes *Miguel Ángel* en esta obra postrera.

Otras veces y de forma convergente con el ejemplo de la *Pietà Rondanini*, se busca una suerte de *idea*, continuamente presente y siempre inalcanzable, de la que alguna vez se tuvo una ligera percepción... Ideas que se convierten en el objeto de toda una carrera artística. En estos casos, todas las manifestaciones de la ideación no hacen más que buscar a la misma *idea*. Tal es el caso, en el campo de la música, de *Miles Davis* (1926-1991) que después de "tocar" físicamente su *idea* de jazz, en una noche de 1944, toda su carre-



nal de su *Pietá*, se le antojase en el mismo desarrollo de su *idea* original... Se trata, en el ejemplo de *Miles Davis*, de clarificar lo que una vez se percibió de forma limitada... De hecho, esta forma de entender el ejercicio del ser artista, del gerundio del arte, es muy propio de la posmodernidad en alguna de sus vertientes, como puede ser la pintura automática u otros. *Picasso* (1881-1973) nos dice “*la inspiración aparece pero tiene que encontrarte trabajando*”. *Tchaikovski* (1840-1893) afirmaba algo muy similar: “*Habitualmente me siento al piano a las nueve de la mañana y Mesdames les Muses han aprendido a acudir puntualmente a mi encuentro*” [*Tchaikovski* (2001), p.289] 7... Sin duda es otra forma de aceptar esa capacidad por parte de la ideación de generar nuevas ideas. Sería otro ejemplo en el que la anticipación cronológica de la *idea* a la ideación, se invertiría. La *idea*, en este caso, es inducida por la ideación; la inspiración inducida por el gerundio creativo...

ra se enfocó a volver a revivir y experimentar aquel momento. *Massimo Donà* (n. 1957) nos dice al respecto:

Ya casi al final de su propia carrera, Miles Davis lo reconoció honestamente: “Con mi música he llegado cerca del feeling de aquella noche de 1944, la noche en que escuché por primera vez a Diz y Bird, pero no he llegado del todo. Cerca, cerca, pero no del todo. Continúo buscando, escuchando y siento algo, intento siempre que crezca dentro de mí y en la música que toco cada día. [Donà (2008), p. 291] 6

¿Cuántas veces en el mismo ejercicio creativo aparece una *idea* diferente que cambia radicalmente el resultado? ¿Cuántas veces en el ejercicio creativo se persigue clarificar una *idea* que una vez se percibió?... Se trata de abrir la posibilidad, dentro del ejemplo de *Miguel Ángel*, a que el resultado fi-

Es por eso, que debemos afirmar que la *idea*, en su aserción común, puede ser tanto cronológicamente anterior a la ideación como una consecuencia de ella misma. Ahora bien, en el caso de ser una consecuencia de la misma ideación, generará y desencadenará por sí misma, un nuevo rumbo en el proceso creativo. Un nuevo modo ejercer el gerundio de dicho proceso que seguirá siendo vivo y abierto a diferentes y nuevos cambios de trayectoria, e incluso, de destinos creativos. Un gerundio creativo que permanece sensible a su entorno, lo que justifica su posibilidad de cambio, y dispuesto a mutar sobre sí mismo para alcanzar esa síntesis creativa tan compleja entre el sujeto y aquello a lo que se dirige la obra ideada... que no es más que aquello a lo que se dirige el sujeto. Es ciertamente, en ese gerundio creati-

It was as though he searched for a *meta-form*, a form beyond aesthetics. A conceptualist would perhaps affirm: “*as though he searched for the artistic concept*.” The same sculptor, who less than twenty-four years old had produced the most famous *Pietá* in history, now would not settle for another image of the *Madonna*; instead he sculpted beyond the spatial-temporal, beyond the manifestation of the ideation, as if through the formal negation of his work he pursued the most intimate being of the ideated object. It is as though he searched for the very ideation or perhaps the very trigger of that creation – the creative intention. So, if we commonly relate the *idea* as chronologically prior to the ideation, are we not here witnessing an example of the *idea* being created in the same creative dialectic, and thus not existing as an aprioristic entity? Does this example not show that the *idea* can be a sought out object? It seems like that is what *Michelangelo* was implying in his sculpting of the *Pietá Rondanini* that went beyond the form. It seems as though that which postmodernity strove for and searched out, the concept of art beyond the aesthetic, was already found almost five hundred years before in *Michelangelo*'s final masterpiece.

Other times, and in a form parallel to the example of the *Pietá Rondanini*, a type of *idea* is sought after that is continuously present and forever out of reach, whose existence was only momentarily perceived at some point: ideas that become the purpose of an entire artistic career. In these cases, all manifestations of the ideation are nothing more than attempts at finding that *idea*. Such is the case in the field of music; Miles Davis (1926-1999), one night in 1944 after physically manifesting or “playing” his *idea* of jazz, focused his entire career on reliving and experiencing that moment. *Massimo Donà* (1957) states:

At almost the end of his own career, Miles Davis honestly recognized: “I’ve come close to matching the feeling of that night in 1944 in music, when I first heard Diz and Bird, but I’ve never quite got there. I’ve gotten close, but not all the way there. I’m always looking for it, though, trying to always feel it in and through the music I play every day. [Donà (2008), p. 291] 6

How many times in the same creative practice does a different *idea* appear that radically changes the end product? How many times in the creative practice does one try to clarify an



idea that he or she had at some point? It has to do with opening possibilities, along the same line as *Michelangelo*, so that the end result of the artist's *Pietà* achieves and matches the same expression and inspiration as the pursuit of the original *idea*. It has to do with, as in the example of *Miles Davis*, clarifying that which was once conceived in a limited form. In fact, this form of understanding the artist's practice, from the gerund of art, very much belongs to postmodernity in some of its aspects, such as automatic painting, among others. *Picasso (1881-1973)* tells us that "*Inspiration exists, but it has to find you working.*" *Tchaikovsky (1840-1893)* asserts something similar: "*I sit down to the piano regularly at nine-o'clock in the morning and Mesdames les Muses have learned to be on time for that rendezvous.*" [*Tchaikovsky (2001)*, p. 289] **7** Without a doubt, this is another form of accepting the capacity of ideation to create new ideas. Another example would be when chronological anticipation of the *idea* to ideation is inverted. The *idea*, in this case, is induced by ideation; inspiration is induced by the creative gerund. It is because of this that we should affirm that the *idea*, in its common conception, could be chronologically anterior to ideation as well as being a consequence of the same. However, in the case of being a consequence of ideation, it would create and trigger a new direction in the creative process: a new form of practising the gerund of such a process, which will continue to be alive and open to new and different changes in its trajectory and creative ends. A creative gerund will remain responsive to its environment, which accounts for its ability to change and mutate itself in order to reach that complex creative synthesis between subject and that to which the ideated work is directed; it is precisely that which the subject directs itself to. Certainly it is within this creative gerund that time-space, creative volition, and the very subject are made, and therefore, it is also where one finds the greatest actualisation of that delicate entity we call the *idea*. In a more or less artistic activity, when we commonly say that someone has an *idea*, in reality we are affirming that that person has perceived a potential creation of sorts. This is the common conception that we hear from those who have taken ideation as their day-to-day tool for work, whether they are carpenters, sculptors, architects, painters, writers or musicians. For

vo, donde se hace espacio-tiempo la volición creativa e incluso el mismo sujeto, y por tanto, donde tiene su más alta concreción aquella entidad de difícil percepción que llamamos *idea*.

