

EL ROSTRO COMO PRETEXTO

NEGACIÓN DE LA IDEA DE PROYECTO DESDE EL DIÁLOGO CON LA PINTURA

SERGIO MOLÉS ORTELLS

DIRECTORA DEL PROYECTO: ROSA MARTÍNEZ ARTERO
VALENCIA, OCTUBRE DE 2007

“No sé nada...Las ideas son simples puntos de partida. Es raro que las pueda expresar tal y como me vienen a la mente. En cuanto me pongo a trabajar me surgen otras en la punta de la pluma. Para saber lo que se quiere dibujar, hay que empezar a hacerlo.”

Pablo Picasso.

INDICE

- **Introducción (p 3)**
- **Negación de la idea de proyecto desde la óptica de la pintura (p 5)**
- **El término proyecto (p 8)**
- **La evidencia del proceso creativo (p 14)**
- **Creatividad (p 15)**
- **Medición de la creatividad (p 25)**
- **Creatividad y naturaleza artística (p 27)**
- **El proceso creativo (p 29)**
- **La evidencia ante el proceso creativo (p 34)**
- **El pensamiento de la pintura (p 35)**
- **Mi pensamiento de la pintura (p 36)**
- **El rostro como pretexto (p 58)**
- **Catálogo de obras (p 69)**
- **Datos técnicos de las obras (p 82)**
- **Bibliografía (p 83)**

INTRODUCCIÓN

Me siento desconcertado ante la facilidad con que los artistas se transmutan en ARTISTAS (con mayúsculas), ganando enteros en opinión y credibilidad, mientras su valor plástico oscila en la cuerda floja de la tendencia, que ellos nunca tensaron. Mientras tanto, sus pies casi llegan al suelo; un suelo repleto de escombros de tiempos pasados, de botellas vacías... de mierda que ellos mismos fueron lanzando, desde las alturas. Hoy casi tocan el suelo y no se dan ni cuenta. O quizás no les interesa.

(...)

Me he tomado la libertad de escribir esta osada (y seguramente torpe) fábula, con la intención de mostrar, desde un punto de vista metafórico, la concepción que atesoro acerca del medio que me rodea. Sin pretensiones proféticas. Simplemente, lo que me preocupa es el actual afán por acatar los modelos establecidos, sin cuestionarse el posible error en que podemos incurrir al hacerlo.

Hoy, todo interesa que esté bien amarrado; es más, se exige que así sea. Pero, se supone que todavía quedan cosas que son, en esencia, imposibles de contener. No se puede enjaular, por ejemplo, el proceso de una obra pictórica.

Es un error pretender estandarizar un proceso creativo (...) No se puede. La esencia de la creación es la libertad del pensamiento.

El proceso creativo es el rumbo que infiere, al carácter del creador, el modo en que éste se va desarrollando.

El tiempo, la evolución de la obra y el creador.

El azar (...)

Muchos factores, afortunadamente indómitos, que me llevan a reivindicar la negación al estereotipo de producción industrial de nuestro tiempo.

El proyecto como tal ha existido siempre, en la naturaleza del creador:
El viaje artístico; el punto de partida: La inspiración; la idea (El orden de estos factores no altera al producto); el Devenir del rumbo: el Proceso creativo; Se sabe dónde empieza; Se imagina dónde acaba; Pero nunca se descubre el final hasta que se llega a él; E incluso, en ocasiones, se percibe cuando ya se ha pasado de largo...

...el punto de llegada: la reflexión acerca de todo cuanto te ha sucedido;
(Imprescindible para futuros viajes).

Ser pintor es, en esencia, uno de los pocos oficios atemporales que existen. Por eso, tendrá siempre vigencia. Por eso es un atropello pretender contextualizarlo en exceso; Equipararlo a otros campos, incluso dentro de la creación misma, pero diferenciados, totalmente, en esa "esencia" que acabo de nombrar; es un atropello a la filosofía metodológica en el arte de la pintura.

La tan manida Globalización, el modo de vida Occidental, el estrés, la necesidad de tipificar todo cuanto se vaya a hacer... un sinfín de factores para justificar algo injustificable. No debe permitirse que el aséptico guante blanco, entre en contacto con la pasión humana.

Que los procesos creativos puros fluyan, sin necesidad de explicarse como tales. Y no pretendo ser demagogo. No soy partidario de la anarquía colectiva, puesto que desconfío, cada vez más, de la naturaleza humana. Ahora bien, la anarquía conmigo mismo no estoy dispuesto a cederla, sin oponer resistencia.

¿Cómo planteo (desde un punto de vista que no me prostituya) un proyecto de obra pictórica, acorde a la preceptiva idea que se nos propone? (...)

NEGACIÓN DE LA IDEA DE PROYECTO DESDE EL DIÁLOGO CON LA PINTURA.

Para obtener el título Master en Producción artística por la Universidad Politécnica de Valencia, debo presentar un trabajo en donde, bajo unas pautas flexibles establecidas y siguiendo unos patrones debidamente explicados, desarrolle un contenido específico personal que sirva para poder evaluar un conocimiento e inquietudes artísticas, suficientes como para certificar la obtención del citado título; Debo realizar pues, un Proyecto final de Master.

Este pensamiento me ha acompañado desde hace algunos meses hasta hoy, día en que por fin comienzo a redactar el presente trabajo, fruto de la reflexión y la duda.

Reflexión, porque todo aquí estará estructurado a partir de reflexiones personales.

Duda, desde que el pensamiento expuesto en el encabezamiento se asentó en mi mente; *¿Puedo, desde mi modo de entender la pintura, estructurar un proyecto personal referente a mi carácter pictórico? o lo que es aún peor ¿Debo? (...)*

Lógicamente, puedo y debo –no es mi intención plantear un trabajo desde la sobreactuación afectada- al tiempo que no estoy traicionando ningún principio personal. Lo iré explicando poco a poco.

El motivo por el cual formulo estas cuestiones, no es otro que defender un punto de vista crítico ante ciertas connotaciones institucionales, en este caso desde la enseñanza, que abogan por homogeneizar la creación artística a niveles estructuralmente consensuados, equiparándola de algún modo, a otros tipos de creación en los que el factor pasional tiene menor peso y, por lo tanto, condiciona menos al creador.

Lógicamente, esta tendencia a la homogeneidad está dirigida a la agilización del proceso evaluativo sumada a una inquietud, al menos aparente, por establecer unos parámetros equitativos a la hora de puntuar propuestas de autores distintos.

Todo esto lo entiendo y, en cierto modo, lo comparto. Pero no sería sincero por mi parte el hecho de dejar de decir que me parece un error intentar englobar dentro de este sistema de estandarizaciones y equidades, algo tan impredecible como es la creación plástica y artística; Y que, en cierto modo, obrar bajo estos patrones resta fuerza a la misma creación, además de que se corre el riesgo de encorsetarse y perder naturalidad, fluidez y lo que es peor, autenticidad.

Siempre he creído que la naturaleza artística posee unas connotaciones de libertad que chocan frontalmente con cualquier atisbo de contención u ostentación de los modelos establecidos. La misma creación suele ser fruto de lapsus en los que afloran características de desconexión con los modelos amarrados y admitidos. Instantes en que, por casualidad, hallamos el fruto del trabajo continuo sobre los patrones establecidos que, curiosamente, suele aparecer cuando nos olvidamos de ellos momentáneamente.

Más adelante intentaré adentrarme en el proceso creativo, mediante extractos de estudios acerca de la creatividad y sus procesos, publicados por expertos en la materia.

Pero, en primer lugar quiero contextualizar totalmente la naturaleza de este trabajo, para que pueda entenderse mi motivación en referencia a este tema. No soy partidario de la negación por sistema, de la posición contraria sistemática a los modelos establecidos en los niveles políticos, sociales o culturales.

Esto lo escribo por que el mero hecho de expresar en el título una negación y posicionarme, en cierto modo, contrario a ciertas ideas y modos establecidos o en proceso de establecerse desde esferas políticas, puede crear en el lector la oportunidad de relativizar el peso y la seriedad con que estoy presentando el presente escrito.

Les puedo asegurar que la posibilidad de considerar frívolo este trabajo es algo que no me preocupa, en caso de que el lector sea contrario en su pensamiento al mío -cada cual piensa como lo siente, y además está en su derecho- pero sí me preocupa, y mucho, el hecho de que pudiese malinterpretarse por quién lo comparta, pero pueda llevarle a engaño la posible naturaleza del autor. El presente trabajo no es fruto de un pensamiento reaccionario, más producto de una determinada edad e ideología que de una reflexión pausada y definida. Al menos, no en su totalidad. Sólo intento buscar una coherencia entre mi modo de pensar y mi modo de actuar. Defender lo que pienso y asumir lo que yerro. Por supuesto, mi expresión en el terreno de lo pictórico se asienta sobre estos pilares. Por ello me resulta chocante el hecho de tener que fundamentar un proyecto en donde, de algún modo, justificar lo que pienso, lo que siento, lo que pinto. Poco a poco iré desarrollando este pensamiento.

Pero ha llegado el momento de apartarme de lo genérico, para pasar a lo concreto; de desmenuzar todos y cada uno de los aspectos que me han llevado a establecer este anti-proyecto (dentro de un mismo proyecto)...

...esta crítica desde dentro, que pretende abogar por un modo de entender la creación pictórica en donde resulta bastante difícil saber cómo se va a llegar (dónde, no lo sabe nadie, por ningún método) y lo que es más importante, cuándo va a llegarse y con cuánta *mercancía abordo*... Pero todavía es pronto para el uso de metáforas.

EL TÉRMINO PROYECTO

Para comenzar con buen pie, lo primero que debo hacer es abordar el término proyecto, sus significados, y mi percepción desde el punto de vista del pintor y cómo lo aplico ante el presente escrito.

Según el diccionario de la Real Academia Española de la lengua, el término proyecto tiene las siguientes acepciones:

proyecto, ta.

(Del lat. *proiectus*).

1. adj. *Geom.* Representado en perspectiva.
2. m. Planta y disposición que se forma para la realización de un tratado, o para la ejecución de algo de importancia.
3. m. Designio o pensamiento de ejecutar algo.
4. m. Conjunto de escritos, cálculos y dibujos que se hacen para dar idea de cómo ha de ser y lo que ha de costar una obra de arquitectura o de ingeniería.
5. m. Primer esquema o plan de cualquier trabajo que se hace a veces como prueba antes de darle la forma definitiva.

Como podemos observar, todas las acepciones hacen referencia a un mismo significado: desarrollo de conocimientos que confluirán en trabajo, cuando el autor trate de asimilar y madurar los conceptos que le conducirán al citado estado definitivo; entre el trasiego de esta aprehensión de conceptos y la utopía de alcanzar el cenit que pretende para su devenir plástico, discurre la vida del creador.

Así pues, hacen referencia al futuro; incluso la primera, ya que el hecho *representado en perspectiva*, viene dado a partir de la experiencia con la expresión *proyectado*, refiriéndose al efecto que provoca la luz al arrojarse sobre un volumen y generar un espacio en donde el propio volumen interfiere creando un ámbito en donde ésta no actúa con la misma intensidad, pudiendo llegar incluso a quedar anulada. Es el fenómeno de la sombra; decimos que genera sombras arrojadas. La observación de la relación de la luz con los cuerpos y el estudio de la perspectiva –entendida como la capacidad de comprensión y representación del espacio físico, en referencia a la percepción ocular del ser humano- dan pie a la posibilidad de representar objetos tridimensionales en una superficie plana, dando sensación de profundidad y volumen.

Lógicamente, esta primera acepción está vinculada a la segunda y cuarta; y todas hacen referencia al hecho de representar con carácter geométrico un ente físico, con vistas a su asimilación y posible desarrollo real. El significado de esta parte del término proyecto, está muy relacionado por ejemplo con la arquitectura, en donde es preciso la obtención de una representación geométrica en perspectiva para tener una referencia, tanto espacial como de montaje, de cara al presupuesto, construcción o instalación de un determinado cuerpo en un determinado espacio físico.

En el ámbito artístico, el terreno de la escultura, por ejemplo, toma este concepto cuando lo necesita. De hecho, el proyecto es un apartado de gran importancia en el campo de la escultura, imprescindible incluso, cuando el escultor se encuentra ante un posible resultado de grandes dimensiones, para el que debe buscar financiación, ubicación y todo el trabajo práctico que le será necesario para realizarlo.

Pero volvamos al significado de término general. Aunque relacionadas también, las acepciones tres -*Designio o pensamiento de ejecutar algo*- y cinco - *Primer esquema o plan de cualquier trabajo que se hace a veces*

como prueba antes de darle la forma definitiva- tienen un carácter más relacionado con el pensamiento, en un estado más primigenio. Es decir, tienen un sentido más directo, refiriéndose al acto de reflexionar y madurar conceptos. Están situadas en un momento anterior dentro del proceso de la creación y desarrollo de una actividad. Están en la antesala de un hecho real y realizado. Son el segundo o tercer paso de cualquier proceso creativo, como posteriormente veremos. Así pues, son la primera reacción del creador ante la necesidad de comunicar algo, de desarrollar una idea, un pensamiento; de exteriorizarlo.

Atendiendo a estos significados, el término proyecto no tendría que tener las connotaciones suficientes como para motivar una posible *negación*, como la que yo propondré en el desarrollo de mi exposición.

Pero como cada persona es un mundo, *mi mundo* no está dispuesto a aceptar la posibilidad de generar un discurso a partir de un motivo, lo más escueto y acertado posible -el acierto, convencionalmente está en hallar un tema, poco estudiado que, por lo tanto, pueda estudiarse más; o uno muy estudiado pero que su naturaleza sea afín al pensar del autor, con lo que se tiene mucho material ya tratado, que puede reciclarse y hacerse propio, una vez tamizado en la reflexión y expresión personal- , con el cual ser capaz de generar mi *parcela* de saber independiente y diferenciada del resto, en donde pueda mostrarme al mundo como alguien que sabe acerca de algo.

El escritor y psicólogo austriaco de principios del siglo XX, Robert Musil, escribió una nota acerca del filósofo franco-suizo Jean Jacques Rousseau –parte de sus teorías prefiguran el posterior *romanticismo*- en la que dice, en referencia al saber del ser humano:

“Debemos preservar la gran fuerza vital indivisa (...) El mayor peligro para el alma es la cultura de la división social y psicológica del trabajo, que rompe esta unidad en innumerables fragmentos.”

En tiempos de especialización, en donde la subdivisión del saber genera especialistas tremendamente capacitados, tanto para ser considerados eminencias en su campo, como para ser –lastimosamente- profundos desconocedores en materias no muy lejanas a su ámbito temático de estudio y conocimiento, considero una necesidad personal el hecho de posicionarme contrario a este modo de trabajo y, por tanto, de no aceptar como bueno el hecho de limitarme la posibilidad de abarcar un determinado espacio, teniendo en cuenta además que mi espacio personal está, a día de hoy, profundamente indefinido.

Y es, precisamente de esa indefinición, desde donde parte este discurso; este viaje río arriba -a partir de este momento es probable que el uso de metáforas vaya en aumento, pues entramos en un apartado personal y espiritual que necesita de literatura para poder ser descrito-en el cual me he metido por pura necesidad de aprovechar la exigencia de un entramado con estas características, para conocer mejor cuál es mi verdadero *pensamiento* en referencia a la pintura y desarrollar, teóricamente, todo aquello que he ido asimilando durante el período de formación académica.

Porque el verdadero motor de este pensar, no es otro que la frustración que supone el hecho de tener la posibilidad –y la obligada necesidad- de crear un trabajo responsable y con peso específico, y de no ser capaz de concretar un motivo, mediante el cual emprender una línea de investigación personal, que desemboque en un trabajo en donde verme definido y representado como creador. Algo propio que tenga la suficiente entidad, como para satisfacer mi grado de exigencia personal. Para poder exponer con claridad este punto debo insistir en el término motivo: Desde que me planteé la realización de este trabajo hasta el preciso instante en que me decidí por el presente discurso, anduve trastabillándome entre dudas y vacíos. No era capaz de visionar su hilo conductor.

Esta circunstancia no es, en absoluto, nueva. Siempre que alguien tiene la necesidad de emprender una investigación, se encuentra ante un cúmulo de dudas que fructifican en torno a la dificultad de simplificar significados y acotar una temática adecuada para con uno mismo. Precisamente una de las claves más repetidas por los docentes, ante un alumno que pretenda ingresar en un proceso de esta naturaleza, es la optimización de contenidos en relación a las aptitudes y referencias de gusto y estilo que posea dicho alumno.

La correcta elección del tema es fundamental de cara a un buen resultado y, lo que es más importante, de cara a un proceso de trabajo satisfactorio para con uno mismo. Y es que, aunque parezca una obviedad, es importante elegir correctamente un tema de investigación por el simple hecho demostrado de la complejidad que posee; el lógico y paulatino enrevesamiento, el desdoblamiento de los puntos a tratar, la derivación del tema inicial en subtemas -alguno de los cuales puede dar un vuelco al propio motivo general-... Son demasiados factores como para, además, llevar arrastrando el lastre de una temática que no motive al autor.

Así pues, la indecisión ante el tema me tuvo frenado, amén de mantenerme en la incertidumbre del paso de las semanas, restando tiempo de trabajo a mi futuro proyecto. Esa presión desembocó en una reacción de rabia contenida ante la situación en que me encontraba; no entendía el porqué me resultaba tan difícil acogerme a un *late-motive* y comenzar a desarrollarlo. Lo veía todo desde la óptica de la reacción ante lo que me parecía excesivamente encorsetado. Y, lógicamente, en todo momento mantuve la misma disposición ante la necesidad de transmitir en el presente discurso, un contenido total y absolutamente personal. Porque si hay algo que siempre he mantenido es la voluntad de exteriorizar contenidos, que partan de la reflexión íntima, para definir y asentar una personalidad, no solo pictórica sino global, que me identifique y me permita desarrollar todo mi potencial, como individuo creador.