Cuando en una actividad más o menos artística, coloquialmente decimos que alguien ha tenido una *idea*, en realidad estamos afirmando que dicha persona ha percibido una suerte de creación potencial. Esa es su aserción común. Así suele ocurrir y así lo escuchamos por parte de aquellos que han hecho de la ideación su herramienta de trabajo más cotidiana, sean carpinteros, escultores, arquitectos, pintores, literatos o músicos... Por ejemplo, solemos afirmar que uno tiene una *idea* de un proyecto arquitectónico cuando lo que en realidad percibe es una manifestación, a veces incluso, en términos de *expresión gráfica*, de la misma. ¡Tiene ya materia cuando piensa que sólo posee meta-materia ideologizada! Podemos estar hablando en categorías que podrían confundir con un apriorismo más o menos explícito (*idea*), cuando en realidad ya estamos "ideando" desde el sujeto, quizás dibujando a modo de bosquejo... manipulando lo que podríamos llamar la morfología esencial de esa ideación. Estamos *transmutando* aquella percepción original creativa, en lo que podría ser una evolución continua de la *idea* inserta dentro del proceso creativo. Podemos pensar, entonces, que estamos otra vez en el origen o punto cero del proceso creativo, ¡cuántas veces hemos de pasar por ahí!, cuando en realidad estamos situados casi de forma perenne en el mismo gerundio creativo... Parece como si no tuviéramos posibilidad de discernir conscientemente dicho punto origen y le llamemos *idea*, y sin embargo es probable que nunca exista y que se encuentre diluido en el mis-

mo gerundio del proceso creativo que todo lo cambia y lo subsume en un modo de ideación nueva, dialécticamente renovada, críticamente superada.

El movimiento de sístole en la ideación, la idea, como sensación fisiológica

Platón afirma en referencia a la música, su vinculación a una fisiología de su experiencia directa, su vinculación al placer. Esto que podría mal entenderse ciñéndose sólo a esta disciplina y arrinconando su significado, es realmente extensible a la mayor parte de las actividades creativas y no digamos de las artísticas. Escuchémoslo:

La excelencia de la música debe medirse por el placer. Pero no debe ser el placer de las personas oportunistas; la buena música es aquella que deleita a los mejores y mejor educados, y sobre todo aquella que deleita al único hombre preeminente en virtud y educación. [*Platón (2001)*, p.69] **8**

Aún cuando está hablando de la fisiología de la experiencia musical de un modo genérico, esto es, del oyente y no del que interpreta o compone, también entendemos que tanto el compositor como el intérprete usan el mismo instrumento de discernimiento que el que sólo escucha: el oído. Dicho de otra forma, la sentencia "*la excelencia de la música debe medirse por el placer*" se puede aplicar también al agente ideador (al compositor) aunque hubiera que añadir para ello un elaborado colorario (empresa difícil) de los modos y formas en que ese placer se articula e interviene en el proceso creativo.

Analizar una fisiología del sujeto ideador dentro del proceso creativo puede ser tema de un trabajo interesante, voluminoso, enciclopédico y multidisciplinar. Pero no corresponde a estas líneas. Simplemente indicar de su exis-



tencia y de su cotidiana percepción. En este sentido aquello que cotidianamente llamamos *idea* se asimila a un movimiento de sístole de la ideación, de bombeo de nuevas trayectorias creativas, aún insertas en el sujeto. La ideación, como proceso dialéctico y crítico en su naturaleza, necesita de ese ritmo de afirmaciones y negaciones, de apertura de nuevas trayectorias y síntesis de la información aprendida en el retorno de esas impulsiones. La ideación, el proceso creativo, necesita de ese *feedback de información*. Necesita de una suerte de retroalimentación de ese proceso dialéctico crítico, en el que la *idea* representa una cara visible de dicho movimiento de impulsión, de sístole. Pues bien, dicha sístole se manifiesta al sujeto consciente a través de una fisiología que lleva aparejada sensaciones que se asimilan al placer o displacer. En otras palabras, los artistas y en general los que se dedican a actividades creativas “sienten” su ideación, su proceso creativo, su dialéctica interna. Se trata, en el caso del movimiento de sístole, de una sensación que percibe agente ideador y que si bien puede entenderse como alegría interior, o placentera, puede convertirse así mismo en una carga, en una suerte de “detonante de lucha interna” por el mismo arte. La percepción de la *idea* siendo, puede convertirse a su vez en una “adicción creativa” de consecuencias que serían trágicas de no ser por el producto o beneficio que deja. Son muchos los artistas que ven en esta facultad, una especie de condena trágica al gerundio del ser artista. *Joseph Haydn* (1732-1809) afirma en este sentido:

Las ideas musicales me buscan hasta llegar a torturarme. No logro deshacerme de ellas, están frente a mí como un muro. Si es un allegro que me ronda, mi pulso se acelera y no puedo dormir; si se trata de un adagio, mi pulso late con lentitud. Mi imagi-

nación juega conmigo como si fuera yo un teclado. [Haydn (2001), p.150] 9

Digamos que, en esta primera *manifestación del movimiento de sístole*, de la *idea*, hay un reencuentro entre el sujeto y su *creación germinal* que se reconocen por connaturalidad, lo que induce a una sensación ciertamente placentera, percepción de orden, dentro de los ritmos tantas veces aleatorios del proceso creativo... La *idea* siendo “condena” al sujeto ideador a su percepción y le “obliga” a imbuirse en una ideación concreta. En cualquier caso no es objeto de esta investigación analizar el porqué de esa fisiología en la identificación o percepción de una ideación concreta... aunque pensamos que tiene que ver con una cuestión de intuición de orden dentro del proceso creativo. Únicamente apuntar que dicha percepción es probablemente una de las más intelectuales de las que pueda obtener un sujeto (por sus cualidades de síntesis) y que por lo tanto poco o nada tiene que ver con una sensación netamente animal, “pathosómica”, epidérmica y propiamente descerebrada. El hecho es, que dicho fenómeno fisiológico de felicidad o alegría interior se produce realmente y tiene mucho que ver con el *neocórtex*: ¿es una actividad intelectual!. Y sirve cotidianamente de balanza de discernimiento, catalizador del bombeo creativo, de termómetro de juicio para la elección de una ideación u otra... *Le Corbusier* (1887-1965), lo afirma categóricamente en su *Poema del ángulo recto*, hablando de la felicidad:

El hombre no hace sino buscar la felicidad; si se mata es porque la persigue hasta el más allá o la nada. Sin intentar buscar causas metafísicas, puede decirse que ha inventado la obra de arte porque ésta es útil a su felicidad. Pero cuadro, estatua, arquitectura, música, poema que no den felicidad no son obra

example, we usually say that someone has an *idea* for an architectural project when really what he or she perceives is a manifestation of that *idea*, sometimes even in terms of *graphic expression*. The artist already possesses material, whereas the common notion is that he or she only has ideologized meta-material! We might be speaking in terms of categories that could be confused with a more or less explicit apriority (*idea*), when in reality we are already “ideating” from the subject, or perhaps laying down a first draft - working with what we could call the core morphology of that ideation. We are *trans-mutating* the original creative perception through a process in which the *idea* can be continuously evolving. We might consider ourselves to be at the point of origin of the creative process, when (again and again we reiterate) in reality we are perennially situated in the same creative gerund. It seems as though we have no chance at consciously discerning the exact point of origin, and we call it the *idea*; yet it is likely that it never existed and it is found diluted in the gerund of the creative process which is completely changed and subsumed by it in a new ideation that is dialectically renewed and critically surpassed.

Systolic movement in ideation, the idea as a physiological sensation

Plato affirms the link between music and a physiological reaction to the direct experience of the same, or rather music’s connection to pleasure. This could be misunderstood and thought to be limited to this discipline, thus boxing in its meaning, but really, it is applicable to the majority of creative activities - though we would not say the same for artistic ones. Let’s consider:

The excellence of music is to be measured by pleasure. But the pleasure must not be that of chance persons; the fairest music is that which delights the best and best educated, and especially that which delights the one man who is preeminent in virtue and education. [Plato (2001), p.69] 8

Even when he talks about the physiology of musical experience generically, that is to say regarding the listener rather than the composer or musician, we also understand that both the composer and the musician use the same



discerning tool as the listener: his or her hearing. In other words, the statement “*the excellence of music is to be measured by pleasure*” can also be applied to the ideating agent (the composer) even though a developed corollary might be needed (a difficult undertaking, indeed) to develop the forms and ways in which pleasure is articulated and how it intervenes in the creative process. Analysing a physiology of the ideating subject within the creative process could be the topic of an interesting, voluminous, and multidisciplinary project of encyclopaedic proportions. However, such is not the present case. Here we only aim to simply point out its existence and its common perception. In this sense, that which we typically call the *idea* is compared to a systolic movement of ideation, a pumping of new creative trajectories still present in the subject. Ideation, as a dialectic and critical process by nature, needs that rhythm of affirmation and negation, the opening of new trajectories and the synthesis of learned information that is returned from this pumping. Ideation, the creative process, needs that *information feedback* from the critical dialectic process, in which the *idea* is the figurative blood pressure cuff for such a systolic movement. So, that systole manifests itself to the conscious subject through a physiology of joint sensations that are associated with pleasure and displeasure. In other words, artists and those in general who dedicate themselves to creative practices “feel” their ideation, their creative process, their internal dialectic. In the case of systolic movement, a feeling is perceived as the ideating agent that, even though it can be understood as internal or pleasurable happiness, it can equally turn into a charge or a sort of “trigger of inner struggle” through the same art. The perception of the *idea* existing can become, in turn, a “creative addiction” with consequences would otherwise be tragic if not for its benefits. There are many artists in this field who see a type of tragic condemnation to the act of being an artist. *Joseph Haydn* (1732-1809) affirms such in the following:

Musical ideas pursue me the point of torture. I cannot get rid of them; they stand before me like a wall. If it is an allegro that pursues me, my pulse beats faster. I cannot sleep; if an adagio, I find my pulse beating slowly. My imagination plays upon me as if I were a keyboard. [Haydn (2001), p.150] **9**

de arte; son veleidades, simulacros. Una cerilla que no se enciende no es sino un simulacro de cerilla, de ahí la inanidad de las estéticas que buscan una ley común capaz de aplicarse a la obra de arte y a su falsa apariencia: Fidiás no explica a Meissonnier. [Le Corbusier (2004), p.103] **10**

Pero esa especie de felicidad que habla *Le Corbusier*, no sólo se reduce a lo construido, a lo ideado como objeto. En una ideación que supuestamente todavía no ha comenzado a manifestarse, también se produce. En ese punto de partida que nos determina a introducirnos en una ideación concreta, es donde suele manifestarse esencialmente dicha sensación fisiológica. Pero en ese punto de partida, se trata de una percepción de potencialidades ya que, hasta que eso que llamamos comúnmente “*idea*” no se haga un espacio y un tiempo concretos, no podremos saber críticamente de ella. No puede saberse a priori todas las representaciones gráficas a las que dará lugar una creación germinal... Es probable que muchas de éstas den lugar a mutaciones de la *idea* original o incluso a la aparición de nuevas creaciones potenciales... No es fácil evaluar, por ejemplo, los innumerables encuentros entre sujeto y objeto que puede provocar una obra ideada y sin embargo, cada uno de esos encuentros a través del sujeto, será una explicación *espacio-temporal* de ella misma. Así, la *idea* se manifiesta dialécticamente dentro del proceso creativo. La idea ha de ser negada para que pueda evolucionar el gerundio creativo y en esos movimientos dialécticos (asimilables a los cardíacos) propios de la ideación, se va haciendo realidad su *espacio-temporalización*. El movimiento de sístole (la idea) lo percibimos, ciertamente como sensación fisiológica... de percepción de orden interno dentro del proceso creativo tan personal, como misterioso.