Así pues, llegamos al punto de partida del presente viaje. Trabajar desde mi total y absoluta subjetividad para ser capaz de intentar definirme y así, aproximarme al conocimiento de lo que soy -que será el salvoconducto que utilizaré cuando necesite afirmarme en la vida laboral-; al fin y al cabo, ¿no es este uno de los principales objetivos del Master en producción Artística, para el que presento el presente discurso? (...) ¿No es una de las finalidades del citado curso el mostrar al alumno cuáles serán sus mejores armas para poder defenderse en el ámbito de la vida profesional? (...) Si respondo con sinceridad, ambas cuestiones me permiten comprender el porqué de mi dificultad a la hora de encontrar un motivo mediante el cual estructurar el trabajo y también mi reacción de rabia contenida ante la situación que atravesaba en aquel momento; la respuesta a ambas preguntas es sí, -cuestionable, pero sí-.

No hay error que me permita asirlo como hilo argumental para canalizar mi inicial rechazo ante el proceso del proyecto final de master, y el curso en sí mismo. La negación a la idea de proyecto que presento pomposamente en el título no va dirigida a este motivo –al menos, no en su totalidad- ya que asumo la parte intrínseca en el devenir del sistema operativo, tanto académico como laboral, que posee el momento presente. Ahora bien, donde encuentro el motivo para dirigir mi entramado argumental es en la sima situada entre el citado sistema operativo –tanto académico como profesional- y la concepción del proceso creativo como un fenómeno en el que confluyen diversos factores que no dependen, tanto de la racionalización, como de la desconexión y el abandono al mismo proceso que, quizás, dotará de mayor entidad y contenido al resultado. Acabo de mencionar el motor de todo mi entramado argumental: el proceso creativo; El motor que me lleva a indagar a cerca del modo mediante el cual concibo la creación plástica.

La posibilidad de trabajar a nivel práctico y estudiar el cómo y porqué lo hago, es una idea que me sedujo desde el principio, ya que me permite

avanzar en el trabajo personal, a la par de ser una excusa fantástica para intentar asimilar cómo actúo y cuál es la mejor forma de defender mi trabajo en contraposición a concepciones distintas que, quizás, tengan mayor predicamento hoy en día.

LA EVIDENCIA DEL PROCESO CREATIVO

Para ser capaces de adentrarnos en el proceso creativo debemos conocer qué significa el término creatividad y cómo puede manifestarse. Para ello, trazaremos un perfil general del concepto, según definiciones académicas, científicas y sociológicas, de modo que podamos conocer, de modo sutil, qué representan para la naturaleza humana los conceptos de creatividad, proceso creativo y su relación con el arte y la creación plástica.

En primer lugar abordaremos el factor que permite al ser humano enfrentarse a la necesidad de generar respuestas a preguntas de su naturaleza creadora: la creatividad.

CREATIVIDAD

Según el diccionario de la Real Academia Española de la lengua, el término creatividad posee las siguientes acepciones:

1. f. Facultad de crear.
2. f. Capacidad de creación.

La humanidad ha inventado objetos y métodos para realizar tareas de maneras nuevas, diversas y distintas; para satisfacer propósitos. Con el objetivo de cumplir los deseos de una forma más rápida, más eficiente, más fácil o más barata, generalmente se han innovado los primeros resultados. Aunque es evidente que la gente inventa, las circunstancias que facilitan u optimizan el desarrollo de invenciones están menos claras.

Denominada también inventiva, pensamiento original, imaginación constructiva, pensamiento divergente... la creatividad es la generación de nuevas ideas, conceptos o nuevas asociaciones entre ideas y conceptos conocidos, que habitualmente, producen soluciones originales.

Los tres grandes sentidos del concepto son:

- Acto de inventar cualquier cosa nueva (ingenio).
- Capacidad de encontrar soluciones originales.
- Voluntad de modificar o transformar el mundo.

Alfred Edward Taylor, distingue cinco formas, o niveles, de creatividad.

- **Nivel expresivo**; Se relaciona con el descubrimiento de nuevas formas para expresar sentimientos, por ejemplo los dibujos de los niños les sirven de comunicación consigo mismos y con el ambiente.
- **Nivel productivo**; En él se incrementa la técnica de ejecución y existe mayor preocupación por el número, que por la forma y el contenido.
- **Nivel inventivo**; En él se encuentra una mayor dosis de invención y capacidad para descubrir nuevas realidades; además exige flexibilidad perceptiva para poder detectar nuevas relaciones. Es válido tanto en el campo de la ciencia como en el del arte.
- **Nivel innovador**; En este nivel interviene la originalidad.
- **Nivel emergente**; Es el que define al talento o al genio; en este nivel no se producen modificaciones de principios antiguos sino que supone la creación de principios nuevos.

Para las culturas hindúes, confucianas, taoístas y budistas, la creación, es un tipo de descubrimiento. Animán al practicante a cuestionarse, investigar y experimentar de manera práctica.

La ciencia todavía estudia la inventiva, con sus diversas ramas, buscando objetivos y términos lógicos precisos. En años recientes se han hecho adelantos, en cuanto a la comprensión de los tipos de personalidad creativa y de las circunstancias en que es más fácil que aparezcan.

Para algunos, la imaginación constructiva, técnicamente, es la generación de procesos de información, productos o conductas relevantes, para una situación de destreza o conocimiento insuficiente. Otros lo definen como la generación de algo que es a la vez nuevo (original) y apropiado (adaptado, útil).

Sin embargo, es difícil alcanzar una definición que acepte la mayoría, pues existen tres grandes aproximaciones teóricas al pensamiento divergente:

- Como proceso.
- Como característica de la personalidad.
- Como producto.

Una definición que acepta los enfoques anteriores es: "Identificación, planteamiento o solución de un problema de manera relevante y divergente."

Para Robert M. Gagné, la inventiva puede ser considerada como una forma de solucionar problemas, mediante intuiciones o una combinación de ideas muy diferentes, de conocimientos variados.

Carl Ranso Rogers lo define como la aparición de un producto nuevo, que resulta por un lado de la singularidad de un solo individuo y, por otro, de los aportes que recibe ese único individuo de otros individuos, y de las circunstancias de la vida.

En psicología, el pensamiento divergente es una actividad contenida en otra función del intelecto humano, llamada imaginación. Se manifiesta realizando algo nuevo desde cero, o lo mismo, pero de un modo distinto.

Howard Garner, Joy Paul Guilford y Robert Stenberg son psicólogos que han abordado la relación entre creatividad e inteligencia. En el ámbito hispánico, el filósofo José Antonio Marina ha estudiado algunos de los aspectos más importantes de la inventiva y Ricardo Marín Ibáñez ha estudiado este campo en el seno de la Pedagogía.

Para la sociología, en la imaginación constructiva intervienen tres variables: el campo (*jueces o grupos, sociales*), el dominio (*área o disciplina*) y el individuo que hace las transformaciones. De esta manera, una persona realiza transformaciones en un dominio, que son evaluadas como creativas o peligrosas, por parte de los grupos sociales.

En la teoría psicoanalítica, relacionada a menudo a Carl Gustav Jung, los psicoanalistas dicen que el proceso creador es mucho más sensible a los procesos inconscientes o preconcientes, que a la simple solución de problemas.

Dicen que la creatividad se da cuando se establecen nuevos significados y no buscando respuestas correctas. Establecen que hay fuerzas que operan sobre el sujeto y facilitan u obstaculizan la actividad creativa:

- Fuerzas de la sociedad (súper yo)
- Fuerzas del raciocinio (yo)
- Fuerzas asociadas a los instintos básicos del hombre (ello). En el "ello" reside el pensamiento creador, por eso, el primer requerimiento para el pensamiento creativo es que el "yo" reduzca su censura y acepte las combinaciones originadas por el "ello".

Existen una serie de estudios en los que se compara a individuos creativos, seleccionados a la vista de sus logros y entre los que hay

arquitectos, científicos y escritores, con sus colegas menos creativos. La diferencia entre los altamente creativos y los relativamente no creativos, no reside en la inteligencia, tal como ésta se mide en los *test de inteligencia*. El individuo creativo puede, no obstante, diferenciarse de los demás en cuanto a los rasgos de su personalidad.

Entre individuos de personalidad creativa pueden distinguirse, a grandes rasgos, dos grupos distintos: el artístico y el científico. Las características fundamentales son las mismas en ambos, pero, en general, el artista es más dado a expresar su inconformidad, tanto en su vida como en su trabajo, que el científico. El artista informal es corriente, pero el científico anticonvencional es relativamente raro.

No existe mucha relación entre creatividad y cociente intelectual (CI); es perfectamente posible ser altamente creativo, y tener una inteligencia normal, o poseer una gran inteligencia y carecer de capacidad creativa.

El hombre posee un alto grado de necesidad de socializar, que influye en su comportamiento, al grado que la mayoría, lo único que quiere es desempeñar su rol de sujeto social.

Para lograr integrarse en la sociedad con las actividades necesarias, le es imprescindible una forma de orientarse, aceptar qué es lo bueno y qué es lo malo. En su etapa de aprendizaje, la persona se asirá a estereotipos, para resolver sus necesidades biológicas y sociales, asumiendo determinados patrones y modelos de conducta, que le sirvan de pauta para satisfacer esas necesidades y orientarse en el medio social.

Normalmente, el individuo no deberá buscar nada fuera de esos patrones y mucho menos, crear otros nuevos, si no quiere ser rechazado. Así, el individuo provisto de esas reglas, normas y modelos de interacción social, se convertirá en una personalidad sujeta a todas las actividades del nivel de civilización que moldean su personalidad.

La inventiva no se puede enseñar, aunque se puede aprender, rompiendo la vida rutinaria, es decir, rompiendo con hacer siempre lo mismo o, quizá simplemente, con hacer más de lo mismo. Esto significa que el mismo individuo que está buscando la imaginación (o la idea creativa), es quien debe bucear en su propia mente y trabajar en sí mismo, para desarrollar sus propias habilidades de pensamiento y personalidad.

Los bloqueos, en principio, pueden deberse a varias circunstancias:

- Una especialización muy profunda.
- Racionalismo extremo.
- Enfoque superficial.
- Falta de confianza.
- Motivación reducida.
- Capacidad deficiente para escuchar.
- Respeto excesivo por la autoridad.
- Espíritu no crítico, no observador.

Y pueden ser de distinta naturaleza:

- *Bloqueos emocionales*: En general miedo a hacer el ridículo, o a equivocarnos, y está relacionado con una autocrítica personal negativa.
- *Bloqueos perceptivos*: Al percibir el mundo que nos rodea, lo vemos con una óptica limitada y reducida, no pudiendo observar lo que los demás, los creativos, ven con claridad.
- *Bloqueos culturales*: Las normas sociales, nos entrenan para ver y pensar de una manera determinada, lo que nos da una visión estrecha.

Las inhibiciones de las personas a la hora de manifestar sus opiniones, pueden ser vencidas, hasta cierto punto, por medio de algunas de las técnicas de dinámica de grupo, para las que se requiere una reunión de

personas, dispuestas a aportar nuevas ideas para la solución del problema. Los participantes son animados a formular cualquier idea que se les ocurra, por muy extraña o disparatada que sea, sin ejercer ningún tipo de autocensura o crítica.

Otras formas por las que puede incrementarse la creatividad, han sido sugeridas por estudios acerca de los estados mentales, durante los que los individuos creativos tienen generalmente sus inspiraciones. El proceso creativo es prácticamente invariable: La mente del inventor debe ser preparada previamente, mediante la compilación de toda la información relevante sobre el problema que le preocupa. Habitualmente se producen intentos continuados de plantear el problema de una forma lógica, aunque evitando cuidadosamente aceptar ninguna solución definitiva. La respuesta en sí, la idea creativa y definitiva, surge casi siempre cuando el individuo no está concentrado en el problema, sino que se encuentra en un estado de abstracción, de "sueño despierto" o "ensoñación". La inspiración imaginativa parece darse, a menudo, durante viajes en tren o autobús, estando en el baño...situaciones que, por su monotonía, pueden producir un estado de ensimismamiento, propicio al trance creativo. En esos estados de conciencia, las barreras que se oponen al inconsciente caen y se da rienda suelta a la fantasía y a la imaginación.

La formación de conceptos es una de las estrategias básicas usadas por la mente para resolver problemas:

- La asociación de ideas.
- La asociación forzada.
- La lista de atributos.
- La unión de elementos distintos y aparentemente irrelevantes.
- El análisis.
- La generalización.
- La búsqueda de analogías: Hacer común lo extraño, hacer extraño lo común.

El periodista y escritor Eduardo Yentzen, en su *Teoría General de la Creatividad*, postula que un componente de la creatividad es el de crear conexiones, entre dos mundos que aparecen como separados, iluminando en ese acto al uno con el otro. Un tipo particular de conexión es la analogía.

La analogía consiste en una relación de semejanza, o de equivalencia, entre elementos diferentes. Tony Poze -en un texto en discusión con David Perkins- postula que las analogías tienen tres componentes: el sujeto, el análogo y la conexión; esta última se puede basar en semejanzas de forma, de función, de atributo, de finalidad, u otros. Los elementos pueden organizarse de a uno, en pares, o en grupos. El llorar de la Tierra cuando llueve es una relación de uno a uno. Las proporciones, en matemáticas, tal como 2 es a 4 como 6 es a 12, establecen la equivalencia entre dos pares de elementos. Los velocistas de las olimpiadas son verdaderas gacelas, es una analogía entre dos grupos.

Al establecerse la analogía, se crea una suerte de intercambio de los atributos, funciones, o finalidades, de un sujeto de la analogía al otro.

El análogo presta al sujeto sus atributos; el sujeto se viste de la potencia comunicativa del análogo. La conexión genera una nueva realidad con una fuerza superior a las del sujeto y el análogo por separado.

La creatividad o potencia creativa de una analogía se establece por la novedad de los elementos conectados, o por la novedad en el modo de conectividad. La mente se ilumina al ver cómo dos elementos de campos distintos resuenan uno en otro, o se conectan de una nueva manera, produciendo con ello un hecho mental distinto. “Mezclar y reforzar imágenes son la clave del pensamiento analógico” (Gordon y Poze, 1981).

Lo innovador de la conexión se evidencia cuando muchos, puestos en la misma situación, no hicieron tal conexión. También es ella la que especifica la analogía, pues los mismos elementos producirán significados distintos, según las conexiones que se establezcan. Una analogía es novedosa cuando se establece por primera vez, o se le da una nueva conexión. Pero una vez creada pasa a ser algo disponible para su uso, un "cliché", una matriz que se puede volver a aplicar una y otra vez en situaciones equivalentes. Por ello la creación ocurre sólo una vez, después vienen las copias.

El sistema educativo escolar de Occidente, favorece al niño de inteligencia no creativa (el convergente), en detrimento del niño creativo. El niño creativo puede tener una personalidad, no del todo "deseable"; es fácil que resulte tímido, reservado, poco dado a creer en todo momento en la palabra del profesor, prefiriendo seguir sus propias inclinaciones, antes que atenerse a las limitaciones del programa de estudios.

Por el contrario el convergente es, por definición, una persona que se adecua con facilidad al tipo de trabajo que exige el aparato académico, sin poner en tela de juicio su orientación intelectual y pedagógica.

Esta división entre el divergente creativo y el convergente de mente convencional, no es, de todos modos, absoluta. Individuos convergentes, a los que se pide que respondan a los test como si fueran divergentes, es decir como imaginan que los contestaría un artista anticonvencional, pueden dar respuestas muy parecidas a las de los divergentes "genuinos".

Esto indica que, si bien pueden existir diferencias innatas e inalterables en los individuos en cuanto a su creatividad, la forma de pensar de los conformistas se debe, no tanto a una incapacidad para el pensamiento original, como al temor de la posibilidad de parecer una persona extraña o

rara, al miedo a perder la aprobación de la sociedad, o a una resistencia a fiarse de la intuición antes que de la razón.

Un componente importante de la creatividad es la independencia, respecto a las opiniones de los demás. Esta debe ser la razón por la que una gran proporción de gente altamente creativa son hijos primogénitos, puesto que, a menudo, esta posición familiar origina una actitud independiente.

La capacidad creadora, puede considerarse como pensamiento divergente, como la capacidad de pensar de un modo original e innovador, que se sale de las pautas aceptadas y logra encontrar distintas soluciones a un problema, incluso cambiando los planteamientos del mismo. Del llamado pensamiento lateral o divergente, hoy por hoy, es realmente muy poco lo que se sabe con certeza, y más si lo comparamos con otros campos de la investigación psicológica.

Se sabe, por ejemplo, que los dos hemisferios del cerebro, réplica uno de otro, están implicados en diferentes tipos de actividad. El hemisferio izquierdo, más activo en los diestros está especializado, principalmente en los procesos relativos a la inducción, la deducción y el lenguaje, mientras que el hemisferio derecho nos proporciona las facultades de la visión y la memoria visual, el sentido espacial, la apreciación de la forma y del color, y la creatividad.