Desde la virtualidad (sujeto) en la ideación, hacia el espacio-tiempo

Pierre Lévy, en su libro *Cybercultura*, hace una clasificación de lo virtual según cinco aspectos: *Virtual en el sentido común*, *Virtual en el sentido filosófico*, *Mundo virtual en el sentido de la calculabilidad informática*, *Mundo virtual en el sentido del dispositivo informacional* y *Mundo virtual en el sentido tecnológico estricto*. [Lévy (2007), pp.31-62] **11**

Dentro de esta clasificación, el aspecto que mejor se adapta a lo que entendemos por virtual aplicado a la ideación es: *Virtual en el sentido filosófico*. En este sentido, la *idea* se puede entender según la clasificación de Lévy, como una suerte de ideación en potencia o manifestación de la ideación en potencia. Una potencialidad de ser espacio-tiempo que se manifiesta como uno de los movimientos “cardíacos” dentro del proceso creativo, concretamente de impulsión o contracción, y que es inseparable del movimiento contrario. En este sentido la *idea* se manifiesta en la ideación de modo ciertamente dialéctico e inseparablemente unida a la negación sí misma, lo que dará lugar a nuevas “ideas” dentro del mismo proceso. Veamos ahora algunos ejemplos propuestos en *Cibercultura* que quizás arrojen algo de luz sobre la naturaleza de la *idea*, recordando que es su aserción común en los procesos creativos, la que estamos tratando. Para *Pierre Lévy* es virtual, y en sentido filosófico...:

El árbol en la semilla (por oposición a la actualidad de un árbol que ya ha crecido)

Una palabra en la lengua (por oposición a la actualidad de una circunstancia particular de pronunciación) [Lévy (2007), p.62] **12**

Utilicemos el primer ejemplo de *Lévy*, que parece el más idóneo para



nuestro discurso. ¿Podríamos hacer el paralelismo de la *idea* respecto de la semilla? ¿Podemos afirmar que lo único que podemos conocer de la semilla es su manifestación?... Es cierto que pensar la *idea* en los procesos creativos como una semilla respecto del árbol puede derivar a un apriorismo de la *idea*, con el que pocos estaríamos de acuerdo. Ya hemos visto anteriormente como sus componentes dialécticas, crítica y de retroalimentación, la separan de una concepción idealista.

Veámoslo con otro ejemplo dentro de la misma disciplina filosófica y en este caso traído (paradójicamente) de un idealista alemán. Recordamos ahora la concepción de *idea* del enciclopédico *Hegel* (1770-1831), una concepción muy clásica, muy griega. Aunque no podemos aceptar para los procesos creativos todas las implicaciones de su

concepción de *idea* (en concreto la cualidad evolutiva de la *idea* –*idea* absoluta-, y en general cualquier *apriorismo*), sí podemos afirmar que es particularmente interesante. Veámoslo. En efecto, la *idea* para *Hegel* se configura como esencia, verdad y sobre todo como realidad del mundo físico: *Unidad entre concepto y realidad*.

Idea no significa otra cosa que la unidad del concepto y la realitas, en general el concepto realizado. Pero con ello ha de indicarse al punto que no debe entenderse como si concepto y realitas estuviesen neutralizadas en la idea, tal como por ejemplo el álcali y el ácido pierden su esencialidad en la mezcla (...). [*Hegel* (2006), p.115] 13

Y completa su esbozo de *idea* con la siguiente ilustración, en la línea de la comparación de Lévy sobre la semilla y el árbol:

If we say that in the *idea's* first *manifestation of systolic movement* there exists a reunion between the subject and its *germinal creation* that connaturally recognize each other, then the *idea existing* "sentences" the ideating subject to its perception and "obligates" it to immerse itself in a particular ideation because of a pleasurable perception of order within the random rhythms of the creative process. In any case, the goal of this investigation is not to analyse the reason for this physiology in the identification or perception of specific ideation, although we do believe that it has to do with a question of intuitional order in the creative process. It is interesting to note that such a perception is likely one of the most intellectual perceptions that a subject can obtain (due to its synthetic capabilities) and therefore has little or nothing to do with a clearly animal, "pathosomatic", carnal and in other words brainless sensation. The fact is that such a physiological phenomenon of inner joy or happiness is truly produced and it has a strong relation to the *neocortex* (it is an intellectual



activity!), and it acts every day as a scale of judgement, a catalyser of creative resonance, and a thermometer of reasoning for the selection of one idea over another. *Le Corbusier* (1887-1965), when discussing happiness, categorically confirms in his work *The Poem of the Right Angle* that:

Man does nothing but pursue happiness; if he kills it is because he pursues happiness until the beyond or the nothing. Without attempting to search for metaphysic causes, it can be said that artistic works were invented for its utility in pursuing happiness.

But a painting, statue, architecture, music, or poem that does not facilitate happiness is not a work of art; it is a whim, a simulacrum. A match that does not light is nothing but the imitation of a match, and herein lies the uselessness of aesthetics that pursue a common law applicable to the work of art and its false appearance: Phidias does not explain Meissonier. [Le Corbusier (2004), p.103] **10**

But that type of happiness *Le Corbusier* speaks of is not only reduced to that which is constructed, to the ideated object. It is also produced in an ideation that presumably has yet to begin manifesting. It is this starting point, where we decide to meet with a particular ideation, in which the physiological sensation tends to manifest. However, at this starting point, a perception of potentials plays a role since we are unable to critically investigate the sensation until that which we call *idea* assumes a specific space and time. It is impossible to know all the a priori graphic representations, which will result in a germinal creation. It is likely that many of these representations result in mutations of the original *idea* or even the appearance of new potential creations. It is by no means an easy task to evaluate the uncountable convergences of subject and object that an ideated work can provoke, yet nonetheless each one of these convergences through the subject will be a *spatial-temporal* explanation of the work. In that way, the *idea* dialectically manifests within the creative process. The idea must be negated so that the creative act can evolve, and it is in those dialectical movements (compared here to cardiac movements) of the ideation that the space-temporalisation becomes a reality. We perceive the systolic movement (the idea) as a physiological sensation from a sense of internal order of the creative process that is as personal as it is mysterious.

A modo de comparación podemos llamar al concepto la semilla, a la realidad los árboles. En la semilla, en este punto minúsculo (potencia), está contenido todo lo que sale a la luz en el árbol (actu); este tronco, este tipo de hojas, estas ramas, este olor de las flores, [este sabor] de los frutos; no hay nada en el árbol que no estuviera ya en la semilla. Ahora bien la idea es la unidad de concepto y realidad; ella es la realidad de tal modo que ésta sólo se determina mediante el concepto y no ofrece otra cosa que la explicitación de ese [concepto]. [Hegel (2006), p.117] **14**

Algo similar podemos pensar que ocurre al percibir una creación incoada, inserta en el sujeto, que no llega a ser *espacio-tiempo*. Podemos percibirla e identificarla porque tenemos una especie de archivo (de *tecné*) de posibles ideaciones, pero realmente la unidad entre el concepto y la realidad no se ha producido. Se necesita la *espacio-temporalización* de la *idea* para que realmente ésta exista. Veamos: Podemos estar fácilmente de acuerdo en que fenomenológicamente entendemos y aprehendemos de las cosas a través de su gerundio, de su acontecer. Nos acercamos al ser a través del *siendo*, comprendemos la *idea* a través del creando o de la misma creación en gerundio. Y el “*siendo*” de la ideación por el que la aprehendemos, no deja de ser una materialización espacio-temporal, bien sea en la forma de *expresión gráfica*, de realización objetivo o incluso en el encuentro entre sujeto y objeto. En este sentido, la *idea* percibida (creación incoada percibida), la ideación (gerundio del proceso creativo), y la concreción *espacio-temporal* de la ideación, se solapan, precisamente como se solapan el concepto y la realidad dentro de la aserción de *idea* para *Hegel*. De hecho este ejemplo nos puede valer para afirmar que si siempre estuvieran separadas (*idea*, ideación y concreción *espacio-temporal* de la ide-

ación) acabaríamos por no saber nada sobre el proceso creativo. Podríamos afirmar, en este sentido, que la *idea* siendo (idea percibida) se percibe en la ideación, gracias a su concreción espacio-temporal, gracias a su naturaleza dialéctica dentro del proceso creativo... Percibimos la idea gracias principalmente a la *expresión gráfica*, gracias al objeto ideado y gracias esencialmente a su cualidad humanista, al encuentro entre el sujeto y el objeto... Aunque aquello que llamamos *idea* se perciba dentro de esa aparente virtualidad de la que nos habla *Lévy*, dentro del sujeto (en potencia, en disposición de hacerse un espacio y un tiempo), necesita, para ser lo que es, de su espacio-temporalización. Un croquis, una escultura, un edificio, una pieza musical... un encuentro entre un sujeto y cualquiera de dichas obras ideadas... se configuran así, como ruta fenomenológica (¡explicativa!) de la naturaleza más profunda y misteriosa del proceso creativo... quizás también del sujeto. Quizás una ruta algo sinuosa, por las indefinidas categorías personales que tenemos que atravesar hasta llegar al mismo sujeto, pero igualmente muy fidedigna.

En Berlín, el 25 de junio de 1820, firmaba *Hegel*, el Prefacio a unos *Fundamentos de la filosofía del derecho*. **15** En su penúltimo párrafo, *Hegel* compara la filosofía con la lechuza de Minerva, que sólo al anochecer emprende su vuelo: “*La lechuza de Minerva levanta el vuelo a la caída del crepúsculo*”. O dicho de otra forma, se podría leer: “la reflexión comienza una vez que concluye la experiencia”. Si bien, dentro de la expresión de *Hegel*, ni es una *lechuza*, **16** (es un *mochuelo*) ni es de *Minerva*, **17** (es *Atenea*) el sentido de la expresión es convergente con la naturaleza de la *idea* revelada en sus distintas manifestaciones *espacio-temporales*. Po-



demos afirmar que sólo después de la experiencia *espacio-temporal*, material, objetual... podemos llegar a saber un poco más de aquello que llamamos proceso creativo, *ideación*. Podemos afirmar que es en la concreción *espacio-temporal* (a la caída del crepúsculo de la etapa virtual inserta en el sujeto) donde se regenera dialécticamente *la idea*, donde comienza realmente el proceso creativo... y su propio ser: Es en el gerundio de la creación donde *la idea* tiene realmente sentido, donde comienza su caminar crítico y dialéctico, donde se transmuta en su verdadero ser: ser de espacio y de tiempo. ■

NOTAS

- 1 / ORTEGA Y GASSET, *Ideas y creencias, Cap.1.º, en Obras Completas, Vol. 5*, Ed. Revista de Occidente, Madrid, A. 1969, p. 385.
- 2 / MOLINER, María, *Diccionario de uso del español (a-i)*, Ed. Gredos, Madrid, A. 2007, p. 1594.
- 3 / En cuanto a las diferentes aserciones del término *Idea* y su relación con el proceso creativo, y si se quiere un estudio más amplio de estos conceptos por parte del autor de este artículo, véase *Aproximación a una Genealogía de la Ideación*, Ed. Universidad de Granada, A. 2009. También puede descargarse en la página web: www.rafaelgg.com
- 4 / GARCÍA CODONER, Ángela, *El dibujo del boceto y su contribución a la génesis de la obra artística*, Ed. Revista EGA nº 3, Valencia, A. 1995, p. 17.
- 5 / Véase, GARCÍA QUESADA, Rafael, *Lo ideado como entidad inacabada*, Ed. Revista EGA nº 16, Valencia, A. 2010, pp. 140-147; donde se hace referencia a otra cualidad de esta obra convergente con la de gerundio creativo y generador de ideas. En concreto la cualidad de entidad inacabada.
- 6 / DONÀ, Massimo, *Filosofía de la Música*, Ed. Global Rhythm Press, S.L., Barcelona, A. 2008, p. 291.
- 7 / CROFTON, Ian y FRASER, Donald, *Citado en Entrevistas a compositores británicos (1963)*, Schafer. *La música en citas. Diccionario de citas de la música y los músicos*, Ed. Robinbook, Barcelona, A. 2001, p. 289.
- 8 / CROFTON, Ian y FRASER, Donald, *Leyes de Platón. La música en citas. Diccionario de citas de la música y los músicos*, Ed. Robinbook, Barcelona, A. 2001, p. 69.
- 9 / *Ibid.*, *Biografische Nachrichten über Joseph Haydn (1810)*, p. 150.
- 10 / OZENFANT / LE CORBUSIER, *Acerca del Purismo, escritos 1918/1926*, Ed. El Croquis Editorial, Biblioteca de Arquitectura, Madrid, A. 2004, p. 103.
- 11 / LÉVY, Pierre, *Cibercultura (La cultura de la sociedad digital)*, Ed. Anthropos, Barcelona, A. 2007, pp. 31-62.
- 12 / *Ibid.*, p. 62
- 13 / HEGEL, *Filosofía del Arte o Estética, Edición de Annemarie Gethemann-Siefert y Bernadette Collengerg-Plotnikov*, ABADA Editores, UAM Ediciones, Madrid, A. 2006, p. 115.
- 14 / *Ibid.*, p. 117.
- 15 / HEGEL, G.W.F., *Fundamentos de la filosofía del Derecho* (traducción de Carlos Díaz), Ed. Libertarias / Prodhufi, Madrid, 1993.
- 16 / Tradicionalmente se ha traducido mal y como "búho" o "lechuzas", en vez de mochuelo, como debiera ser. En alemán "eule" es un genérico poco preciso (como lo es owl en la lengua inglesa), que