Su forma de elaborar y procesar la información es distinta del hemisferio izquierdo; no utiliza sus mismos mecanismos convencionales para el análisis de los pensamientos. Es un hemisferio integrador que concibe las situaciones y las estrategias del pensamiento de una forma total. Centro de las facultades viso-espaciales no verbales, especializado en sensaciones, sentimientos y habilidades espaciales, habilidades visuales y sonoras, como las plásticas y musicales, integra varios tipos de

información (sonidos, imágenes, olores, sensaciones) y los transmite como un todo.

Quedan sin embargo muchas áreas inexplicadas. Las relaciones anatómicas específicas entre las funciones intelectuales y los grupos de células del cerebro, están todavía por definir. Los procesos de la memoria a corto plazo y la memoria a largo plazo, la conciencia del propio "yo", el "subconsciente", el "superyo", el lóbulo frontal y la personalidad, las endorfinas y demás neurotransmisores, el pensamiento... ,por ejemplo, son tan complejos, que es posible que su funcionamiento involucre a la totalidad del cerebro y no solo a regiones determinadas del mismo. Las investigaciones han demostrado que la innovación creativa requiere la "activación y comunicación entre regiones del cerebro, que en la mayoría de personas están poco conectadas".

Las personas altamente creativas, tienden a diferenciarse de otras en tres puntos: conocen muy a fondo esa actividad, son capaces de utilizar el pensamiento divergente mediante el lóbulo frontal, y son capaces de modular neurotransmisores tales, como la noradrenalina y la dopamina en el lóbulo frontal. Así pues, parece que el lóbulo frontal es la parte del córtex que es más importante para la creatividad. El estudio también hizo hincapié en los vínculos entre el sueño, el estado de ánimo, adicciones y la depresión, con la creatividad.

Otro estudio halló que la creatividad es mayor en las personas esquizoides –seres patológicamente antisociales- que en las personas esquizofrénicas y el resto de personas. Este estudio establecía la hipótesis de que estos individuos tienen un mejor acceso a los dos hemisferios, lo cual les permite hacer nuevas asociaciones, a un ritmo más rápido.

La creatividad también se ha estudiado en relación con el trastorno bipolar.

MEDICIÓN DE LA CREATIVIDAD

Las variables más frecuentemente utilizadas para medir a la creatividad son:

- **Fluidez:** es la capacidad para producir ideas y asociaciones de ideas sobre un concepto, objeto o situación.
- **Flexibilidad:** es la capacidad de adaptarse, rápidamente, a las situaciones nuevas u obstáculos imprevistos, acudiendo a nuestras anteriores experiencias y adaptándolas al nuevo entorno.
- **Originalidad:** es la facilidad para pensar, sentir y ver las cosas, de forma única y diferente.
- **Elaboración:** grado de acabado. Es la capacidad que hace posible construir cualquier cosa, partiendo de una información previa.
- **Sensibilidad:** es la capacidad de captar los problemas, la apertura frente al entorno, la cualidad que enfoca el interés hacia las personas, cosas o situaciones externas al individuo.
- **Redefinición:** es la habilidad para entender ideas, conceptos u objetos, de manera diferente a como se había hecho hasta entonces, aprovechándolos para fines completamente nuevos.
- **Abstracción:** se refiere a la capacidad de analizar los componentes de un proyecto y de comprender las relaciones entre ellos; es decir, de extraer detalles a partir de un todo, ya elaborado.
- **Síntesis:** lo opuesto a la abstracción, es la capacidad de combinar varios componentes para llegar a un todo creativo.

Factores de Torrance

Emplea el método de medición de Guilford, para indicar cuatro factores de creatividad:

- **La fluidez:** En cuanto a palabras, ideas, asociaciones y expresiones.
- **La flexibilidad:** Que se refiere a las diferentes categorías.
- **La originalidad:** Es la unicidad, lo auténticamente nuevo.
- **La elaboración:** Hace alusión a la sensibilidad, o análisis de detalles.

Estos factores de creatividad se corresponden, en cierta medida, con los niveles de Taylor: así la fluidez estaría en relación con el nivel productivo, la originalidad con el innovador; y la elaboración con el emergente.

Hemos trazado un breve perfil teórico, acerca del significado científico que posee el término creatividad. Podría ser más extenso, más profundo en cuanto a detalle de conceptos se refiere. Pero no es esa mi intención.

Una vez contextualizado el lector en consideraciones generales del primer término sujeto a estudio, quiero dar un golpe de timón y dirigirme hacia el proceso creativo y su relación con lo artístico.

Acercarme poco a poco al lugar en donde desmenuzar los recovecos de mi trabajo, que todavía estoy haciendo y que, quizá, nunca termine totalmente.

Pero no se asusten; todo esto tiene su lógica, aunque deberán esperar al final del trayecto para descubrirla; ahora, regresemos al presente del trabajo, en donde vamos a abordar el paso, de la idea de creatividad, al proceso creativo y su naturaleza en cuanto a la creación artística.

CREATIVIDAD Y NATURALEZA ARTÍSTICA

Julio Romero, profesor de Didáctica de la expresión Plástica, en su conferencia *Arte, educación creadora y educación para la creatividad*, habla de este modo acerca de cuestiones relacionadas con la relación creatividad-arte y el proceso creativo plástico:

“En no pocos momentos se ha identificado arte con creatividad, se han tomado uno y otro como si fueran, prácticamente, parcelas que se superponen sin demasiados resquicios. Artistas, procesos de trabajo y obras de arte se han venido considerando muy ligadas a lo creativo. El artista ha sido pensado bajo los parámetros que creemos que configuran al individuo creador: alguien que por alguna razón, aprendida o natural, bajo su dominio o ajena a su control, por naturaleza o por dedicación o por ambas cosas, es capaz de generar una diversidad de resultados expresivos y novedosos superiores a los de otros individuos o, al menos, significativos dentro de su campo.

El proceso de trabajo de artista, ha sido como un proceso típicamente creativo: planteamiento del asunto, búsqueda intensiva, exploración de todos los caminos posibles, incluso aquellos que parecen un tanto irracionales a primera vista, desesperación en ocasiones, insistencia y hallazgo definitivo y sorprendente. Y la obra de arte no sería tal, solemos pensar, si no fuera original, nueva, distinta, incluso si no cuestionara o rompiera alguna que otra norma, por un lado, y si no respondiera a esa búsqueda intensa del creador o no viniera a encajar en el rompecabezas de su trabajo creativo ya desarrollado, por otro”.

El escritor Benigno Morilla en la introducción a su conferencia *La fuente de la creatividad*, introduce la siguiente reflexión:

“Todos los miembros de la sociedad reconocen en el artista a una persona dotada de una percepción distinta a la de la mayoría. Se considera que ha recibido un don especial, claramente apreciable. Se

insiste en el hecho de que, a pesar de que el artista haya adquirido unos conocimientos técnicos, lo que lo distingue es un “algo” innato que la mayoría no posee. El artista suscita la misma fascinación que aquella que los varones de antaño sentían por la mujer en tanto que madre-creadora. Gracias al arte, el varón se ha igualado con la mujer; el ejercicio de un arte le ha permitido ser un creador en el sentido estricto del término, es decir, viendo cómo dentro de sí nace una obra propia y singular.

El artista es un ser humano que trasciende la dualidad generadora varón/mujer debido a una suerte de actividad mágica –el arte- que, en este sentido, bien podría ser calificada de actividad andrógina. En efecto, en la psique de cada artista, y sin que medie o sea necesario el concurso de otra persona, en virtud de la creación artística tienen lugar la concepción, la generación, la gestación y el alumbramiento (la obra de arte). El proceso creador del artista escapa a toda descripción (...)

La originalidad de la obra del artista –cuando ésta existe- responde, como el propio término implica, al origen, a su procedencia. Se supone que, cuando la obra de arte brota sin prejuicios ni condicionamientos, lo hace espontáneamente desde la fuente de toda acción: el fondo último del artista. La originalidad no es, por lo tanto (como ha terminado significando esta palabra), algo simplemente diferente de lo acostumbrado; no es un acto caprichoso; es diferente por gen-uíno o genial o sui-gen-eris, es decir, es ori-gin-al en tanto que proviene de Ori-gen.

Tal es el sentido de la palabra. La espontaneidad del niño se inscribe en este nivel. Ésta se pierde conforme los clichés y los prejuicios se adueñan del individuo a medida que crece, alejándolo de su Fuente. El artista, sin embargo, sabe retornar fácilmente a su Fuente o nunca la abandona”.

Tras esta breve pero densa introducción de conceptos, referentes al artista y la concepción artística, antes de adentrarme a más profundidad en la naturaleza de la creación plástica y a modo de introducción al

siguiente apartado, vamos a abordar unas consideraciones teóricas a cerca del proceso creativo en su sentido genérico.

EL PROCESO CREATIVO

Fases

- **Preparación**
- **Incubación**
- **Iluminación**
- **Verificación**

Graham Wallas, en su trabajo *El arte del pensamiento*, publicado en 1926, presentó uno de los primeros modelos del proceso creativo.

En el modelo de Wallas, los *insights* creativos e iluminaciones eran explicados por un proceso consistente de 5 etapas:

- **Preparación:** preparatorio sobre un problema en el cual se enfoca la mente y explora sus dimensiones.
- **Incubación:** el problema es interiorizado y parece que nada pasa, externamente.
- **Intimación:** la persona creativa "presiente" que una solución esta próxima. En muchas publicaciones, el modelo de Wallas es modificado a cuatro etapas, donde "intimación" es visto como una sub-etapa.
- **Iluminación** o *insight*: cuando la idea creativa salta del procesamiento interior al consciente.
- **Verificación:** cuando la idea es conscientemente verificada, elaborada y luego aplicada.

Ha habido algunas investigaciones que buscan aclarar si el período de "incubación" -implicando un estado de interrupción o descanso del problema-, ayuda a la solución creativa del mismo. Ward ha barajado varias hipótesis de porqué un período de incubación ayudaría al individuo

a centrar su exposición ante el problema a resolver. Algunas evidencias son coherentes con las hipótesis y demuestran que la incubación ayuda a "olvidar" falsas pistas.

La ausencia de incubación puede llevar al sujeto a estancarse en estrategias inapropiadas. Esta idea entra en conflicto con otra hipótesis, que postula que las soluciones creativas *salen misteriosamente del inconsciente cuando el consciente está ocupado* en otras tareas.

Wallas consideraba la creatividad como parte del legado del proceso evolutivo, el cual permitió a los humanos adaptarse rápidamente a los entornos cambiantes.

Arthur Koestler, distingue estas fases, que se corresponden con los estados de consciencia de la neurociencia:

- **Fase lógica:** En la cual se suceden la formulación del problema, la recopilación de datos relativos a ese problema y una primera búsqueda de soluciones.
- **Fase intuitiva:** Quizá no conforme con la solución, el problema se va haciendo autónomo, vuelve a ser elaborado y comienza una nueva incubación de la solución y una maduración de las opciones, durante un periodo que a veces puede ser extenso en la etapa de maduración. Es la parte divergente del proceso, puesto que se genera solo en la mente del creativo. Se produce la iluminación, es decir la manifestación de la solución.
- **Fase crítica:** Durante la cual el inventor se entrega al análisis de su descubrimiento, procede a la verificación de la validez del mismo y le da los últimos toques.

Según el escritor Eduardo Yentzen, una de las maneras de replicar un proceso creativo y hacerse por tanto más creativos es conocer la estructura del proceso y sus etapas.

Tradicionalmente el proceso creativo se ha establecido como comprendiendo cuatro fases: (Wallace): preparación, incubación, iluminación y verificación.

Se puede analogar a un viaje con sus preparativos, la partida, la llegada a un lugar desconocido, y el regreso a la patria tras el hallazgo.

Kurt Notamedi ha ampliado las estaciones del viaje, a través del cual, el buscador obtiene una nueva comprensión del fenómeno explorado a siete etapas: estructuración, verificación, exploración, revelación, afirmación, reestructuración y realización. Sigamos una brevísima reseña de su descripción.

1. **Estructuración.** Según Sartre, en el mundo de la percepción existe siempre infinitamente más de lo que vemos.

Dentro del mar de percepciones, una figura emerge como una *gestalt*, y nos coloca un motivo. Surge como un desafío, una exigencia, una provocación, una carencia o un vacío. La función de estructuración en el proceso creativo organiza un significado que provoca que el individuo se involucre. Se estructura una idea o hipótesis inicial, respecto de este nuevo tema que la ha surgido como motivo de interés.

2. **Verificación.** Aquí se desarrolla la estructura inicial. Se acumula data. Se verifica el significado de esa *gestalt* o encuentro con la creación posible. Se “pesa” el tema y las posibilidades y riesgos de una exploración más profunda. Se traza un plan estratégico exploratorio.

3. **Exploración.** En la acumulación de información, se termina adentrándose en territorios desconocidos, inexplorados. El haberse

percatado de algo posible va dando paso a la pasión por conocerlo y comprenderlo. Surgen los caminos inconducentes, la necesidad de desandar pasos previos, de dudar, de intuir, de inducir. Puede cambiar la concepción del problema, o el planteamiento de soluciones alternativas (Guilford)

Persiste la ausencia de una explicación global o sólida del fenómeno explorado, su incapacidad de ajustarse a las explicaciones de un paradigma existente; la motivación aparece ensombrecida por destellos de inseguridad: ¿será posible llegar a ver la luz? Llega un momento en que lo único que sirve parece ser el dar una suerte de “salto en el vacío”, abandonar todos los modos vigentes de explicación del fenómeno. Este saldo de audacia puede ser la frontera que pocos están dispuestos a atravesar (May).

4. **Revelación.** De este “salto cuántico” puede efectivamente caerse en un agujero negro, en la nada sin salida, o abrirse el nuevo territorio de una revelación. El descubrimiento, el acto creativo. Se dice que en este momento el fenómeno habla de sí mismo a los oídos del buscador. En el teatro de Stanislavsky, el momento en que el actor “descubre” al personaje es caracterizado como la reencarnación, donde el personaje se manifiesta y le habla al actor, y le dice cómo hacerse él. Se convierte en el personaje.

5. **Afirmación.** ¡Eureka!, el alarido afirmativo, la certeza del descubrimiento. La confianza en la validez de la nueva aparición. Luego del primer desahogo vendrán nuevos ahogos y desahogos.

La duda y la recuperación de la confianza alternarán, hasta que la primera se consolide, eclipsando a la segunda; No hay fisuras, es un hecho.

6. **Reestructuración.** Aquí viene una reescritura del proceso, hecho desde el descubrimiento hacia atrás. Se organizan las preguntas con la lógica, ahora, de un fenómeno conocido. Se re-explica todo acudiendo a

los elementos que el auditorio comprenderá. Se traduce el descubrimiento a los términos reconocibles. Se organiza el nuevo significado.

7. **Realización.** Ahora debe entregarse la totalidad del descubrimiento. Muestra, demuestra, y lo vuelve patrimonio común.

“Lo importante es hacer, no la obra terminada”.

Lygia Clark pintora y terapeuta.

La cita que acabo de exponer no está en esta posición debido a un error tipográfico, o de estructura del trabajo. La he sacado a la palestra por dos motivos bien distintos: primero, para resaltar la importancia que para el pintor tiene el proceso de pintar y segundo, para dar un giro a todo este discurso de datos teóricos, terminología psicológica especializada y estructuras desarrolladas en enumeraciones; todo esto está muy bien, pero lo que yo persigo es el hecho de pintar.

LA EVIDENCIA ANTE EL PROCESO CREATIVO

Cuando alguien se sitúa frente a un espacio en donde poder pintar, las dudas que asaltan su mente no son, precisamente conjuraciones teóricas; sí se plantea que deberá haber una estructuración, que deberá verificar el rumbo del trabajo en varias ocasiones, que deberá dejar incubar aquello, para que la mente lo asimile y pueda sacar sus pertinentes conclusiones y, por supuesto, espera llegar al punto de encontrarse con la obra finalizada, dispuesta para poder mostrar su aportación personal al mundo de la pintura, a la par que su desarrollo intelectual y sus dilemas psicológicos. Hasta aquí todo correcto.

Ahora bien, teniendo en cuenta el peso que adquiere el proceso creativo en el pintor ¿Es necesario plantearse el desarrollo del mismo en estos términos antes de emprender una obra? o lo que es lo mismo ¿Puede llegar a coartar sensibilidades del pintor el hecho de plantearse cuestiones intrínsecas del propio proceso? ¿Es más conveniente dejar fluir la libertad del individuo, para que el proceso creativo se conciba sin aparentes tensiones, ajenas al desarrollo intelectual del mismo? ¿Puede alguien llegar a pintar, desde el prisma del autocontrol teórico y técnico? Y la que colma el vaso ¿Puede disfrutarse el acto de pintar si no se abandona el pintor totalmente al devenir del propio proceso? (...)

Creo que en esta amalgama de preguntas se concentran el germen y el detonante de mi interés por el devenir de este escrito. El germen, por tratarse de preguntas que, como aspirante a pintor, me hago constantemente, desde que adquirí una cierta soltura en el desarrollo del acto de pintar. El detonante, porque al responder a estas cuestiones -desde mi *pensamiento* de la pintura-, me encuentro con una serie de contraposiciones a la dirección en que nos movemos, que hacen que cuestione, y pretenda oponerme, a teorías de aprendizaje y estructuras de pensamiento, actualmente en expansión y además, de moda.

EL PENSAMIENTO DE LA PINTURA

El poeta José Bergamín, en su obra *La música callada del toreo*, denominó *pensamiento* a esta singular actividad, por considerar que se trata de una serie de conocimientos que el hombre interioriza, para luego exteriorizarlos, expresando su sentir –tanto técnico como estético– durante su relación con la bestia, olvidándose de lo genérico para ser capaz de conseguir un todo, mediante el que canalizar su expresión personal. Consideró que tenía ante sí un hecho muy auténtico que le provocaba emociones recónditas, y que todo surgía debido a la total entrega del personaje creador al acto de su creación, esto es, al toreo;

Convencido por las emociones que sentía, Bergamín llamó al arte del toreo *pensamiento* para, de algún modo, tratar de definir todo el peso argumental que le transmitieron las emociones que sintió ante una actuación genial de un torero llamado *Rafael de Paula*, motivo de inspiración del citado texto. Y calificó al toreo de este modo, para expresar, de forma literaria, algo que el creador desarrolla en su foro interno, algo muy puro y sincero, que hace propio para llevarlo consigo mismo, como compañero de viaje, por el trasiego de la creación.

Personalmente, tomo de Bergamín el término *pensamiento*, para aplicarlo a la pintura, y lo hago, en primer lugar, por cita literaria -la cual me parece hermosa- y en segundo, porque considero acertadísimo el referirse a la concepción personal de la pintura como *pensamiento*. Al fin y al cabo, la expresión del hecho pictórico no es más que la exteriorización madurada de pensamientos del pintor; de dudas convertidas en existenciales, en referencia al desarrollo de los acontecimientos que le rodean. De un modo de pensar la pintura que va asida a la propia existencia del pintor, desarrollándose a la par que él mismo como individuo.

Para mí, el *pensamiento* de la pintura es la manera de aprehender conceptos y modos de otras personas que pinten; de generar una concepción propia de entender la pintura –o al menos de pretender hacerlo-, trazando un carácter artístico; interiorizando para hacer personal algo que, en parte nace de uno mismo, de sus gustos y pretensiones, a la par que viene dado también por su relación con todo aquello que le rodea.

MI PENSAMIENTO DE LA PINTURA

Sería imposible definir totalmente mi pensamiento de la pintura, ya que no está formado; de hecho, pienso que nunca llegará a estar formado, ya que considero la pintura como un aprendizaje que nunca llega a su fin. Cuando hablamos de factores expuestos a motivos pasionales que son, por lo tanto, tremendamente variables –ya que evolucionan con el propio desarrollo de la personalidad del creador- supongo que nunca llegará a culminarse el proceso de definición total de su *pensamiento* de la pintura.

Si un pintor cree que ha copado sus aspiraciones, llegando a la obra u obras que considera cenit en su carrera y cierra –aparentemente- su concepción artística, lo único que puede sucederle es que caiga en el abismo de la monotonía, del que sólo es posible escapar cuestionándose el porqué de haber llegado hasta ese punto y cómo fue posible dar por bueno, el hecho de creer que ya lo tenía todo dicho en referencia a su percepción personal pictórica.

David Silvester, en su libro *Entrevistas con Francis Bacon*, transcribe una afirmación del pintor Irlandés, totalmente esclarecedora acerca de este punto; a la pregunta de si seguía teniendo en su madurez la obsesión por hacer la imagen perfecta, Bacon respondió: *“No, ahora no. Me hago viejo y, quizá por eso, deseo abarcar áreas más amplias. No creo que tenga ya ese otro sentimiento; quizá porque espero seguir pintando hasta que*

muera y, claro, si uno consiguiera esa imagen absolutamente perfecta, no volvería a hacer nada más”.

El pintor pasa su carrera buscando. Su intuición se nutre de la impotencia de encontrarse ante resultados que creía poder superar –en algún momento del proceso creativo vislumbraba la posibilidad real de conseguirlo-, pero al llegar al estado en donde ya no tiene ánimo para seguir adelante -o donde no se atreve a dar un paso más,- cuando da por finalizada la obra, se da cuenta de que aquello que ansiaba está incompleto. Debe seguir buscando.

James Lord, en su libro *Retrato de Giacometti*, dice, en referencia al carácter del creador y su sempiterna búsqueda:

“Alberto no estaba interesado en el cuadro como una obra única y objetiva digna de ser apreciada como tal. Eso sólo me interesaba a mí. Naturalmente, él consideraba el cuadro casi como un subproducto, por así decirlo, de su eterna lucha por representar la realidad, y no sólo a un individuo”.

En el momento de escribir este discurso, mi pensamiento de la pintura se asienta en la libertad. En la búsqueda de libertad. El acto de pintar se convierte en un momento de desconexión de la realidad, momento éste que favorece la expansión de la creatividad. La ensoñación que se consigue en ese momento de desinhibición propicia un estado altamente creativo, que permite desarrollar el hecho de la pintura con una soltura, frescura y fluidez hermosas; permite trabajar la materia desde dentro de la propia materia; pensar pintando. Ansia de libertad con vistas utópicas, mucho más si se interrelaciona con el actual modo de vida occidental.

La sociedad de consumo en la que estamos inmersos, con sus grandes aciertos para el bienestar y sus flagrantes simas por las que poder despenar el romanticismo –entendiendo éste, no como el movimiento

afectado y sobreactuado de mitad del siglo XIX, sino como la interiorización total del pensar humano, en relación al mundo que le rodea y su declive ante la dificultad de exteriorizarlo entre el encorsetamiento social, que provoca el frenético ritmo de vida actual- fomenta, desde mi pensamiento de la pintura, un sentimiento de cautela y un ansia de réplica. Un deseo de expresar ideas contrapuestas a aquello que considero lastre para la expresión interior del creador. Un ansia de libertad.

En referencia a este aspecto, el filósofo francés Olivier Revault D'Allonnes, en su libro Creación Artística y promesas de Libertad, dice la siguiente cita:

“Ya hemos comprobado que la producción artística rara vez surge impuesta y que no va ligada al rendimiento. Si, por el contrario, llegara eso, correría el riesgo de ya no merecer el nombre de arte. En una sociedad que tiende, quizás más de lo que cualquier otra jamás lo haya hecho, a englobar dentro de presiones todos los dominios de la existencia, el terreno del arte se presenta como una aireada, una especie de claro. Es evidente que no impide que el sistema siga funcionando, pero, del mismo modo, la libertad pide libertad, y el caso del arte proporciona una imagen de la creación que tiende a penetrar en todo el ser social”.

Quiero reflexionar en este punto acerca de la producción en el arte. La cita anterior nos dice que la producción artística “rara vez surge impuesta y que no va ligada al rendimiento”. Esto está muy bien, pero considero que es totalmente cuestionable.

Desde la perspectiva que nos da la sociedad actual y sus estructuras de producción, veo factible el hecho de considerar posible la imposición productiva artística; al fin y al cabo, el arte como institución siempre ha sido un mercado de producción y, como tal, se debe a la ley de la oferta y

la demanda. Por ello, el artista que tiene la oportunidad de entrar en el mercado, pronto o tarde basará cierta parte de su producción en estos parámetros.

El mercado no es un ente estable, sino que sus variables oscilan dependiendo de la situación económica, las modas impuestas desde el propio sistema o el momento socio-político en que se encuentre la sociedad. Por lo tanto, es muy difícil –por no decir que es absolutamente imposible- que el pensamiento de la pintura de un creador evolucione a la par que el mercado, de modo natural, sin buscarlo. Por lo tanto, el pintor que se instala en ese mercado y necesita mantenerse en él, pasará a fijarse detenidamente en cómo se desarrolla el mismo.

Esto no quiere decir que pasará a ser un muñeco del sistema y que su ejercicio personal interior dejará de ser el motor que empuje la maquinaria del acto de pintar. Pero sí es cierto que la libertad absoluta, que genera el momento álgido para desarrollar la creación plástica, tal y como la concibo, pasará, en cierto modo a un segundo plano. Y seguirá siendo arte. Al fin y al cabo, el arte como tal no es más que una creación que transmita valores estéticos, plásticos, ideales, ideológicos, críticos, existenciales, o de cualquier índole de las que no he citado.

Pongo como ejemplo uno de los pocos encargos que he realizado a lo largo de mi corta vida como pintor:

Se me encargó un paisaje; yo lo pinté con total libertad de planteamientos; el resultado me satisfizo; lo vendí; punto. ¿Es eso arte? Por supuesto (...) ¿Tuve libertad al desarrollar el proceso pictórico? Totalmente. ¿Me sirvió para ampliar mi pensamiento de la pintura? Como en todas las obras que pinto, sí. Ahora bien, ¿Asumí el acto de pintar del mismo modo que cuando trabajo desde un plano más íntimo? Para nada.

Y aquí reside la diferencia entre ambas orillas. Para mi pensar, lo impuesto –del modo que sea y al nivel que sea- no desvirtúa el resultado artístico, sino el propio proceso de creación; el acto de pintar. Y cuando el acto de pintar no es pleno, más que la obra es el pintor el que sufre el desgaste. Es él quien araña un pedazo de esa concepción totémica de la pintura que guarda en su interior. Digo totémica porque la considera como algo que le defiende frente a aquello que no comparte. Porque desde ella es capaz de posicionarse frente a modos que no secunda y que le preocupan en cierto modo. Porque es una parte propia mediante la que expresa al exterior parte de su interior, que le define como personalidad propia (...)

Hay algo curioso: llevo mucho tiempo hablando de defenderse, posicionarse, oponerse, negarse (...)

El propio título de este trabajo contiene, explícitamente, una negación. Y me da la impresión que, en cualquier momento, puedo lanzar un ¡A las barricadas!, que quede tan imponente, como para provocar la sospecha de que, en realidad lo único que me lleva a desarrollar este discurso es la incapacidad de asumir la realidad actual de la pintura y la propia inseguridad, ante ella, que me provocan mis -posiblemente escasos- recursos asumidos como pintor.

Para no levantar sospechas de nada; para mostrar que asumo la concepción actual del arte; para que no quede todo en una gran pelota que rebota en medio de la nada, a continuación haré referencia a un texto que habla del modelo cultural y de cómo las nuevas tecnologías tienen mucho que ver en la parte que soporta, perfectamente, esta evolución, difícil para la pintura e improbable para la enseñanza del uso correcto de la pintura –desde la óptica del pintor que yo profeso-.

El profesor de didáctica de la expresión plástica Julio Romero, dice en otro extracto del texto que ya he citado anteriormente, a raíz del modelo cultural y su relación con el arte:

El concepto “obra maestra”, por ejemplo, alude a un modo de considerar el arte en el que sí hay una respuesta única posible: esa obra maestra, imposible de superar o imposible de modificar sin que sufra una merma en su cualidad de producto excelso. Esa concepción forma parte de un mito, o si se quiere, de un modelo cultural: el del artista como genio y el del arte como perfección. En este modelo cultural, muy presente en según qué épocas de nuestra cultura y según qué ámbitos, la elaboración de productos artísticos tiene mucho que ver con el dominio técnico, con la habilidad personal, con un cierto don natural, con la imprevisible inspiración y, por tanto, está reservado a unos pocos o sólo puede manifestarse a través de escasísimos individuos especiales.

Ese modelo cultural está muy presente en las aulas, quizás de manera bastante poco explícita. Configura en parte las expectativas de alumnos y profesores, el tipo de actividades que se realizan, la forma de valorar el proceso y los resultados, el valor que se otorga a la educación artística. Bajo ese prisma de la perfección del arte, de la suma dificultad de la obra artística y del artista como excepcionalmente dotado y con una habilidad superior a la normal, todo lo que tenga que ver con lo artístico es recibido por muchos alumnos como algo ajeno a la vida cotidiana y lejano respecto a las propias posibilidades e intereses de la mayoría. Desde esa particular perspectiva, además, gran parte de las realizaciones recientes en arte no pueden dejar de ser vistas, en comparación con lo anterior, más que como errores, resultados defectuosos, pobres o sin demasiado valor y carecer por tanto de una buena parte de su posible interés por los alumnos (...)

Y precisamente, en contraste con el ideal de belleza y la perfección de la obra maestra tradicional, el arte reciente trabaja con la multiplicidad y la diferencia; frente a la figura del genio excepcional y supercapacitado, el arte reciente se vuelve democrático y se extiende; en lugar del carácter especial, noble, exclusivo del arte tradicional, ahora cualquier tipo de material es potencialmente útil, la proximidad y la cotidianidad son sus marcas actuales; lejos de ser un arte encerrado en los museos u otros lugares nobles y distantes, ahora el arte tiende a infiltrarse por todos los espacios; frente a un arte preocupado por el resultado, ahora es importante el proceso en muchas ocasiones y el resultado es algo a reconstruir constantemente; el ideal de belleza única ha sido sustituido por las versiones posibles y provisionales con capacidad comunicativa o de creación de sentido...

He traído a colación este fragmento, porque resume, perfectamente, la idea del modelo cultural vigente en la actualidad. Expone a las claras la apertura de pensamiento del arte en contraposición al modelo “tradicional”, aquel que retrató Balzac en su *Obra maestra desconocida*.

Lo he hecho así porque quiero dejar constancia de que comparto, en gran medida, aspectos aquí citados; los conozco. Algunos, de hecho, los considero fundamentales para mi creación plástica. Y los que no me interesan, no los niego gratuitamente, solo por el hecho de que no aboguen por *pensamientos* como el que profeso. Por ejemplo, el uso de materiales, cualesquiera que sean y de dónde provengan, siempre y cuando favorezcan la fluidez del acto de pintar es algo fundamental en la concepción de la pintura, tal y como hoy la conocemos. No necesariamente deben ser materiales con un carácter *especial, noble, exclusivo*, como cita Romero. O la importancia del proceso de creación de la obra, fundamental para entenderla como proceso evolutivo del creador.

La apertura de miras, el descaro de la innovación constante, el intento de acercamiento social, sacando, exportando el arte a espacios innovadores para mostrarlo (...) Todo ello lo comparto e intento aplicarlo –en mayor o menor medida-, a mi modo de pensar la pintura.

Pero entre este compendio de factores, que suelen favorecer la fluidez de la creación plástica y la comunicación directa con la sociedad actual, hay uno que considero arma de doble filo, ante el que me muestro reticente, y que forma parte directa del motivo por el cual inicié este discurso: la llamada *Democratización del arte*. Tomo el término de la cita anterior y lo aplico a la necesidad de hacer comprensible y accesible a cualquier individuo con inquietudes creadoras, todo cuanto fue en tiempos pretéritos, fruto de dones; acto de genios.

Estamos en el tiempo de la accesibilidad. El motor de la ciencia y el ansia del mercado provocan una intensiva especialización en las distintas áreas del conocimiento, de cara a desentramar trabas y hacerlas accesibles a cualquier persona, siempre y cuando tenga potencial económico suficiente como para convertirse en consumidor potencial. Esto es, estamos en el tiempo en donde se busca, día tras día, el modo mediante el que cualquier consumidor pueda comprender y realizar cualquier faceta que pueda permitirse.

Los medios técnicos, en la vertiginosa evolución de la era informática y científica, proporcionan conocimiento y recursos suficientes, como para facilitar cualquier tarea. Podemos hablar y ver simultáneamente a un amigo que está en Brasil desde nuestro ordenador doméstico, tres horas después podemos estar en Sevilla –si no hay retrasos en el aeropuerto- y mientras esperamos al taxi, rodar un corto de varios segundos, con una buena calidad de imagen y sonido más que aceptable, con el teléfono móvil. Además, sabremos perfectamente cómo hemos realizado cada una de la acciones que acabo de nombrar, sin escatimar ningún detalle.

En caso de que algo haya pasado por alto y tengamos dudas, solo tendremos que conectarnos a la red de Internet y en pocos segundos estaremos ante un volumen de datos en referencia a la cuestión planteada que podríamos tardar años, para leerlo en su totalidad.

Así pues, con el handicap de la sociedad actual a nuestras espaldas: ¿cómo podemos plantarnos ante un soporte en blanco y comenzar a pintar sin saber cómo será el resultado, cuándo saldrá y de qué modo podemos hacerlo? Si consideramos el acto de pintar como un hecho, en esencia, atemporal, en dónde hemos de olvidarnos de todo cuanto acontece para abandonarnos plenamente a nuestra tarea, no resulta nada fácil. Y complicaciones mayores aparecen si tenemos que explicar a alguien que no sabemos lo que va a pasar, ni cuando, ni cuánto (...)

En la actualidad, a priori, todos sabemos lo que va a pasar cuando iniciamos alguna actividad; lógicamente, esto que acabo de escribir es una hipérbole -o una barbaridad si lo prefieren-, ya que, afortunadamente para la propia existencia humana, no controlamos el factor azar. Pero solemos prevenir bastante bien nuestras actividades, hecho este acorde a la propia evolución humana y nuestro instinto de supervivencia –superdesarrollado, en nuestros días y sociedad, a *instinto de bienestar*-.

Hay disciplinas artísticas que se adaptan perfectamente a estas circunstancias. Por ejemplo, el campo de la escultura aprovecha ejemplarmente el desarrollo técnico actual; mucho más, cuando se trata de proyectos a gran escala. Y ciertas concepciones de la pintura, relacionadas directamente con nuevos medios técnicos también hacen lo propio. Otras formas de expresión, consideradas artísticas en primera instancia, como los pretéritos *happenings* y, sobretodo, las actuales *performances* han encontrado un ámbito de acción, en donde encajar cómodamente, puesto que, si bien fueron contestatarias en su nacimiento -los años sesenta del siglo XX- hoy en día y dentro de la sociedad de la imagen, forman parte integrada en la rutina de la provocación; quiero

decir, que el fomento de la libertad de expresión personal y, sobretodo, la asimilación de la cultura de normalización del individuo ante el bombardeo constante de imágenes al que es sometido, han establecido unos patrones morales mucho más liberales y permisivos, que los existentes en el momento de nacimiento de esta forma de expresión artística.