se aplica de manera difusa a rapaces nocturnas. Así los diccionarios vulgares hacen corresponder *eule* con búho, lechuza, o mochuelo, indistintamente. Algunos traductores de Hegel a la lengua española, sin pararse mucho a pensar lo que traducían, ignorantes de la Virgen Minerva, convirtieron al pequeño mochuelo de Minerva (*Athene noctua*, que mide 27 cm., pesa 200 gramos y tiene una envergadura que no llega a los sesenta centímetros, y que sólo raramente grita o charrea) nada menos que en un búho (*Bubo bubo*, de 70 cm., hasta tres kilos de peso y cerca de dos metros de envergadura, que ulula con frecuencia y, además, está coronado por sendos penachos o cuernecillos de pluma)

17 / La diosa griega de la sabiduría es *Atenea*, anterior a su homóloga romana, *Minerva*. *Atenea* es quien regala el olivo a *Atenas*, por el que le gana a *Poseidón*. O también, que en la expresión de Hegel "la lechuza de Minerva levanta el vuelo a la caída del crepúsculo"... ni es una lechuza (es un mochuelo), ni propiamente era de *Minerva* (es originalmente de *Atenea*).

Referencias

- CROFTON, Ian y FRASER, Donald, *Carta a F.G. Wegeler (1801). La música en citas. Diccionario de citas de la música y los músicos*, Ed. Robinbook, Barcelona, A. 2001, p. 41.
- CROFTON, Ian y FRASER, Donald, *Leyes de Platón. La música en citas. Diccionario de citas de la música y los músicos*, Ed. Robinbook, Barcelona, A. 2001, p. 69.
- CROFTON, Ian y FRASER, Donald, *Biografische Nachrichten über Joseph Haydn (1810), Dies. La música en citas. Diccionario de citas de la música y los músicos*, Ed. Robinbook, Barcelona, A. 2001, p. 150.
- CROFTON, Ian y FRASER, Donald, *Citado en Entrevistas a compositores británicos (1963)*, Schafer. *La música en citas. Diccionario de citas de la música y los músicos*, Ed. Robinbook, Barcelona, A. 2001, p. 289.
- DONÀ, Massimo, *Filosofía de la Música*, Ed. Global Rhythm Press, S.L., Barcelona, A. 2008, p. 291.
- GARCÍA CODONER, Ángela, *El dibujo del boceto y su contribución a la génesis de la obra artística*, Ed. Revista EGA nº 3, Valencia, A. 1995, p. 17.
- GARCÍA QUESADA, Rafael, *Lo ideado como entidad inacabada*, Ed. CSV, Valencia, 2008.
- GARCÍA QUESADA, Rafael, *Aproximación a una Genealogía de la Ideación*, Ed. Universidad de Granada, A. 2009.
- GARCÍA QUESADA, Rafael, *Lo ideado como entidad inacabada*, Ed. Revista EGA nº 16, Valencia, A. 2010, pp. 140-147.
- HEGEL: *Filosofía del Arte o Estética, Edición de Annemarie Gethemann-Siefert y Bernadette Collengerg-Plotnikov*, ABADA Editores, UAM Ediciones, Madrid, A. 2006, p. 115.
- HEGEL, G.W.F.: *Fundamentos de la filosofía del Derecho* (traducción de Carlos Díaz), Ed. Libertarias / Prodhufi, Madrid, 1993.
- KANDINSKY, Vasili, *De lo espiritual en el arte (1912)*, Ed. Paidós, Barcelona, A. 2007, p. 25.
- LÉVY, Pierre, *¿Qué es lo virtual?*, Ed. Paidós Multimedia 10, Barcelona, A. 1999, p. 17.
- LÉVY, Pierre, *Cibercultura (La cultura de la sociedad digital)*, Ed. Anthropos, Barcelona, A. 2007, pp. 31-62.
- MOLINER, María, *Diccionario de uso del español (a-i)*, Ed. Gredos, Madrid, A. 2007, p. 1594.
- ORTEGA Y GASSET, *Ideas y creencias, Cap.1.º, en Obras Completas, Vol. 5*, Ed. Revista de Occidente, Madrid, A. 1969, p. 385.
- OZENFANT / LE CORBUSIER, *Acerca del Purismo, escritos 1918/1926*, Ed. El Croquis Editorial, Biblioteca de Arquitectura, Madrid, A. 2004, p. 103.

From virtuality (subject) in ideation, toward space-time

Pierre Lévy, in his book *Cybercultura*, classifies virtuality into five aspects: *virtual in the common sense, virtual in the philosophical sense, the virtual world in the sense of computer calculations, the virtual world in the sense of the informational device and the virtual world in a strictly technological sense.* [Lévy (2007), p.31-62] 11

Within these classifications, the aspect best suited for our understanding of virtual applied to ideation is: *virtual in the philosophical sense*. In this sense, the *idea* can be understood in line with Lévy's classification, as a sort of potential ideation or a sort of manifestation of potential ideation. In other words, the *idea* can be understood as the potential to be space-time that manifests as one of the "cardiac" movements in the creative process, specifically, expansion or contraction, which is, naturally, inseparable from the opposite movement. In this sense the *idea* is dialectically manifested in the ideation and it is inseparably joined to the negation of itself, which will result in new "ideas" within the same process. Let's turn now to some examples proposed in *Cybercultura* that perhaps shed some light on the mature of the *idea*, all the while bearing in mind that we are dealing with its common conception in creative processes. For *Pierre Levy* it is virtual, and in a philosophical sense:

The tree within the seed (as opposed to the moment of the tree once grown)

A word in the mouth (as opposed to the moment of a specific circumstance of pronunciation) [Lévy (2007), p.62] 12

Let's use Lévy's first example that seems more suited for our argument. Could we draw parallels between the *idea* and the seed? Can we contend that the only thing we can know about the seed is its eventual manifestation? It's true that thinking of the *idea* as a seed in the creative process that will, in theory, result in a tree can give rise to an apriority of the *idea*, which few of us would agree with. We have previously seen how the dialectical and critical components, as well as the feedback components of the *idea* separate it from an idealist definition. Let's look at it with another example within the same philosophical discipline and, in this case, paradoxically coming from an idealist German

philosopher. We recall the definition of *idea* from *Hegel (1770-1831)*, a very classical, very Greek definition. Although we cannot accept all the implications of this definition of *idea* for creative processes (specifically the evolutionary quality of the *idea*—absolute idea—, nor any *apriorism* in general), we can concede that it is particularly interesting. Let's take a look at it: Basically, the *idea* to *Hegel* is constructed as the core, the truth, and above all the reality of the physical world: it is the *unit between concept and reality*.