Mención aparte merecen las nuevas tecnologías aplicadas al arte; Desde el video-arte a las instalaciones, verdaderas estructuras de elementos técnicos e informáticos que buscan generar espacios, prácticamente escenográficos, en donde introducir, literalmente, al espectador en un cúmulo de sensaciones reales, que le llevan a participar directamente en el devenir de la obra, llegando incluso al extremo de la interacción espectador-medios, en dónde es el espectador quien *juega* con la máquina, para elegir qué es lo que quiere experimentar. Considero esta expresión artística muy interesante y creo que tiene un trasfondo poético importantísimo, pues lleva a las últimas consecuencias aquello que siempre fue el arte: la capacidad sensorial de transmitir sensaciones a un espectador.

Ahora bien: una vez rebasado este listón en lo artístico, ¿es necesario establecer las comparaciones con otras disciplinas o propuestas plásticas, teniéndolo como referencia de modelo a imitar -en cuanto a planteamiento y desarrollo se refiere-? Ese rasero, establecido por el presente y su realidad –entre otros- ¿es tan fiable como para baremar con justicia las propuestas artísticas, cualesquiera que sean sus fundamentos?

El arte de los nuevos medios, no es más que una consecuencia lógica de la pretensión poética de transmitir sensaciones del ser humano, tamizada por el filtro del presente y, en ocasiones, del futuro. Pero no hay que perder de vista un punto importante: responde a un momento histórico determinado y tomarlo como referencia, puede responder tanto a la

evidencia del proceso perfeccionado, como a la tiranía del sistema que lo ampara.

El mero hecho de la accesibilidad, ansiada y perseguida en cuantas esferas del saber humano sea posible, allana el terreno para que puedan establecerse modelos acordes a estos planteamientos. Si hablamos de producción, por ejemplo, nos referimos a máximo rendimiento al mínimo coste. Un ejemplo –sin que se saque de contexto-: La tele-basura es el producto más rentable en el campo de la producción televisiva en España, en estos momentos. No lo es, tanto por el supuesto éxito de audiencias, como por ser un producto de menor coste que otro tipo de producciones de mayor calidad. Sin embargo, la gente lo consume. ¿Por qué? Porque el modo de vida vigente en este momento establece que el individuo, perfectamente especializado en un área del saber, forma parte de un engranaje de producción, diseñado bajo el patrón máximo rendimiento... (...) Por lo tanto, el individuo es parte del engranaje, pero a favor de éste; nunca del propio individuo. Así pues, cuando no está en el trasiego de la producción, esto es, cuando está en su tiempo de descanso, el propio sistema, que trazó la maquinaria de la que acabamos de hablar, tiene dispuestos mecanismos para que el individuo lleve a cabo su vida social, siempre dentro de los patrones por ella establecidos. Tiene áreas para que se sociabilice, para que se distraiga, para que desconecte de la monotonía productiva (...) siempre bajo el objetivo de que el individuo consuma, alimentando a su vez el mecanismo del cual ganará el sustento con su aportación al trabajo de la producción.

Este es, *grosso modo*, un esquema del círculo vicioso en que nos hallamos inmersos.

Con todo esto no pretendo demonizarlo pues, al fin y al cabo, tan mal no estamos. Pero eso no es óbice para que no podamos intentar estudiar y comprender la realidad que nos rodea. Volvamos a la tele-basura.

¿Consume el individuo esta clase de formatos por que realmente le gustan? Sí y no. Sí, porque si no, no los vería y no, porque en el nivel social en que no encontramos, el espectador medio consumirá lo que le echen, siempre y cuando esté maquillado para que no parezca un insulto, y pueda sentirse ofendido. El ser social más corriente, inmerso en el sistema de producción y consumo, cuando se encuentra en disposición de consumir, suele buscar el producto que pueda digerir más fácilmente; y esto es fruto del sistema en donde está inmerso. Es como el animal que tras el desgaste de una migración, busca alimentos fáciles de digerir para que su organismo se reponga sin sufrir molestias estomacales. El individuo que pasa, de nueve a doce horas en un puesto de trabajo, realizando una función concreta y precisa, cuando descansa, busca algo que le relaje sin que le suponga un gran esfuerzo. Es poco común –y admirable, por cierto- encontrar a individuos que al salir de su puesto en una fábrica -por poner un caso extremo-, acudan a un cine y vean una película extranjera, independiente y en versión original subtitulada; no es lo normal. Y es lógico, por otra parte.

¿Con esto qué quiero decir? Pues, simplemente que el individuo, como tal, expuesto a las circunstancias de la sociedad occidental actual, tenderá siempre a lo más práctico, a lo que le resulte más cómodo. Y tendrá sus buenas razones. Pero no por ello tendrá más peso específico que otros modos de pensar o actuar, devaluados o directamente proscritos desde la estructura que rige el organismo social contemporáneo.

Las taras que acarrea todo este entramado son ya, fácilmente visibles, en los cambios de hábitos y costumbres de puertas laborales para fuera: esto es, en el terreno de lo social. Es significativo el descenso de participación en actividades que exijan un esfuerzo continuado –tanto de participación como económico- asociaciones culturales, comisiones de fiestas, grupos filantrópicos (...) Y resulta paradójico que, en la época en

que el ser humano goza de las mejores comunicaciones de la historia, sea el factor social el que se vea resentido. Todo lo hace el ansia, por un lado, y la necesidad, por otro, de comodidad. ¿Cuántas veces no llamamos a un timbre, o entramos en un local a buscar a un amigo, si podemos hacerlo desde nuestro teléfono móvil?

Impuesto o auto-impuesto, todo viene regido por la variable: máximo rendimiento, mínimo esfuerzo (...) Con esta *sábana gastada ondeando por bandera*, repito la pregunta que hice hace unos cuantos párrafos: ¿cómo podemos plantarnos ante un soporte en blanco y comenzar a pintar sin saber cómo será el resultado, cuándo saldrá y de qué modo podemos hacerlo? Muy sencillo: no tomando como válido todo el entramado que acabamos de esbozar.

Aquí tengo que aclarar que no sería lógico cantar utopías y apostillar que estoy contra el sistema y que nada es válido; nada, excepto lo mío (...)

Eso sería una estupidez colosal. No puedo estar en contra de algo que me absorbe como individuo.

Estoy tan dentro de este entramado, como todos los que vivimos en esta sociedad. Sin embargo, estar dentro, permite la posibilidad –si se está dispuesto a hacerlo- de observar de cerca. Y observando de cerca el devenir de los acontecimientos, no encuentro impedimento para mostrarme remiso a aceptar que todo deba pasar por el filtro establecido.

Y mucho más serio es, cuando hablamos de actividades que conciernen, directamente, a tu expresión personal. Mi concepción pictórica, choca con el modelo que está establecido -o en aras de establecerse- incluso en el ámbito educativo.

La enseñanza artística es tremendamente compleja; va mucho más allá de una historia de formas y ritmos. Es exteriorizar los recursos de alguien que siente algo -si es que lo siente-, de modo que pueda adquirir las artes

suficientes como para poder expresar ese sentir, canalizándolo en un medio apropiado, para con su manera de entender la creación y expresión.

Por este motivo, por esta complejidad que reside en la matriz de la propia naturaleza artística, su enseñanza se sitúa en un plano distinto al de, prácticamente, el resto de aprendizajes. La enseñanza artística proviene de un germen tan antiguo, que debe contener algo de atemporal para que su desarrollo sea propicio. Si se mecaniza; si se cuadricula, la enseñanza gana en orden y consenso, lo que pierde en pureza y sinceridad; Es más ordenada, pero menos visceral. Y perder lo visceral, lo profundo, lo *mágico* en la enseñanza del arte, es mostrar al alumno un universo de creación delimitado por cuatro paredes, llenas de estantes organizados por orden alfabético, donde va a encontrar todo consultando una simple base de datos. Todo no, miento; Todo, menos lo que no está clasificado; lo que no entró en esa lista, porque resultó imposible catalogar.

Si vamos hacia un mundo catalogado, donde todo está en una base de datos, menos lo inclasificable, aquel que rebusque en la basura y encuentre todo ese material desperdiciado, probablemente, pueda ver más allá de esas cuatro paredes con estantes clasificados por orden alfabético. Es una opinión personal.

Dentro de la propia enseñanza, resulta difícil para el alumno que se encuentra con un esquema docente aplicado a los parámetros actuales -cada vez más frecuentes, de tecnicismo y productividad-, el hecho de plantear un discurso basado en una experiencia personal, autónoma, imprevisible y romántica. No quiero decir con esto que sea imposible -afortunadamente ni lo es, ni lo será- pero, si es cierto que cada vez resulta más costoso, en cuanto a desgaste personal, el hecho de plantear cuestiones de esta índole. Resulta más cómodo aceptar plenamente el juego y plantear una cuestión concreta, dentro de un esquema perfectamente definido. Un subtema, con ribetes más o menos

personales, que me permita mostrar que tengo algo que decir, pero sin salirme excesivamente del carril delimitado.

Plantear este propio trabajo me está costando el tener que escribir medio centenar de páginas –cosa que no me molesta en absoluto- cuando sólo el hecho de observar las obras pintadas y el discurso que definiendo, da absolutamente toda la información –o más, si cabe- de cuanto puedo expresar a cerca de mi concepción y *pensamiento* de la pintura. Y me opongo a la idea convencional de proyecto, desde mi concepción de lo que significa el acto de pintar, porque me resulta imposible el mero hecho de plantearme algo similar.

De hecho, el presente discurso ha nacido con el tiempo y la obligación, más que por decisión propia, de realizar un trabajo de esta índole.

Encontrarse ante la posibilidad de pintar, no es más que encontrar una entrada al laberinto y tener la necesidad de entrar; el resto, es totalmente impredecible.

Marcel Duchamp hablaba de la capacidad del artista de concentrar en su ser, algo inexplicable; un poder externo que fluctúa a través de la energía del creador y desemboca en la obra, sin saber muy bien cómo ni porqué. Planteaba al artista como médium de un más allá fantástico, cuya energía creadora aparece en el más acá, a través del acto creador del artista.

Esta fantasía *duchampiana* tuvo continuación en Francis Bacon, cuando contestó a David Silvestre, en una de sus famosas entrevistas:

“Si damos al artista los atributos de un médium, debemos entonces negarle conciencia en el plano estético de lo que está haciendo o por qué está haciéndolo. Todas sus decisiones en la ejecución artística de la obra se apoyan en la pura intuición y no pueden traducirse en un autoanálisis hablado o escrito, ni incluso pensado”.

Bacon sustituyó el término *médium* por el término *trance*; no lo consideraba, tanto un conductor de energía subjetiva que filtra a través del creador, sino un estado en el que éste entra, al entregarse totalmente al momento, mágico, de la ensoñación creativa.

¿Cómo puedo plantearme un proyecto pictórico, si baso mi potencial creativo en momentos de ensoñación, totalmente impredecibles e incontrolables –proyecto siempre, desde mi total sinceridad en referencia a mi concepción personal acerca del uso y el gusto de y por la pintura; no me cansaré de repetirlo, pues es la piedra angular que da sentido a este discurso-.

Vuelvo a Francis Bacon, que en otro momento de las entrevistas afirma lo siguiente:

“En el acto creador, el artista va de intención a ejecución a través de una cadena de reacciones totalmente subjetivas. Su lucha por la ejecución de la obra es una serie de esfuerzos, dolores, satisfacciones, rechazos, decisiones, que ni pueden ni deben ser totalmente conscientes, al menos en el plano estético”.

Tomando estas palabras al pie de la letra, encuentro un modo de explicar lo que para mí supone el acto de pintar; el hecho de la pintura. Pero esto, no es exclusivo del pintor. Cualquier creador que pretende llevar a cabo un acto personal pasa por estos estados. Entonces, ¿Por qué no puedo plantearme un proyecto desde mi óptica de la pintura...? (...)

-no quisiera parecerles pesado-

Creo que es un buen momento para desvelar uno de los porqués más significativos para mí: Porque me parece totalmente innecesario; una pérdida de tiempo; un insulto a la propia naturaleza del creador que puede concebir resultados artísticos. La libertad que ansiaba hace unas cuantas páginas, es plena, total. Por lo tanto, me resulta estúpido que se

me exija que justifique algo que concibo como profundo y auténtico. Es como mostrar mi mano ante un auditorio inmenso y decir, con voz alta y clara: ES-TO...ES...U-NA...MA-NO. Todo el mundo sabe que eso es una mano. Incluso hay quien estaba comentando con el de al lado “*mira, tiene una mano*”. Me resulta forzado.

Ya que el tono del discurso ha subido, y antes de que algún lector pueda sentirse ofendido por el *artista genial* que, creen, les está hablando, quiero dejar bien claro un aspecto, aún a costa de parecer reiterativo:

Si piensan que definiendo la idea de genio, según los parámetros que la historia de la creación plástica ha dotado a este término, permítanme decir que se equivocan. Si creían tener ante sí un personaje *balzacquiano*, no lo tienen. La libertad que ansío para con la creación plástica, no es fruto de la necesidad de desconexión para que aflore, perfectamente, el genio insurrecto que anida en mi interior. Simplemente, abogo por un mantenimiento de la flexibilidad y la naturalidad para con todos aquellos procesos que impliquen y necesiten de lo etéreo, lo visceral, lo sentido. Lo que es difícil explicar en una instancia. Lo que cuesta especificar en un presupuesto. Lo que no sabes como plantear en un proyecto...

No soy más que una persona, normal y corriente, que entra en conflicto con ciertos modos de entender la existencia humana, que desestiman lo pasional en pos de un desarrollo racionalmente asequible, demeritando así, facetas personales que –a mi parecer- nunca deberían ser menoscabadas; mucho menos, con argumentos extraídos de los conceptos pasado, presente, futuro...

Está claro que, la sociedad hacia donde vamos exige –y exigirá todavía más- que todo esté bien especificado en sus correspondientes formularios, para que todos podamos tener acceso a todo (y todo esté perfectamente controlado). Muy bien. ¿Y cómo se rellena lo pasional?

Lo pasional: aquello en dónde interviene el espíritu; aquello que *no existe porque no lo conocemos*. Aquello que necesita de adjetivos para poder inscribirse en algún lugar; aquello que NO podemos inscribir, porque el formulario sólo tiene medio renglón -y necesitaríamos muchas páginas para poder esbozar de qué estamos hablando-.

El espacio para la creación artística, siempre ha existido. Recortarlo es un error que, además, va en contra de su propia naturaleza. No se puede encajar todo dentro de un mismo molde. Si se pretende aportar libertad, facilitar que cualquier persona pueda crear arte, el camino de estandarizar, buscando el consenso y mirando de reojo el reflejo de otras enseñanzas a las que ampararse, para resolver las dudas ante lo pasional –lo nacido o influido por las pasiones, los sentimientos-, considero que es un camino erróneo; parece más llano, pero en realidad nos desvía del rumbo que nunca debimos abandonar. Coarta la propia libertad del arte. Rompe ese espacio, distinto a todas las enseñanzas que no tienen lo artístico como fin primordial.

Por eso no concibo la idea planteada de proyecto, desde mi pensamiento pictórico.

Pintar es una inquietud que aparece y desaparece en mí, temporalmente. Cuando aparece, el acto de pintar se convierte en un aparte, en donde existo yo, con mi necesidad de pintar; cuando desaparece, se evapora del pensar. Y si pinto, todo resulta mecánico, plúmbeo, falso. Nada fluye. Nada resulta. Nada de nada.

Yo no sé si soy, verdaderamente, pintor. No sé si el impulso de pintar, en ocasiones, y el olvido de hacerlo, en otras, es fruto de una concepción real como pintor. Es una irregularidad abismal. Quizá sólo sea un ser con inquietudes creadoras que, de vez en cuando, siente la llamada del disfrute al trabajar con la materia, con el pincel, con el soporte. De disfrutar del cómo la materia vive, palpita. Del cómo el accidente muestra

un nuevo camino por descubrir. Del entregar todo el pensamiento a la desconexión absoluta, trabajando única y exclusivamente para el acto de pintar. No sé.

Lo que tengo claro es, que, tanto si me considero pintor, como si no, tengo una personalidad pictórica definida. Sé lo que quiero y lo que no quiero –que no es poco- y con esto, puedo experimentar el hecho de la pintura.

Quizá mi obra no trascienda; quizá nunca salga a la luz. Quizá quede como mi secreto, (que quedó como tal porque nunca fue capaz de tomar vuelo). Pero, siempre y cuando esté fundamentado en la coherencia hacia lo que pienso y definiendo, habrá merecido la pena.

El creador debe buscar la autenticidad de su creación en el interior de su mente. Con esto, solo pretendo decir que debe ser fiel consigo mismo y defender lo que piensa, con su obra. Yo pienso que la creación personal no cabe, a la fuerza, en un patrón definido por alguien ajeno al propio pensamiento del individuo –a no ser que coincidan plenamente los valores, exigidos por uno y planteados por otro, cosa poco probable-.

Asumo el trámite –entendiendo este término, no como un menosprecio, sino como un momento de paso del ser creador, que nunca dejará de aprender, pero si de estar inmerso en un sistema educativo- de la educación artística, totalmente indispensable, como cualquier enseñanza, para el desarrollo del ser humano.

Asumo, también, todas las vicisitudes que supone el entramado organizativo del modelo de estudios vigente; lo conozco y -en gran medida- lo comparto. Incluso reconozco la pretensión de dotar de un carácter dinámico y asequible al plano de la creación plástica. Todo esto lo digo, porque quiero dejar constancia de que mi discurso es fruto de

una postura que cabe –o debería caber- sin ningún tipo de extrañeza, dentro del curso, motivo por el cual escribo este texto.

Sin embargo, me encuentro con trabas a nivel de planteamiento, desarrollo y contenido, ante las cuales, la solución más fácil hubiese sido cambiar de tema y buscar una opción menos problemática. Por ejemplo, hubiese podido plantear un proyecto de exposición con las obras que posteriormente expondré en el anexo al presente trabajo, (como con anterioridad había insinuado irónicamente, en una pregunta retórica). Una reflexión de mi idea del retrato, junto a una escueta –no por simple, sino porque abarcar esta temática de modo absolutamente riguroso, supondría un volumen y una profundidad de trabajo que llevaría mucho tiempo- referencia de lo que tan insigne temática ha supuesto -y supone- para la historia del arte, hubiese bastado. Un carácter más práctico. Más actual. Era mi oportunidad de presentar al correspondiente tribunal, mi parcela delimitada de saber. Era mi oportunidad de demostrar que asumía, plenamente, el papel que, como licenciado en bellas artes y alumno matriculado en un *máster*, debía desarrollar, para superar con suficiencia el citado curso. Sabía a lo que venía. Pero encallé...

Mi motivación principal a la hora de emprender el curso, no era otra que la de no quedarme parado ante las expectativas que vislumbraba. Mi evolución pictórica fue lenta: tardé prácticamente cuatro años en asimilar conceptos básicos artísticos, y fue, prácticamente en el quinto –y último- año de enseñanza, cuando di el paso de comenzar a controlar el lenguaje pictórico; cuando mi pensamiento de la pintura comenzó a ser una realidad.

Por ello, ante la posibilidad de ampliar mi período docente un año más y también (porqué no decirlo), ante el panorama real que veía –sin querer ni verlo- fuera ya de mi etapa de estudios, opté por cursar el citado curso, a sabiendas de lo que ello iba a suponer.

Quiero desdramatizar el rumbo que ha tomado el escrito. No estoy resentido de nada; no he sufrido ningún tipo de agravio por parte de nadie; no tengo absolutamente nada en contra de que pueda cursarse un *máster en producción artística*, por mucho que suene extraño, a tenor de lo dicho... Es más: todo cuanto sea modificado, con el objetivo de dotar a la enseñanza de las bellas artes, de una entidad reconocida a nivel ecuánime a otras enseñanzas, totalmente diferentes en su fondo, contexto y desarrollo, me parece loable. Pero que sea para todos; que no quede ninguna propuesta fuera.

Que no se caiga en el error de exigir unas pautas que coarten ciertas inquietudes, o ciertos pensamientos difíciles de encuadrar. Que no todo sea –por escandalosa, provocadora e irreverente que pueda ser su temática- políticamente correcto. Que el vivero de generadores de opinión, que casi siempre fue la enseñanza de las bellas artes, no quede reducido a un nido de gente con tópicos y clichés, de los que no se atreven a salir –como poco a poco está ocurriendo-; que nada o nadie les facilite el hecho de tener que adoptar actitudes conformistas, para poder lucir la correspondiente medalla del título (...) Que no se llegue a tener la misma sensación al pasear por una facultad de bellas artes, que al hacerlo por una de ciencias jurídicas –por mucho que la gente vista de un determinado modo o haya (o deje de haber) un cierto desorden- (...)

Yo ya estoy fuera de este entramado; apenas este trabajo y poco más. Y se que la gente que dedica su trabajo a la enseñanza artística, nunca abogará por un modelo, que no responda a la idea de arte como libertad. Ahora bien, del mismo modo que nosotros (los estudiantes) acatamos unas pautas establecidas, ustedes (los docentes) también lo hacen. Y también pueden caer en ese conformismo, al que hacía referencia, que no es otra cosa que la adaptación de las miras personales, en función del modelo que tenemos que obedecer. Ser práctico; ser actual (...)

Esto es: la necesidad de lo políticamente correcto, para poder subsistir en un sistema, que pretende facilitar la comprensión –y el control- de todo cuanto le rodea, aunque para ello deba coartar aspectos que le resulten difíciles de digerir. Quizás digo esto, porque casi estoy fuera; por que este trabajo es lo último que me ata al mencionado organigrama. Del mismo modo les digo que, desde el preciso instante en que decidí tomar este camino, estoy tan dentro como ustedes (sigo hablándoles a los docentes); con esto quiero decir que estoy en el mismo lado; no estoy atacándoles. Simplemente, mi situación me permite expresar, con mayor facilidad, estas cuestiones, que para unos resultarán interesantes y para otros, una fijación *psicótica* en tópicos injustificados para con el devenir de la realidad social.

Yo me propuse -después de desesperarme dando bandazos de lado a lado, sin saber de y hacia dónde partir- el propio hecho de la reflexión acerca de la reflexión propia del porqué no podía ser capaz de visualizar una idea, para comprometerme en el desarrollo de un proyecto pictórico personal. De porqué no era capaz de asumir una idea y estar dispuesto a ejecutarla. De porqué quería usar la pintura y no sabía el motivo por el cual, no era capaz de sacar nada en claro. Al final, lo he comprendido. Y espero no haber molestado a nadie. Simplemente, he hecho lo que siempre he querido: defender lo que pienso, sin menospreciar las ideas que no comparto.

Así nació este *anti-proyecto*; este proyecto, que niega su propia naturaleza (desde la óptica del creador que aspira a que el lenguaje de la pintura dicte el rumbo). Que el proceso, el trabajo, el juego con la pintura, sean preponderantes para el resultado. Que haya una idea inicial, pero no unas directrices que acoten la libertad, buscada –o encontrada- durante el proceso. Y no reivindico nada nuevo; tampoco nada viejo. Solo ese carácter atemporal que se necesita para que el diálogo -en este caso con

la pintura- genere algo, parecido al arte. ¿Y cómo planteo yo un proyecto desde mi *pensamiento* de la pintura? Pues así.

EL ROSTRO COMO PRETEXTO.

“La plenitud subjetiva del ser humano coincide con su capacidad de reconocer dentro de sí y de encauzar esta actividad de auto-expresión que no tiene más meta que sí misma. La actitud que posibilita la íntima liberación metafísica coincide, por lo tanto, con la del artista puro: aquel que cuando crea es uno con su obra y para el que cada instante del proceso creador es un fin en sí mismo, plenamente satisfactorio y total, que en ningún caso se subordina y adquiere sentido en su referencia al producto final. Para el genuino artista, la técnica ha de culminar en el olvido de dicha técnica, y en el olvido, por consiguiente, de sí mismo, en tanto que “hacedor” de la obra. Sólo entonces –cuando la persona se hace transparente en cuanto a tal- es cuando, en expresión de Whistler, “Art happens” (el arte sucede)”

Mónica Caballé. Filósofa.

El rostro como pretexto, es una serie de dieciocho (son los que, *a posteriori*, conforman el resultado final, puesto que hubo más pero quedaron en el camino por carecer de interés, para mí y para el devenir del proceso), ejercicios pictóricos, que partieron de la pretensión de pintar, buscando la idea del rostro humano.

Son ejercicios al óleo, sobre tabla, lienzo o papel, prácticamente sin ninguna preparación. Tan sólo los dos lienzos de lino, tienen algo de preparación –imprimación grasa a la media creta - con la salvedad de que están pintados por el reverso de la misma; es decir, la imprimación está por el lado contrario al que está pintada la obra. Están trabajados, directamente sobre el lino en crudo, con la salvedad de los matices que

filtran de la cara imprimada. La realidad es que se trata de cuadros –trabajos pasados de poco valor- que he utilizado para pintarlos “del revés”, es decir, por el lado donde no había pintura, algo que tenía en mente desde hace tiempo.

En cuanto al resto de soportes, las tablas son recortes de *táblex* –madera conglomerada industrialmente- en los cuales he intervenido también por el reverso; esto es, por la cara que no es lisa. Las retículas entramadas que genera el dibujo de la parte rugosa, han servido para trabajar del modo que describiré, posteriormente.

Por último, el papel también ha sido soporte de varios trabajos. Papel calcográfico, también sin preparar, sobre el que el trabajo ha sido fluido y agradable, pero cuyo resultado emprendió un viaje que le llevará al deterioro con el paso del tiempo, cuando la grasa del óleo comience a tejer un aura en torno a las pinturas. Por una parte, me resulta poéticamente bello, el que sean obras con un tiempo predestinado; que no sean *eternas*; que algún día, mueran, como su creador. Por otra, la importancia que di al proceso, se la resté –digo y recalco que por voluntad y dejadez propia- a la preparación del soporte. No quería perder ni un segundo de tiempo en algo que no fuese pintar.

El modo de abarcar la pintura fue el siguiente: partiendo del soporte en crudo, tracé manchas aleatorias impulsivas –como atacando agresivamente- en el soporte. Una vez hecho, cuando creía que podría saturarlo, descansaba.

Sentado en un sillón que está situado a distancia del caballete, observaba detenidamente las manchas, hasta que me apetecía volver a intervenir sobre ellas, cuando creía ver un rasgo concreto; cuando vislumbraba la posible forma de un rostro... Al suceder esto, pensaba como podría *tocar* aquello, para traerlo hacia la *visión* que había tenido.

Cuando me decidía, lo abordaba, buscando el camino que creía haber iniciado. Tal fue el trasiego; del caballete al sillón y viceversa. Hasta que el rostro –o los rostros- se completaban; y ya no me apetecía seguir. No porque el resultado encontrado -plásticamente hablando- fuese tan estupendo que me diese por satisfecho, sino porque había sido capaz de dialogar con la pintura, desde la nada, hasta la creación de una imagen, que partía de lo etéreo para llegar hasta la realidad, delante de mis ojos.

Y cuando tenía claro que lo había encontrado, cuando sabía que, siguiendo ese camino, lograría un resultado óptimo, entonces dejaba de interesarme; ya solo era cuestión de tiempo y concentración... pero el camino estaba definido. Y lo que ansiaba era encontrar cuantos más caminos pudiera.

Por eso, todas las pinturas sobre tabla, tienen esa sensación de dejadez, de estar inacabadas; porqué tal vez haya una -dos a lo sumo- que puedan considerarse así... como también pueden considerarse todas resueltas. Por eso ya no me interesaba seguir en ellas.

Especialmente fue significativo el día en que, trabajando en un rostro, apareció otro solapándole; como dos espíritus en el mismo espacio. Quizá solo sea un hecho anecdótico, pero, personalmente me satisfizo tanto el resultado, que pretendí cambiar los objetivos del siguiente trabajo e ir a buscar, directamente, la unión de más de un rostro. Y aquí murió dicha inquietud. Y es que, el hecho de buscar de antemano ese resultado fue un reto, más forzado, a la par que menos fluido. Y como tal, fue el resultado: un cuadro apaisado con varios rostros entrelazados, que quedó estancado y nunca me apeteció seguir. Lo más probable es que, algún día, lo haga desaparecer, pintando encima.

Regresé pues, a las cabezas individuales. Una por soporte, o tres, si éste era apaisado; así le confería una vaga apariencia de tríptico, interesante.

Pasado el tiempo, cuando consideré la soltura y experiencia adquiridas como suficientes, di el salto al lienzo: tenía en el estudio dos soportes de lino, bien preparados –habían sido ejercicios de clase- cuyo reverso llevaba tiempo pensando en pintar. Y lo intenté: les di la vuelta y comencé a trabajar, siguiendo el proceso ya descrito.

Un detalle técnico en el que hasta ahora no he incidido, es en el modo de pintar: Utilizando pinceles bastos, gruesos y usados, acometía el trabajo con cierta dureza, tan solo matizada por el uso de constante aguarrás como medio de aportar fluidez al proceso de aplicación directa de la pintura.

Así, iba introduciéndola por las bastas superficies. Poca pintura; como el carácter de las obras, simplemente presencias; casi intuitas.

Los resultados en los lienzos fueron, con diferencia, lo más satisfactorio de todo el proceso emprendido, y ya forman parte de mi consideración pictórica hacia mi propia obra; es decir, los considero obras importantes en mi creación y me abrieron un camino que, cuando me apetezca, seguiré explorando.

Una vez llegado a este punto, cualquier interés por seguir en las tablas era nulo; a parte, no me quedaban soportes de lino, y no me apetecía forzar las circunstancias en ese momento. Quiero decir que sentía la imperiosa necesidad de pintar y no quería dejar pasar esa oportunidad de hacerlo, inmediatamente. Así fue como abordé el papel.

Nunca había pintado al óleo directamente sobre este soporte y, como tenía en el estudio bastante papel a mi disposición, en ese momento decidí indagar en este proceso. Inmediatamente percibí que la fluidez era absoluta; también, que el modo de trabajo variaba, ya que me resultaba más cómodo trabajar en horizontal, sobre una mesilla, para después colocarlo en el caballete con objeto de su observación.

Por casualidad –y por la apertura absoluta de la mente al proceso creativo- descubrí un papel doblado y creí ver en sus arrugas, la comisura de unos labios; a partir de ese momento jugué con los pliegues del papel, integrándolos en el diálogo con el óleo. Fue, para mí, lo más destacado que resolví en este momento.

Y, poco a poco, se desvaneció el ansia por pintar. Tuve una temporada apasionante. Después, la calma, el silencio.

(...)

El rostro como pretexto, fue la excusa perfecta para hablar, y conocer a gente, que entiende la pintura del mismo modo que yo; de escucharles, de reconocer aspectos que comparto; de verme reflejado en ellos. Fue la coartada para que me escucharan, dándome a la vez, la oportunidad de poder contrastar pensamientos y descubrir que no eran solo míos. Que eran universales. Que todo aquello que he asimilado, en estos seis años, tenía un peso específico; que cosas que creía olvidadas estaban, en realidad, obrando en mí de modo natural, casi como reflejos adquiridos por el tiempo y la práctica. También ha sido la coartada perfecta para conocer a fondo, pensamientos encontrados; concepciones de la creación plástica que abogan por características opuestas a las que defiendo. De ellos he podido aprender otros discursos; he podido ampliar los porqués de mi *pensamiento* de la pintura y, sobretodo, lo he podido asentar para ser capaz de exponerlo, defenderlo y reivindicarlo, sin tener ninguna necesidad de atacar a otros, cuyo carácter sea muy distinto.

El rostro como pretexto, nació ante la necesidad de pintar algo. Y pinté rostros; espejos del alma. Imágenes imaginarias, que aparecían, a partir de la nada. Pero eso solo fue una excusa. Y lo que más me satisface, es el hecho de no tener la imperiosa necesidad –ni personal, ni en el propio cuerpo del trabajo- de justificar el porqué de estas pinturas; hablan por sí

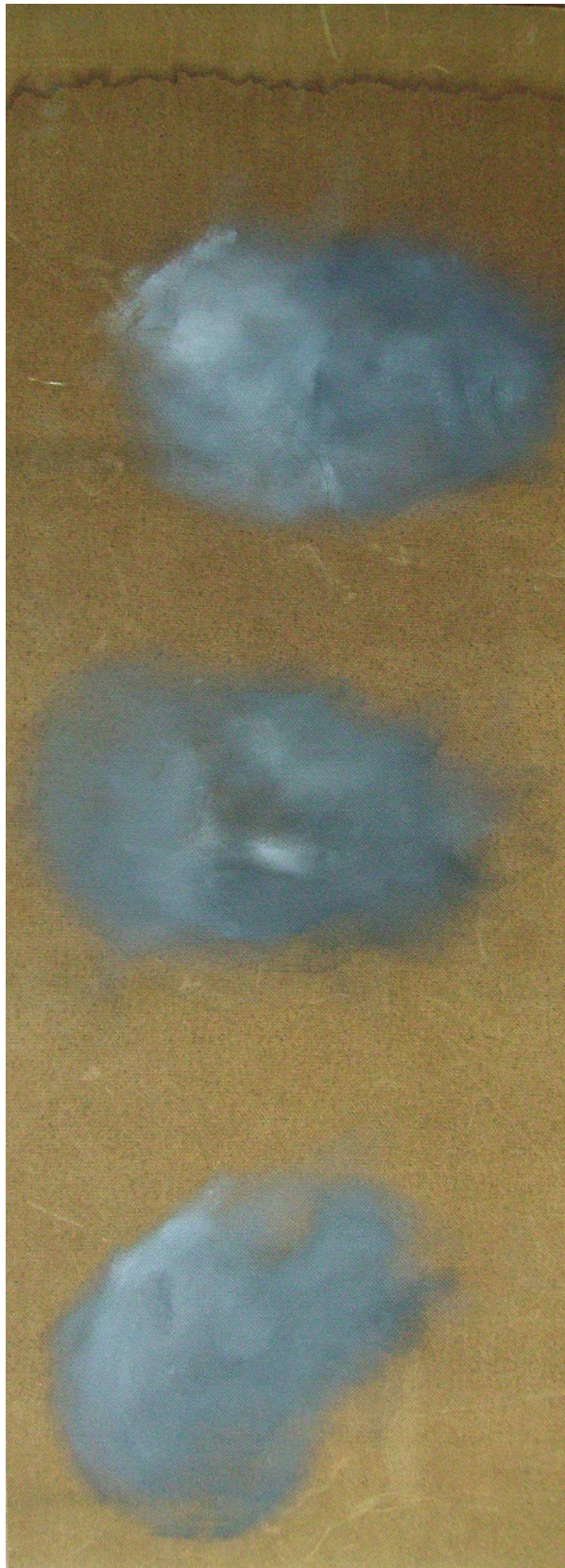
solas. El porqué del trabajo viene dado por el pintor; por cómo es ese pintor.