Idea means nothing more than the unity of concept and reality, generally, the realized concept. But with such one must indicate the point at which it should no longer be understood as though concept and reality were neutralized in the idea, such as how alkaline and acid lose their essences when mixed together. (...). [Hegel (2006), p.115] **13**

And he finishes his outline of the *idea* with the following illustration, in line with *Levy's* comparison between the seed and the tree:

By way of comparison we can call the concept the seed and the reality the tree. Within the seed, within in this minuscule dot (potencia), is contained everything that will come to light as the tree (actu): the trunk, the type of leaves, the branches, the smell of the flowers, [the flavour] of the fruits; there is nothing in the tree that was not already in the seed. However, the idea is the unity of concept and reality; it is reality in that it is only determined through concept and does not offer any explicitness other than that [concept]. [Hegel (2006), p.117] **14**

One can think that something similar occurs when an inchoate creation is perceived within the subject that does not become *space-time*. We can perceive and identify it because we have a type of registry (from *tecné*) of possible ideations, but the unity between concept and reality has not really been produced. *Space-temporalisation* of the *idea* is needed so that it truly exists. For example, we can easily agree that phenomenologically we understand and apprehend things through their act, through their happening. We move toward the infinitive, the *state* of being through the gerund, the *act* of being; we understand the *idea* through its creation or through the same creation in gerund. And the "*being*", the gerund, of ideation that we apprehend, is a spatial-temporal materialization, whether it is in the form of *graphic expression*, object realization or

even in the convergence of subject and object. In this sense, the perceived *idea* (perceived inchoate creation), the ideation (gerund of the creative process), and the spatial-temporal manifestation of the ideation all overlap in the exact same way the concept and reality overlap in the conception of the *idea* according to *Hegel*. In fact, this example is useful for us in affirming that if they were always separate (*idea*, ideation, and the *spatial-temporal* manifestation of the ideation), we would end up not knowing anything about the creative process. Insomuch, we could contest that the *idea* existing (the perceived idea) is perceived in ideation thanks to its spatial-temporal manifestation, its dialectic nature within the creative process. Although that which we call *idea* may be perceived within this apparent virtuality that *Levy* talks about, spatial-temporalisation is needed within the subject (potential subject, ready to manifest in a space and time) in order to be what it is. A sketch, a sculpture, a building, a musical piece — a convergence between the subject and any of such ideated works — are set up as such: as a (explanatory!) phenomenological path of the deepest and most mysterious nature of the creative process, and perhaps of the subject also. It may be a somewhat winding path due to the undefined personal categories we must cross to reach the subject, but it is equally reliable.

In Berlin, the 25th of June 1820, *Hegel* signed the *Preface* of his *Philosophy of Right*. **15** In the second to last paragraph *Hegel* compares philosophy to the Owl of Minerva, who only at nightfall begins its journey: "*The Owl of Minerva first takes flight with twilight closing in.*" Or stated in other words, it might read: "reflection begins once the experience is concluded." Although, in Spanish the translation of the Owl of Minerva is somewhat misrepresented; the word for owl, "lechuza" is used **16** when the Owl was not actually that (a more appropriate word would be "mochuelo"), and more problematically, the goddess is not *Minerva* **17** (she is *Athena*). However, in *Hegel's* assertion the message is parallel to the nature of the *idea* revealed in its various *spatial-temporal* manifestations. We can postulate that only after the *spatial-temporal* experience, or the experience of the material or object, can we come to know a bit more about that which we

call the creative process, *ideation*. We can affirm that it is in the *spatial-temporal* manifestation (when twilight closes in on the virtual age of the subject) where *the idea* is dialectically reformed, and where the commencement of the creative process, and thus its own being, really occurs. It is in the gerund of creation where the *idea* really has meaning, where its critical and dialectical journey begins, and where it transforms into its true self: a being of time and space. ■

NOTES

- 1** / ORTEGA Y GASSET, *Ideas y creencias, Ch.1, in Obras Completas, Vol. 5*, Ed. Revista de Occidente, Madrid, 1969, p. 385
- 2** / MOLINER, María, *Diccionario de uso del español (a-i)*, Ed. Gredos, Madrid, 2007, p. 1594.
- 3** / Regarding the various assertions about the term *idea* and its relation to the creative process, as well as if the reader would like to consult a broader study of these concepts, *Aproximación a una Genealogía de la Ideación*, by the author of the present article, Ed. Universidad de Granada, 2009. Is available for consultation at www.rafaelgg.com.
- 4** / GARCÍA CODONER, Ángela, *El dibujo del boceto y su contribución a la génesis de la obra artística*, Ed. Revista EGA no. 3, Valencia, 1995, p.17.
- 5** / See GARCÍA QUESADA, Rafael, *Lo ideado como entidad inacabada*, Ed. Revista EGA no.16, Valencia, 2010, p.140-147; in which he refers to another quality of this work parallel to the creative gerund and the gerund as a generator of ideas; specifically, the quality of the unfinished entity.
- 6** / DONÀ, Massimo, *Filosofía de la Música*, Ed. Global Rhythm Press, S.L., Barcelona, 2008, p.291.
- 7** / CROFTON, Ian and FRASER, Donald, *Quoted in Entrevistas a compositores británicos (1963)*, *Schafer. La música en citas. Diccionario de citas de la música y los músicos*, Ed. Robinbook, Barcelona, 2001, p. 289.
- 8** / CROFTON, Ian and FRASER, Donald, *Leyes de Platón. La música en citas. Diccionario de citas de la música y los músicos*, Ed. Robinbook, Barcelona, 2001, p. 69.
- 9** / *Ibid.*, *Biographische Nachrichten über Joseph Haydn (1810)*, p. 150.
- 10** / OZENFANT / LE CORBUSIER, *Acerca del Purismo, escritos 1918/1926*, Ed. El Croquis Editorial, Biblioteca de Arquitectura, Madrid, 2004, p. 103.
- 11** / LÉVY, Pierre, *Cibercultura (La cultura de la sociedad digital)*, Ed. Anthropos, Barcelona, 2007, p. 31-62
- 12** / *Ibid.*, p. 62.
- 13** / HEGEL, *Filosofía del Arte o Estética, Edición de Annemarie Gethemann-Siefert y Bernadette Collengerg-Plotnikov*, ABADA Editores, UAM Ediciones, Madrid, 2006, p. 115.
- 14** / *Ibid.*, p. 117.
- 15** / HEGEL, G.W.F., *Fundamentos de la filosofía del Derecho* (translated by Carlos Díaz), Ed. Libertarias / Prodhufi, Madrid, 1993.
- 16** / The traditional translation has been poorly made to state either the terms "búho" or "lechuza" in Spanish, instead of the rightful term "mochuelo." In German, "eule" is a generic and hardly precise term (such as "owl" in English) that can apply to a number of nocturnal birds of prey. In that way, common dictionaries indiscriminately create the correspondence in Spanish between "eule" and "búho", "lechuza", or "mochuelo." Some translators who have recreated *Hegel's* work in Spanish, unversed regarding the Virgin Minerva, have thoughtlessly transformed her small "mochuelo" (*Athene noctua*, measuring 27 cm, weighing 200 grams, possessing a wingspan less than sixty