Este pintor es, lo que esta persona: un individuo que hace lo que puede. Y, ya que hace lo que puede, no le ayuda, en absoluto, la obligatoriedad de cercar ese potencial. Cuando esto ocurre, este pintor ya no aspira a hacer lo que puede; hace lo que debe. Esto, en ocasiones es bueno, ya que la obligación, hace que el esfuerzo sea inevitable para lograr el objetivo; con otras palabras, el verse con el agua al cuello hace que sea capaz de esforzarse y rendir más. Pero cuando este motivo, por su naturaleza contraria al *pensamiento* de la pintura del creador, choca con él, produce un malestar que coarta la libertad del individuo. Y le pone en la tesitura de tener que tomar una difícil solución: o ceder y adaptarse al modelo, aún a sabiendas que va a rendir y –sobretudo- a disfrutar mucho menos que en otras circunstancias, o darle la vuelta a la tortilla y oponerse, defendiendo su óptica de la creación plástica desde –en mi caso- el diálogo con la pintura. Yo tomé el segundo camino y no me arrepiento en absoluto. Porque he aprendido más acerca del porqué de mi faceta como pintor, y porque he disfrutado muchísimo, reflexionando acerca de tan densas cuestiones.

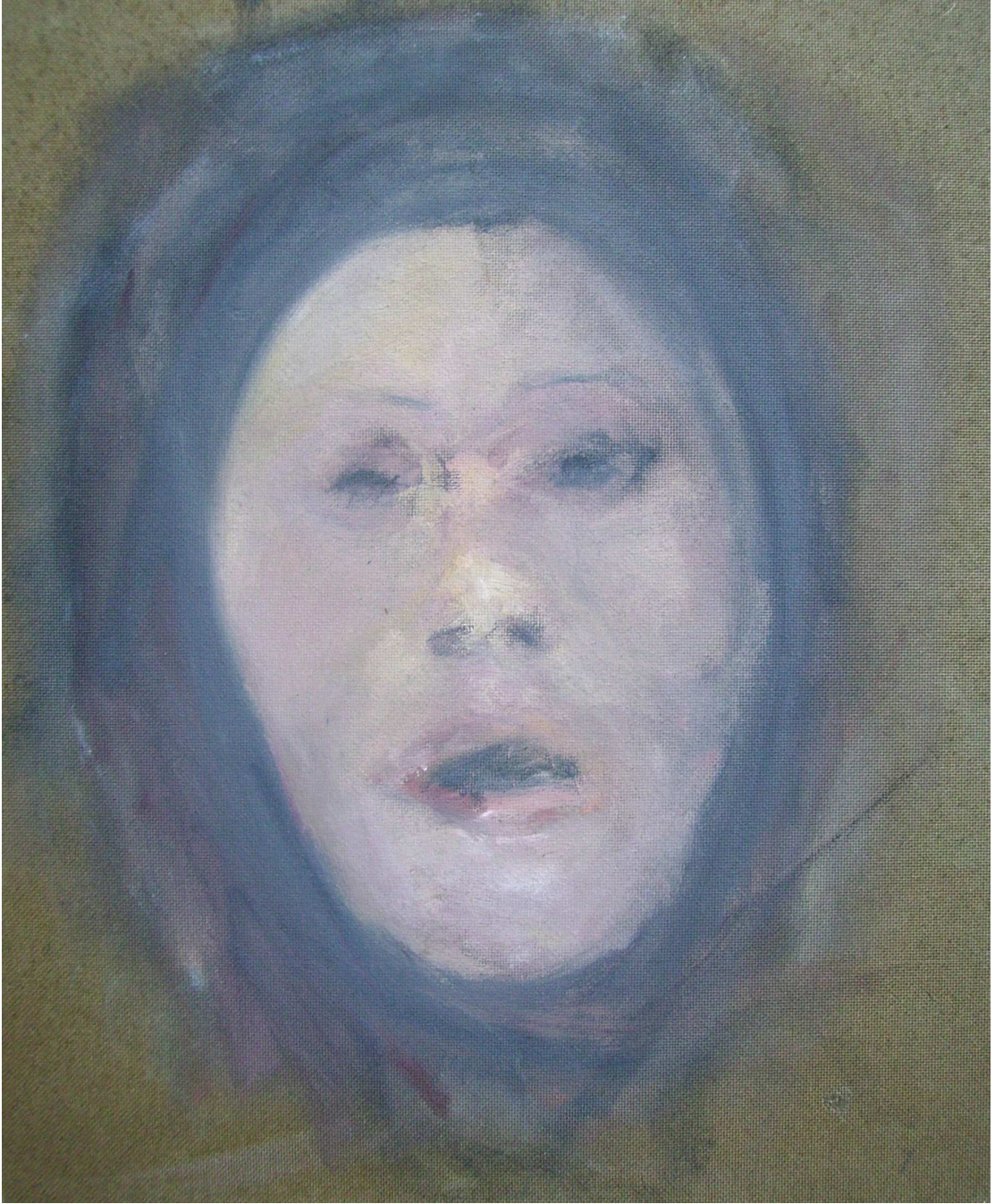
Y porque, al final, he sido capaz de pintar –quizás por vez primera en la vida- partiendo del objetivo de pintar, sin tener en la mente, nada más que el hecho de *vivir*, dentro del proceso.

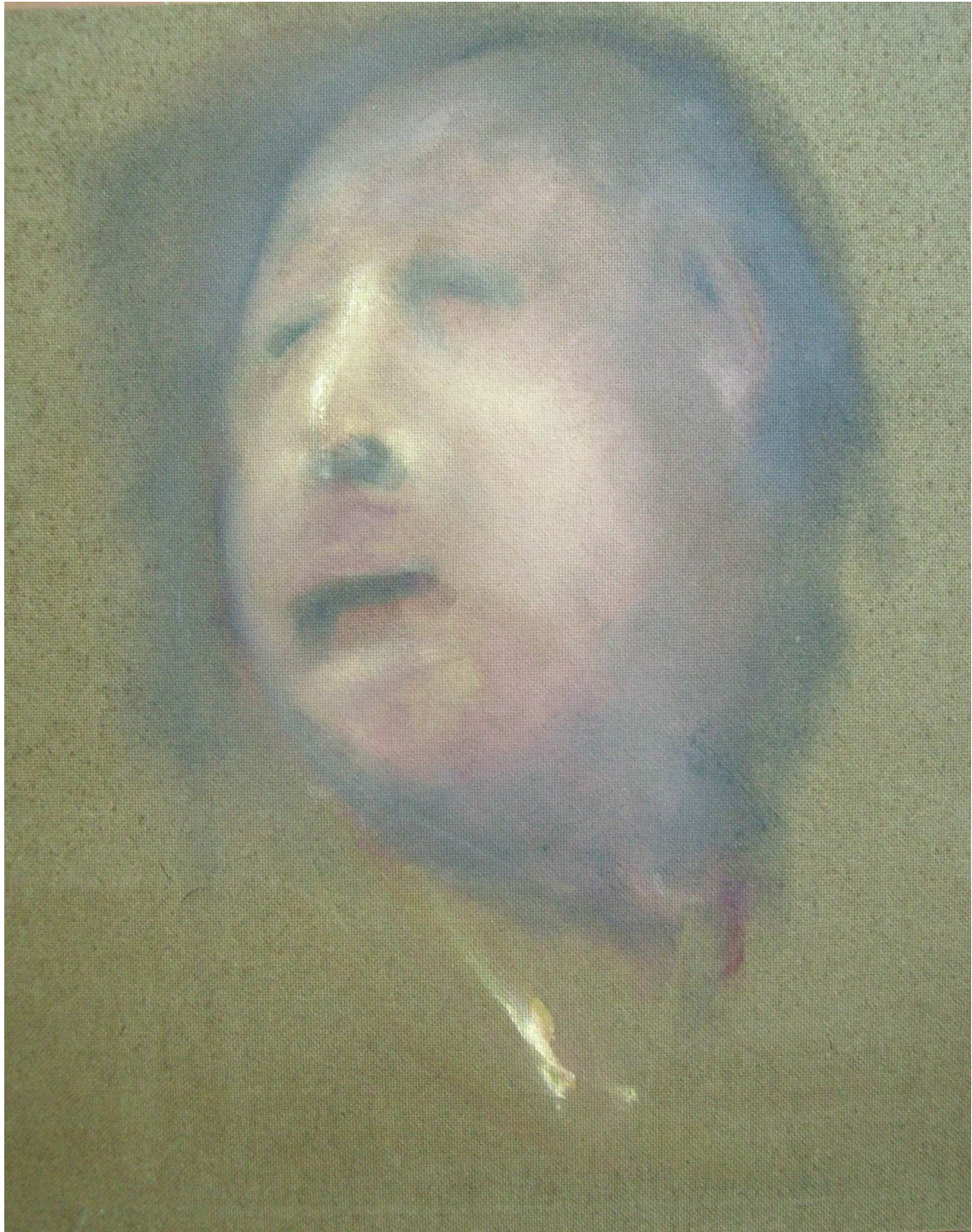
CATÁLOGO DE OBRAS *El rostro como pretexto*; enero-julio 2007

(Los correspondientes datos de cada pieza están especificados al final del catálogo, mediante referencia numérica de la página).



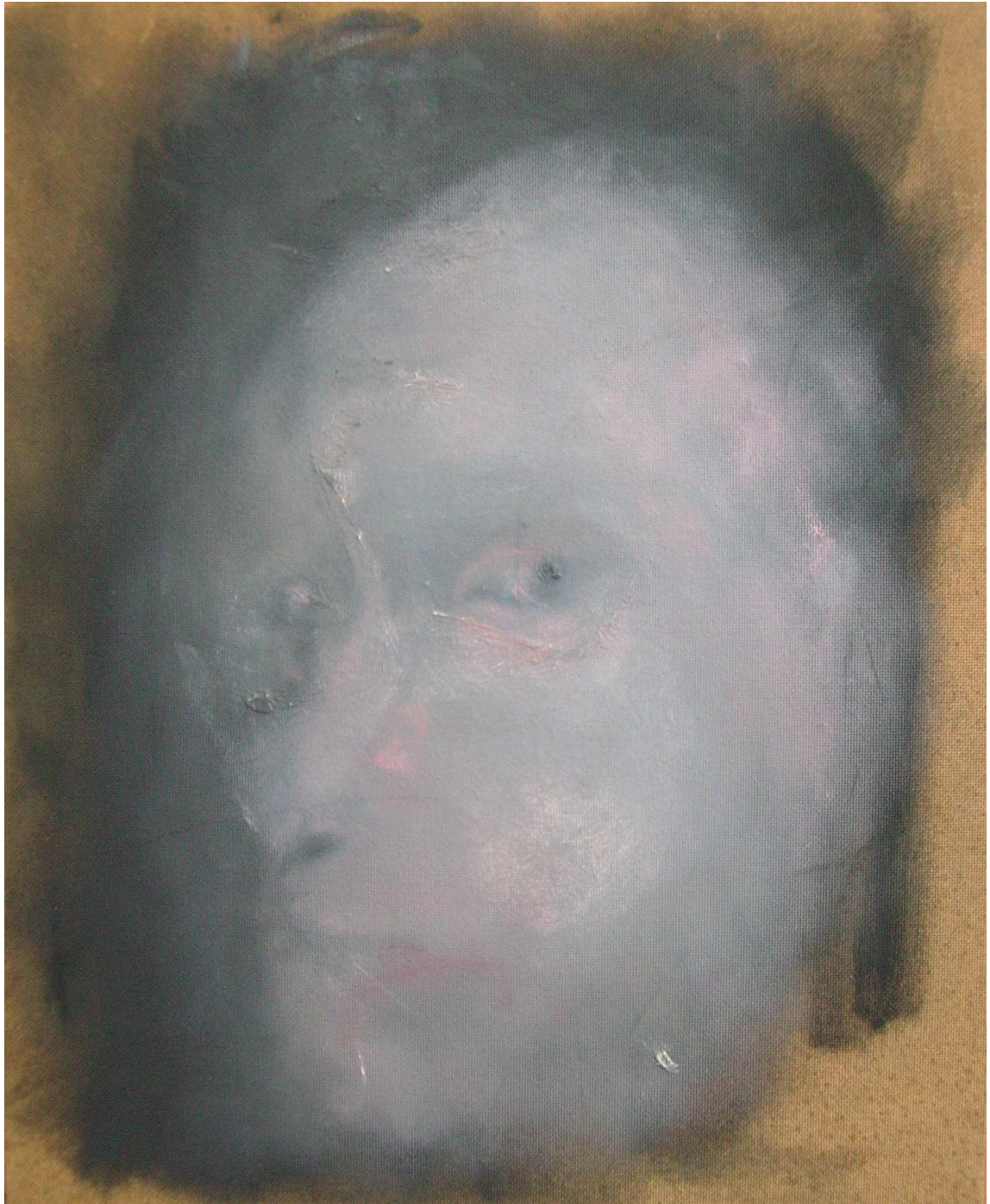
(ver horizontal)

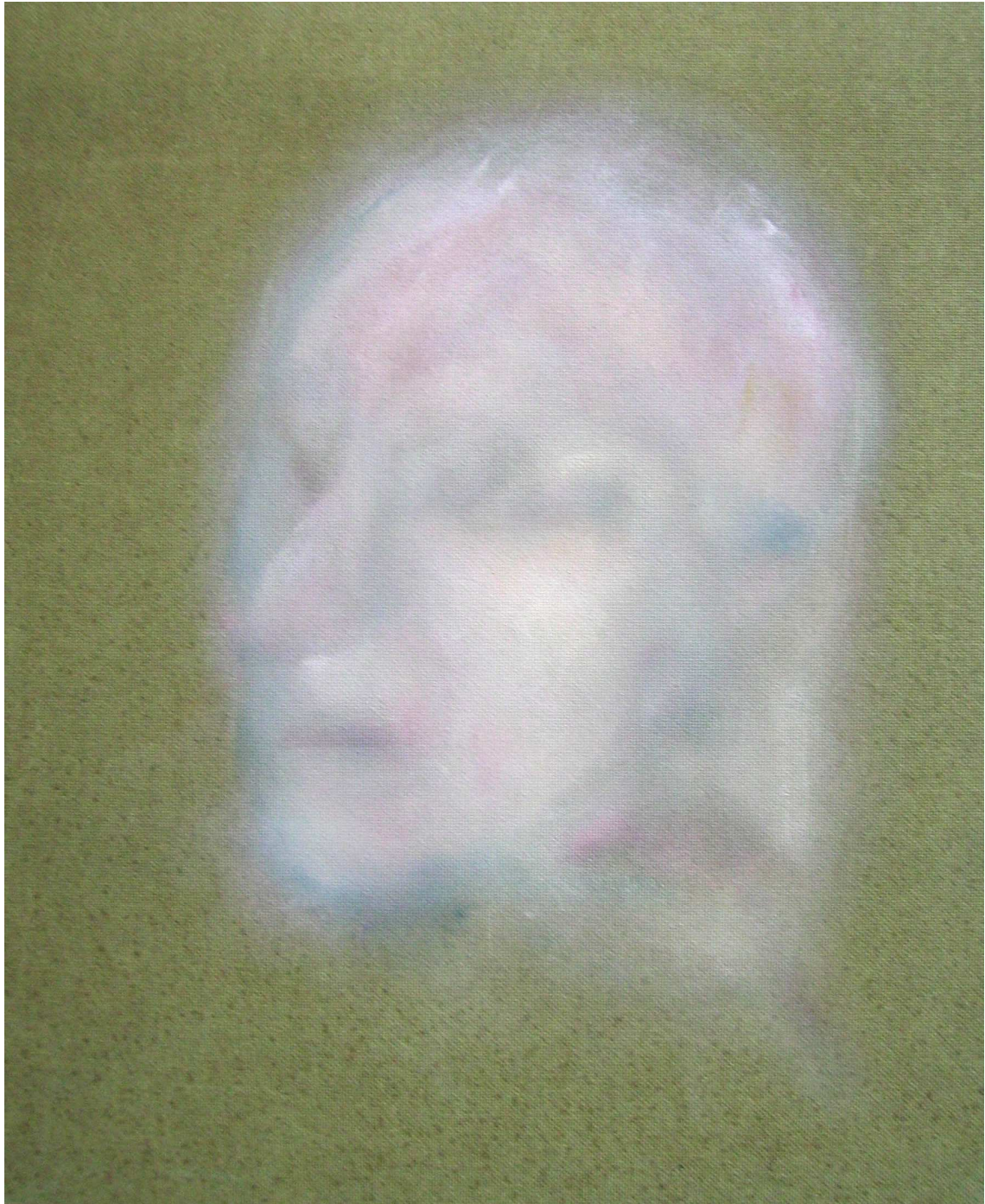


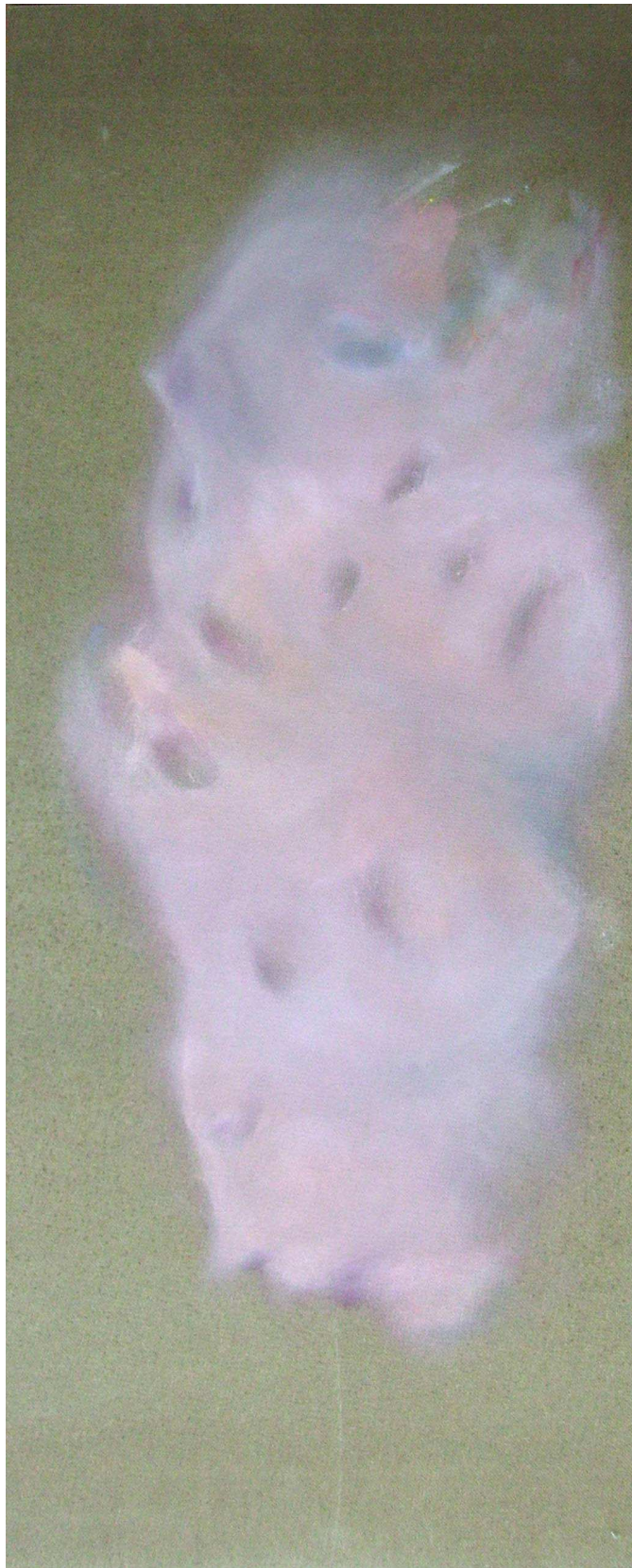




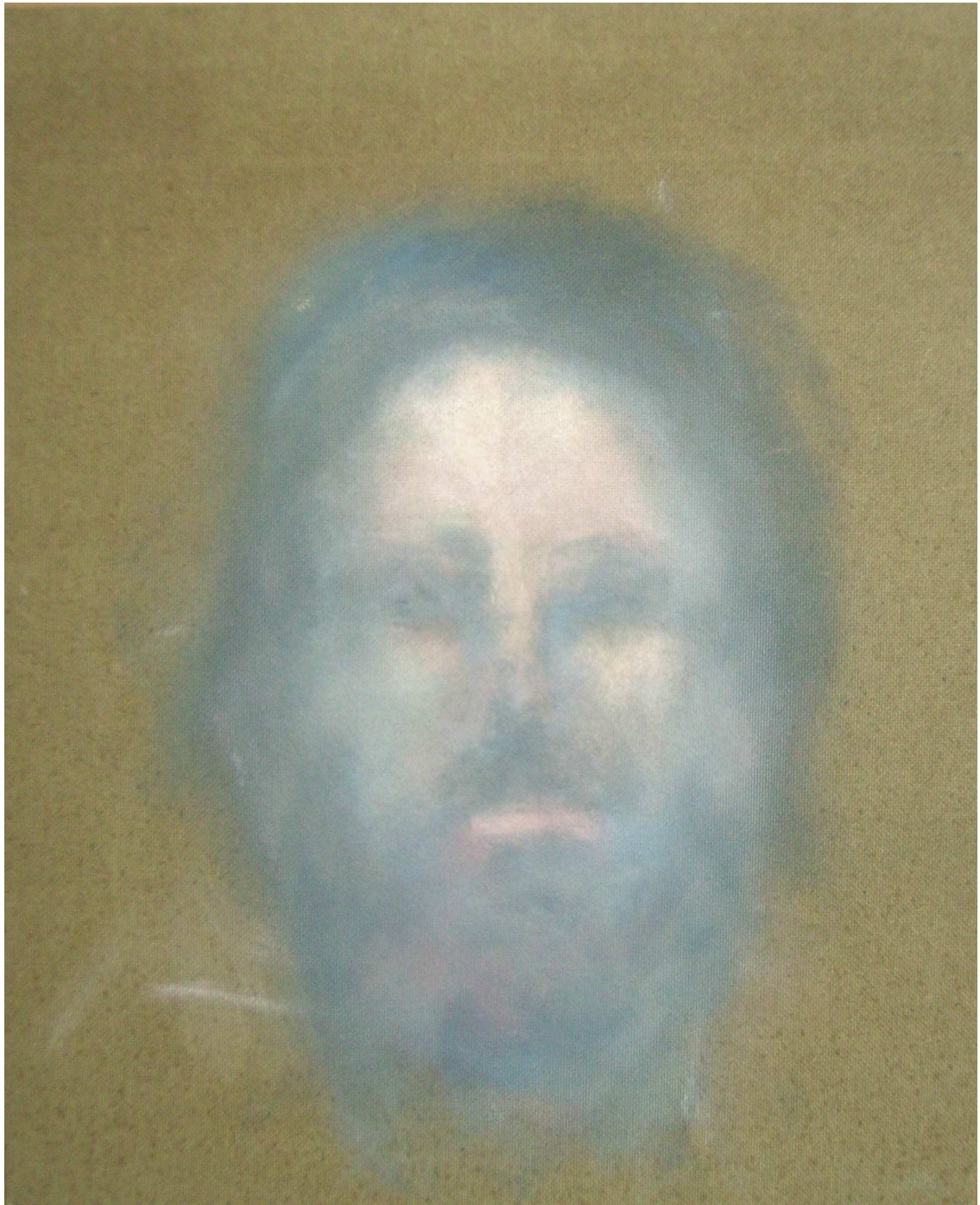
(ver horizontal)







(ver horizontal)



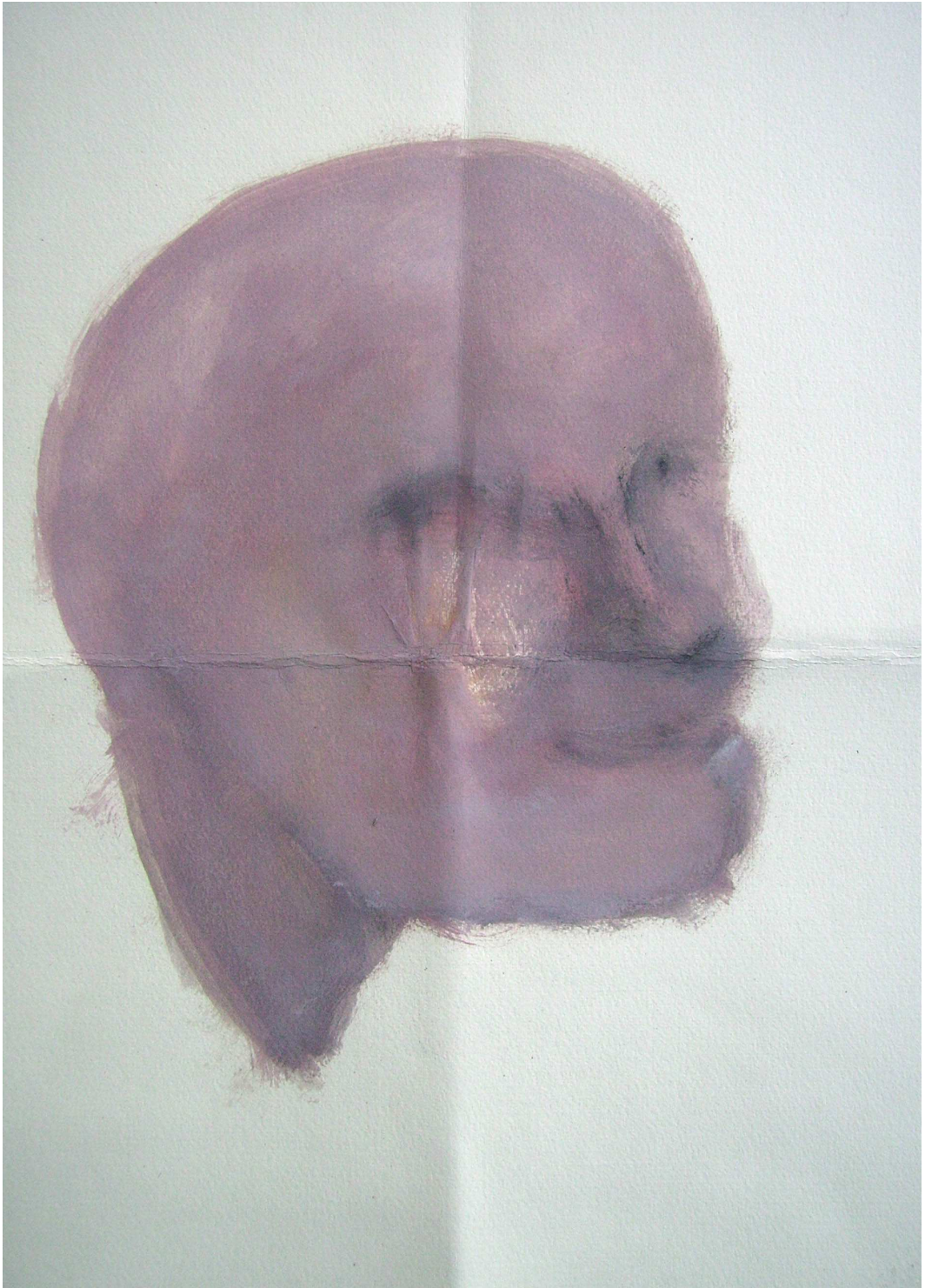




(ver horizontal)



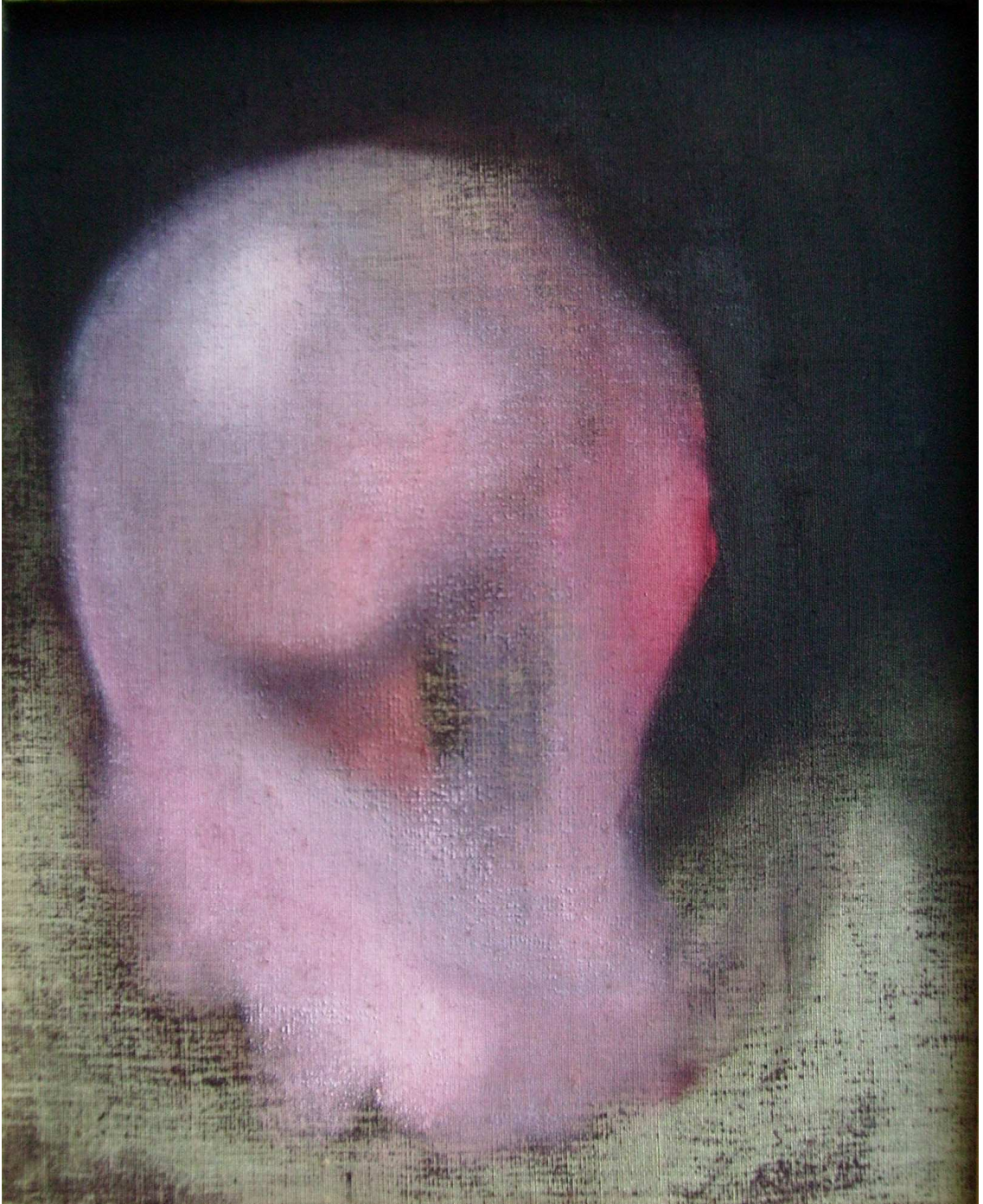














Datos técnicos de las obras

- (p 64) *Tres rostros*. Óleo s/ tabla; 42 x 115 cm.
- (p 65) *Rostro de mujer*. Óleo s/ tabla; 61 x 50 cm.
- (p 66) *Rostro de hombre (I)*. Óleo s/ tabla; 61 x 50 cm.
- (p 67) *Tres rostros (II)*. Óleo s/ tabla; 43 x 122 cm.
- (p 68) *Rostro de hombre (II)*. Óleo s/ tabla; 61 x 50 cm.
- (p 69) *Rostros enlazados en una cabeza*. Óleo s/ tabla; 61 x 50 cm.
- (p 70) *Varios rostros enlazados*. Óleo s/ tabla; 50 x 122 cm.
- (p 71) *Rostro de hombre (III)*. Óleo s/ tabla; 61 x 50 cm.
- (p 72) *Rostro escultórico de hombre*. Óleo s/ tabla; 61 x 43 cm.
- (p 73) *Rostro bestializado*. Óleo s/ tabla; 43 x 61 cm.
- (p 74) *S/t (I)*. Óleo s/ papel; 57 x 38,4 cm.
- (p 75) *S/t (II)*. Óleo s/ papel; 50,1 x 35,8 cm.
- (p 76) *S/t (III)*. Óleo s/ papel; 50,1 x 35,8 cm.
- (p 77) *S/t (IV)*. Óleo s/ papel; 50,1 x 35,8 cm.
- (p 78) *S/t (V)*. Óleo s/ papel; 50,1 x 35,8 cm.
- (p 79) *S/t (VI)*. Óleo s/ papel; 50 x 35,6 cm.
- (p 80) *Abstracción hallada*. Óleo s/ lienzo; 55 x 45 cm.
- (p 81) *Presencia*. Óleo s/ lienzo; 64 x 51 cm.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. "*I campus de verano de las artes de Guía*".
Asociación Pronorte/Espacio Guía/Ayuntamiento de Guía. Gran Canaria,
2006.

ISBN 84-611-4287-X

BALZAC, Honoré de. "*La obra maestra desconocida*".

Visor libros, S.L. Madrid, 2000.

ISBN 97-8847-522-000-0

BERGAMÍN, José. "*La música callada del toreo*".

Turner. Barcelona, 1981.

ISBN 84-7506-026-9

BRASSAI, Gilbert. "*Conversaciones con Picasso*".

Turner Publicaciones. Madrid, 2006.

ISBN 84-7506-504-X

FISCHER, Ernst. "*La necesidad del arte*".

Ediciones Península. Barcelona, 2001.

ISBN 84-8307-413-3.

LORD, James. "*Retrato de Giacometti*".

A. Machado Libros S.A. Madrid, 2005.

ISBN 84-7774-620-6.

REVAULT, O. "*Creación artística y promesas de libertad*".

Editions Klincksieck. París, 1977.

ISBN 84-252-0653-7.

SAUTER, Silvia. "*Teoría y práctica del proceso creativo*".

Ed. Iberoamericana. Madrid, 2006.

ISBN 3-86527-276-2.

SILVESTER, David. "*Entrevista con Francis Bacon*".

Thames and Hudson Ltd. Londres, 1975.

ISBN 84-9759-647-1.

STOCKOE, Patricia; SIRKIN, Alicia. "*El proceso de la creación en arte*".

Ed. Almagesto. Buenos Aires, 1994.

ISBN 950-751-099-0.

EN INTERNET

www.Wikipedia.com

www.rae.es

www.artehistoria.com

www.diadelacreatividad.cl