centimetres, and that rarely screeches or calls) into a “búho” (*Bubo bubo*, measuring 70 cm, weighing up to three kilograms with a wingspan close to two metres that hoots frequently and, in addition, possesses two separate tufts or plumes atop its head like feathery horns).

17 / The Greek goddess of wisdom is *Athena*, who predates her Roman counterpart *Minerva*. *Athena* is who bestowed the olive tree to *Athens*, for which *Poseidon* became the city’s guardian deity. It is the same olive tree upon which the “mochuelo” perches. Therefore, in deference to tradition, the translation in Spanish should read “el mochuelo de *Atenea*.” This, in turn, affects the translation of Hegel: “la lechuza de *Minerva* levanta el vuelo a la caída del crepúsculo.” since the bird is not a “lechuza” (rather a “mochuelo”) and strictly speaking the goddess was not *Minerva* (rather, originally it was “*Atenea*”).

References

- CROFTON, Ian and FRASER, Donald, *Carta a F.G. Wegeler (1801). La música en citas. Diccionario de citas de la música y los músicos*, Ed. Robinbook, Barcelona, 2001, p. 41.
- CROFTON, Ian and FRASER, Donald, *Leyes de Platón. La música en citas. Diccionario de citas de la música y los músicos*, Ed. Robinbook, Barcelona, 2001, p. 69.
- CROFTON, Ian and FRASER, Donald, *Biographische Nachrichten über Joseph Haydn (1810), Dies. La música en citas. Diccionario de citas de la música y los músicos*, Ed. Robinbook, Barcelona, 2001, p. 150.
- CROFTON, Ian and FRASER, Donald, *Citado en Entrevistas a compositores británicos (1963), Schafer. La música en citas. Diccionario de citas de la música y los músicos*, Ed. Robinbook, Barcelona, 2001, p. 289.
- DONÀ, Massimo, *Filosofía de la Música*, Ed. Global Rhythm Press, S.L., Barcelona, 2008, p. 291.
- GARCÍA CODONER, Ángela, *El dibujo del boceto y su contribución a la génesis de la obra artística*, Ed. Revista EGA no. 3, Valencia, 1995, p.17.
- GARCÍA QUESADA, Rafael, *Espacio y tiempo en la ideación*, Ed. CSV, Valencia, 2008.
- GARCÍA QUESADA, Rafael, *Aproximación a una Genealogía de la Ideación*, Ed. Universidad de Granada, 2009.
- GARCÍA QUESADA, Rafael, *Lo ideado como entidad inacabada*, Ed. Revista EGA no. 16, Valencia, 2010, p.140-147.
- HEGEL: *Filosofía del Arte o Estética, Edición de Annemarie Gethemann-Siefert y Bernadette Collengerg-Plotnikov*, ABADA Editores, UAM Ediciones, Madrid, 2006, p. 115.
- HEGEL, G.W.F.: *Fundamentos de la filosofía del Derecho* (translated by Carlos Díaz), Ed. Libertarias / Prodhufi, Madrid, 1993.
- KANDINSKY, Vasili, *De lo espiritual en el arte (1912)*, Ed. Paidós, Barcelona, 2007, p. 25.
- LÉVY, Pierre, *¿Qué es lo virtual?*, Ed. Paidós Multimedia 10, Barcelona, 1999, p.17.
- LÉVY, Pierre, *Cibercultura (La cultura de la sociedad digital)*, Ed. Anthropos, Barcelona, 2007, p. 31-62.
- MOLINER, María, *Diccionario de uso del español (a-i)*, Ed Gredos, Madrid, 2007, P. 1594.
- ORTEGA Y GASSET, *Ideas y creencias, Ch.1, in Obras Completas, Vol. 5*, Ed Revista de Occidente, Madrid, 1969, p. 385.
- OZENFANT / LE CORBUSIER, *Acerca del Purismo, escritos 1918/1926*, Ed. El Croquis Editorial, Biblioteca de Arquitectura, Madrid, 2004, p. 103.

NOTA A LAS IMÁGENES

Fotografías de esculturas cinéticas, obra de **Theo Jansen**.

Theo Jansen es uno de los artistas contemporáneos que mejor ha sabido aunar, arte, ciencia, ingeniería y artesanía en sus obras. Sus enormes esculturas cinéticas son gerundios creativos en movimiento: alegorías vivientes de aquella sentencia suya que se hizo famosa en un anuncio de una reconocida marca de coches alemana: “*Las barreras entre el arte y la ingeniería existen sólo en nuestra mente*”. Nacido en 1948 cuenta con un elaborado y variado currículum en el que destaca una constante: la búsqueda continua de una nueva creación en el mismo gerundio creativo. Las tres imágenes que se presentan en este artículo son *Animaris Rhinoceros (1)*, *Strandbeest (2)*, y *Animaris Percipiere (3)*



NOTE ON THE IMAGES

Kinetic sculpture photographs, works of **Theo Jansen**.

Theo Jansen is one of the contemporary artists of our time who has best united art, science, engineering, and artisanry in his works. His enormous kinetic sculptures are creative gerunds in movement: living allegories born of the statement that made him famous in a well-known German car company commercial: “*The limits between art and engineering only exist in our mind*.” Born in 1948, Jansen boasts a diverse and developed curriculum in which he emphasizes one constant point: the continuous pursuit of a new creation in the same creative gerund. The three images that are shown in this article are *Animaris Rhinoceros (1)*, *Strandbeest (2)*, and *Animaris Percipiere (3)*